

danielle CARVALHO

Universidade Estadual de Campinas > Unicamp

{UM CÔMICO NA ACADEMIA: O LUGAR DA PARÓDIA AMOR AO PELO, DE ARTHUR AZEVEDO, NA CENA ARTÍSTICA CARIOCA DE 1897}

RESUMO> Em fins de 1897, encena-se *Amor ao pelo*, paródia do drama de Coelho Netto *Pelo Amor!*. Por detrás da alcunha de *** que a assina, mal se esconde Arthur Azevedo, teatrólogo cuja preferência pelo teatro popular Netto criticara sistematicamente, enquanto anunciava aquela sua produção. Este artigo analisa a paródia desde o debate que ela instaura com seu tempo, sobretudo no que toca à relação que estabelece com o teatro “sério”.

PALAVRAS-CHAVE> Amor ao pelo; Arthur Azevedo; teatro cômico-musicado

{UM CÔMICO NA ACADEMIA: O LUGAR DA PARÓDIA AMOR AO PELO, DE ARTHUR AZEVEDO, NA CENA ARTÍSTICA CARIOCA DE 1897}

Danielle Crepaldi CARVALHO¹
Universidade de São Paulo > USP

No início de setembro de 1897, um anúncio estampado n^o 4 *Notícia* engendra um debate que perdura por dois meses: entrara em ensaios, no teatro Recreio Dramático, a comédia *Amor ao pelo*, escrita por Arthur Azevedo, “uma paródia ao *Pelo amor*, de Coelho Netto” (A NOTÍCIA, 1897, p. 03). Quem primeiro se refere criticamente ao intento é Lulu Júnior (Luiz de Castro, ensaiador da peça original), dizendo-se ressentido tanto pelo “moderado entusiasmo” que Azevedo – defensor tão entusiasta do teatro nacional – havia demonstrado pela peça de Coelho Netto, quanto pelo fato de ele haver escrito uma paródia dela, ao invés de colaborar, com “a sua palma e as suas obras” (LULU JÚNIOR, 1897, p. 01), na campanha de regeneração da cena teatral.

A resposta a Luiz de Castro não demoraria a chegar. Em folhetim d’*O Teatro*, publicado dias depois, Arthur Azevedo afirmou-se sem ânimo de elogiar o colega Coelho Netto, desde que saíra de sua pena dizeres que o arrastavam “pela rua da amargura” (A. A. 1897c, p. 02). Azevedo faz alusão a certa crônica publicada então por Netto no *Correio de Minas*, a qual apresentava com virulência os agentes causadores da tão propalada “Decadência do Teatro Brasileiro” – questão que ocupava as preocupações de cronistas cariocas havia décadas. Naquele folhetim, o autor de *Pelo Amor!* distribuía democraticamente a culpa entre atores e autores. No que tocava aos primeiros, estabelecia um paralelo entre os estrangeiros e os nacionais, para o detrimento destes: “Na Inglaterra o grande Irving (...). Em França, Coquelin, Sarah... Em uma cidade onde a Pepa é uma estrela de primeira grandeza e o Brandão um astro fulgido, a Arte é uma bastardia” (COELHO NETTO, 1897b, p. 3). A respeito dos homens de teatro nacionais, afirmava: “Os chamados escritores

¹ *Doutoranda em Teoria e História Literária, no Instituto de Estudos da Linguagem (IEL-UNICAMP). Mestre em Teoria e História Literária (IEL-UNICAMP). Pesquisa realizada com o fomento da Fundação de Amparo à Pesquisa de São Paulo – FAPESP*

E-mail: megchristie@gmail.com

dramáticos que se impõem, ufanamente, como os sustentáculos do teatro nacional, que fazem? revistas e mágicas, nada mais, e com tais bambochatas, aparecem disputando a coroa imortal!” (Idem, *ibidem*). O escritor estabelecia uma relação entre artistas e gêneros teatrais comum em seu tempo, segundo a qual os espetáculos de cunho popular eram destituídos de qualidades artísticas, aquém do teatro “sério” levado à cena por sumidades mundiais como Irving e Sarah Bernhard. A admiração que o público voltava aos cômicos Pepa Ruiz e Brandão, as maiores glórias do teatro nacional, atestaria, segundo o autor, o descalabro da cena artística que lhe era contemporânea.

O artigo de Coelho Netto desencadearia uma polêmica alimentada por meses na imprensa carioca. Antecedeu a encenação de *Pelo Amor!* e serviu para anunciar-lhe; desdobrou-se em inúmeros folhetins de outros críticos, a montarem passionais hostes contra e a favor da peça; e atingiu seu âmago na escritura e encenação da paródia *Amor ao pelo*, da lavra de um certo “Três Estrelinhas” e protagonizada por Pepa Ruiz e Brandão, a “arquigraciosa” e o “popularíssimo”, epítetos que explicitavam quão querida era a dupla contra a qual Netto volvera suas críticas. Três Estrelinhas não era outro senão Arthur Azevedo, como o artigo de Luiz de Castro desde logo patenteara. Sua decisão de se valer de um pseudônimo visava à blague – escolha que bem cabia ao *étos* de um indivíduo atrelado ao teatro popular como ele.² A autoria e o elenco da paródia, bem como o fato de ela ser representada no Recreio – teatro dirigido por Pepa e Brandão – demonstram, neste sentido, uma jogada criativa da parte do teatrólogo e da classe artística, a utilizarem-se do riso como instrumento de propaganda e defesa de sua arte.

O intuito parodístico estende-se igualmente para o modo de divulgação da paródia. O esforço com que Coelho Netto e seus pares foram a público, dias antes, com o objetivo de anunciar e explicar *Pelo Amor!*, é mimetizado por Arthur Azevedo pelo viés do humor. O escritor une-se aos seus pseudônimos em prol da divulgação da peça. Frivolino, por exemplo, escreve n’*O País* a mando do amigo “Três Estrelinhas”, o qual lhe pedira “*reclame* escandaloso da sua

2 Arthur Azevedo ainda se pronunciaria várias vezes, nos dias posteriores, tanto para negar a autoria da peça quanto para elogiar sua forma e conteúdo, chegando, num artigo, a afetar revolta ao afirmar: “Estou farto de dizer que sou completamente estranho à manipulação dessa pachouchada (...)”, e a pedir ao poeta “que se revele, para que eu não esteja passando por autor de coisas que não escrevi”. Cf. *A. A.*, 1897e, p. 2; *A. A.*, 1897f, p. 1; *A. A.*, 1897d, p. 1.

pachouchada *Amor ao pelo*”, uma vez que “o autor, naturalmente para que a paródia acompanhe o original mesmo antes de subir o pano, quer imitar o seu ilustre colega, fazendo *reclame* em todas as folhas” (FRIVOLINO, 1897, p. 01). Frivolino acaba por augurar que a paródia faça “um estrondoso sucesso e marque uma época na literatura de chirinola e farandula” (Idem, *ibidem*). A menção às propagandas que Coelho Netto fez de *Pelo Amor!* e ao gênero no qual se inscreve a paródia – a “pachouchada” (espetáculo de má qualidade, segundo o jargão teatral, epíteto atribuído por Netto ao grosso das produções correntes na cena carioca) – deixa patente a intertextualidade com o famigerado artigo do *Correio de Minas*. Mesmo o fato de Azevedo discorrer sobre a peça de sua própria lavra reproduz a atitude de Coelho Netto, cujos pseudônimos haviam cumprido mister análogo dias antes.

Isso tudo ocorre antes de *Amor ao pelo* ir à cena, o que se dá pela primeira vez no dia 24 de setembro, quatro dias depois da segunda – e última – récita de *Pelo amor!*. A “pachouchada” experimenta uma acolhida bem mais calorosa do que a recebida pelo drama de Coelho Netto, denotada pelo número de vezes que é encenada, aproximadamente vinte, contra apenas duas de *Pelo Amor!*. Um dia depois da estreia, *O País* constata que o Recreio estivera repleto. A peça fez tão grande sucesso junto ao público que a folha augura-lhe um centenário. Chama a atenção para o desempenho de Pepa e Brandão – a condessa e o bobo –, ressaltando-lhes a veia cômica (*O PAÍS*, 1897b, p. 2). Dois dias após a estreia, a folha publica uma análise anônima da peça, tão longa quanto certa crítica que Araripe Júnior escrevera acerca do drama de Coelho Netto, a qual volta tantos elogios ao seu objeto quantos Araripe voltara ao dele, e tão espirituosa é que merece nossa atenção, especialmente considerando que Arthur Azevedo era assíduo colaborador daquela folha.

A comicidade do artigo é construída pelo tom de constante dúvida que seu autor denota ter com relação à autoria de *Amor ao pelo*. Segundo o texto, a peça provocou curiosidade mesmo sem que se soubesse ao certo o nome de seu autor, “embora se indicasse entre

vários nomes o de um escritor estimadíssimo e de bela cotação no nosso mundo teatral” (O PAÍS, 1897c, p. 02) – quando, na verdade, era este expediente que havia contribuído para a geração de tamanha curiosidade. O autor do artigo utiliza-se de um eufemismo para se referir a Arthur Azevedo – ele, mais do que ninguém, merecia o epíteto de “escritor estimadíssimo e de bela cotação no nosso mundo teatral” – o que reforça o tom do texto. E isso é reiterado, vejamos:

Até nos parece que o ignorado autor de *Amor ao pelo*, para intrigar o Arthur Azevedo e fazer crer que era dele a paródia, procurou imitar a sua *maneira*. Se assim foi, força é confessar que se saiu brilhantemente, porque apreendeu a forma magistral do nosso colega, apossou-se dos seus segredos de técnica, identificou-se com o seu espírito delicado, de uma ironia muito leve, com uma distinta preocupação de arte, que mesmo nos trechos mais cômicos, já quase nas fronteiras da farsa, se revela e cintila.

O próprio Arthur se confessou surpreendido – e podemos afirmar que foi ele ontem o mais empenhado em saber o nome de *três estrelinhas*, o nome da pessoa que levou a tal ponto a imitação do seu estilo e do seu *processo*. Foi o Arthur quem, no final do ato mais ansioso esteve para que o autor, na febre de se ver aclamado, quebrasse o mistério e subisse ao palco, a receber as ovações. O anônimo – o ilustre anônimo, podemos já dizê-lo, não se animou a aparecer e o público, e com ele o Arthur, ficaram sem satisfazer o seu desejo. A esta hora só o Brandão talvez saiba quem é o autor do *Amor ao pelo* – dado o caso de que ele, apertado por dinheiro, já tenha ido receber as percentagens (Idem, *ibidem*).

Segundo a folha, além de a peça ser tão espirituosa e os versos tão corretos, ela ainda imitava Arthur Azevedo brilhantemente. Isso faz com que o articulista num só tempo louve *Amor ao pelo* e as demais produções que Azevedo colocava em cena, todas oriundas de uma mesma forma de grande qualidade artística – devolvendo-se, à obra do dramaturgo, a característica que Coelho Netto lhe negará.³ A menção que o artigo faz às porcentagens é mais um elemento a relacionar o escritor anônimo a Arthur Azevedo, o qual tomara para si a crítica que Netto, no *Correio de Minas*, voltara aos escritores

3 A ironia torna-se mais clara quando se confronta este artigo com o assinado por D. T. no mesmo dia, em *A Notícia*, no qual constata: “Com uma casa mais que regular, subiu o pano para ser ouvida em primeira representação a comédia-paródia *Amor ao pelo*, cujo autor conservou e ainda conserva um anonimato pilhérico, pois que toda a gente está a ver a quem deve atribuir a engraçada comédia” (D. T., 1897, p. 02).

teatrais, por ele denominados “colaboradores da chirinola que tudo sacrificam por uma pingue porcentagem” (COELHO NETTO, 1897b, p. 03). A menção ao aperto financeiro remete, ademais, à constante preocupação de Azevedo no que tocava à complicada situação na qual os artistas teatrais viviam naquele momento, obrigados a escrever buscando o agrado do público, visando à frequência dos teatros, a geração de dividendos e, assim, o acesso, por parte dos autores, à parte que lhes cabia das porcentagens.

Amor ao pelo se aproveita muito bem de *Pelo Amor!*, a começar pelo título, que explora a homofonia de pelo/pêlo (considere-se que, à época, o vocábulo comportava um acento circunflexo) para propor um tratamento do tema na contracorrente da peça de Netto. A inversão proposta pelo título perdura ao longo da paródia, já que a temática amorosa cerne da obra original é tratada por Azevedo pela chave cômica.

Pelo amor! é um poema dramático em dois atos, durante os quais o escritor desfila prodigamente a sua erudição. O enredo se desenvolve na Escócia de fins do século XIII. Toda a ação ocorre no castelo do conde Armínio, desde o entardecer até a madrugada do mesmo dia: abre com a consternação da jovem senhora Malvina devido ao atraso do conde, que saíra para caçar no princípio do dia, fechando-se com o suicídio da esposa, depois da morte do esposo querido (COELHO NETTO, 1897). *Tristão e Isolda*, de Richard Wagner, ecoa nessas linhas vazadas a partir da imersão do autor num passado longínquo, lendário. Mesmo os *leitmotiven* wagnerianos servem de molde à escritura musical de Leopoldo Miguez, responsável pela partitura da peça. Uma plêiade sucede o artista alemão: o aproveitamento maior ou menor de fontes e obras da poesia ocidental, como Dante, Petrarca e Leopardi, e de histórias como as de Genièvre e Lancelot, do rei Arthur e da Távola Redonda, denotam um anseio de filiação à tradição erudita que se reafirma no uso literal de escritos canônicos nas epígrafes dos dois atos do drama (CARVALHO, 2009). Obra grave, da qual participam sobretudo personagens pertencentes à nobreza, *Pelo Amor!* tem como figura central o popularesco bobo da corte. O âmbito popular

é, no entanto, estilizado, a eloquência alçada ao primeiro plano.

Enquanto em *Pelo Amor!* é a condessa Malvina que nutre um amor exacerbado pelo marido, em *Amor ao pelo* o enamorado é o conde, sendo o fruto de seu amor não a esposa, mas sim seu próprio “pelo”. Isso o faz temer que a condessa descubra que seu atraso na chegada ao castelo se deve ao fato de ele ter-se encontrado com a amante, uma “mulata de espanto” – “Por sinal feiticeira...” (AZEVEDO, 2002, p. 433), versão brasileiríssima da misteriosa Samla, responsável, na peça de Coelho Netto, pela perdição do conde – junto da qual almoçara um mocotó que o fizera dormir por seis horas. Ao contrário do que ocorre no drama de Netto, no qual Armínio, embora inspire as ações, não as realiza, jazendo todo o tempo entre a padiola com que os cavaleiros o levam para o castelo e seu leito de morte, em *Amor ao pelo* o conde é uma das personagens principais. É ele quem, segundo um dos cavaleiros, pede que o grupo se dirija ao castelo e engane a condessa sobre seu estado de saúde, uma vez que temia por sua integridade física:

SEGUNDO CAVALEIRO:

Quando acordou, foi ter conosco,
Que à sua espera estávamos, tenazes,
E nos disse naquele estilo tosco
Que já lhe conheceis: — “Olá, rapazes!
Se eu voltar ao castelo
E não justificar tanta demora,
Com certeza a senhora
Me bate, e eu tenho muito amor ao
pelo...” (AZEVEDO, 2002, pp. 433-4).

Ocorre na paródia um rebaixamento da personagem visando ao riso, ao estilo das farsas e comédias musicais de cunho popular. O conde Armínio desenhado pela pena de Azevedo, ao contrário da personagem de Coelho Netto, era, segundo o cavaleiro, dono de um “estilo tosco” já conhecido por todos. Outro dos homens lembra que ele mantinha uma mulata feiticeira. Já de acordo com o bobo, “é coisa averiguada/ Que o Conde numa caçada/ Bebe inda mais

do que caça.” (Idem, p. 427). Armínio não gozava da melhor das reputações, tanto que o médico que o atende aventa a possibilidade de sua doença ser “patranha”, pois ele não demonstra sinal de qualquer debilidade. A insinuação enceta a ira da esposa, expressa pelas seguintes coplas:

I - A CONDESSA: Eu tudo agora adivinho!
Não há mais que duvidar!
Mas pra cá vens de carrinho!
Não me deixo engazopar!
Ai! quando eu verificar
Que é manha...
TODOS: Que é manha...
A CONDESSA: Pode o tratante contar
Que apanha!
TODOS: Que apanha!

II- A CONDESSA: Cuida o tipo que me embaça,
Mas não sabe o que eu cá soul!
Se foi caça aquela caça
Eu cá sei o que caçou!
Se uma peta me pregou
Tamanha...
TODOS: Tamanha...
A CONDESSA: Desta mão, que já provou,
Apanha!
TODOS: Apanha!... (Idem, pp. 441-2).

Os modos da condessa e a linguagem popular, coalhada de gírias, demonstram que a personagem passara por rebaixamento análogo ao qual passou o conde. Ela é de todo inversa à frágil e passiva condessa de *Pelo Amor!*. A afirmação de que sua mão já havia sido provada pelo esposo deixa patente a faceta agressiva de seu ciúme. Mostras de sua personalidade ciumenta são dadas nesta outra copla:

I- A CONDESSA: O meu marido
Estremecido
Foi hoje à caça mal despertou;
São seis e meia,
Hora da ceia,
E da caçada não regressou!
Estou nervosa,
Vertiginosa!
Não sei deveras o que pensar!
Pressentimentos
Mais agourentos
Não poderiam me torturar!
(...)

II- A CONDESSA: Provavelmente
Houve incidente:
Caiu, feriu-se, pobre rapaz!
Mas por desgraça
Que há caça e caça
Do Teatro Apolo diz o cartaz.
Sou violenta!
Sou ciumenta!
Penso que o Conde não foi caçar!
Aqui me encontra,
Se ele é bilontra,
Cum bom cacete para o ensinar!
Ficará na cama
Em lençóis de linho!
Assim faz quem ama
O seu maridinho!
CORO: Ficará na cama, etc. (Idem, pp. 430-1).

O amor e o ciúme, que também movem o drama de Coelho Netto, aqui adquirem visada cômica devido à drástica oscilação dos sentimentos da condessa, do desespero primeiro pelo atraso do amado à ira desmedida devido a uma possível traição. Há, nesse trecho, a remissão a um texto ficcional, como acontece em *Pelo Amor!*. No entanto, *Há caça... e caça!* trata-se da tradução de Acácio Antunes de uma popular comédia de Georges Feydeau e Desvalières,

que subira ao palco do teatro Apolo em fins de agosto de 1897 (O PAÍS, 1897d, p. 06). A peça, pelo que se depreende do artigo escrito por Arthur Azevedo por ocasião de sua estreia, era exemplo cabal do gênero amado pelo público. Da infinidade de quiproquós emerge a história de Mme. Duchotel, a qual desconfia que o esposo, que saíra para caçar na fazenda de um amigo, iria encontrar-se com uma amante. O responsável por plantar a semente da dúvida na cabeça da senhora é o Dr. Moricet, um médico amigo de seu esposo, o qual se aproveita da raiva da mulher para tentar seduzi-la – falhando no intuito, todavia (A. A., 1897b, p. 02). As diversas personagens encetam “caças” diferentes ao longo da peça, o que explora a polissemia do vocábulo. Como o anúncio faz questão de explicar, Justiniano Duchotel é “o marido que vai à caça”, o Dr. Moricet “quer caçar enquanto o marido caça”, o sobrinho de Duchotel “caça os cobres do tio”, e assim por diante (O PAÍS, 1897d, p. 06).

Se a intertextualidade pretendida pelo autor de *Amor ao pelo* remete o espectador a uma peça que rebaixa a temática amorosa, tal rebaixamento igualmente ocorre no arranjo que Arthur Azevedo faz do tema, como se tem observado até agora, o que garante a comicidade da história. Se a paródia de Azevedo revelará que a condessa ciumenta tem toda a razão de sê-lo, uma vez que é traída pelo marido, ela todavia não se demonstrará menos digna de censura. Na cena em que está prostrada na plataforma do castelo esperando notícias do esposo (paródia da cena de *Pelo Amor!* em que a condessa, pressentindo a desgraça que acontecera com o conde, questiona um pastor sobre seu paradeiro e acaba por adentrar o castelo sem ver a chegada do cavaleiro que trará a notícia do acidente), a condessa corre para dentro tão logo fica sabendo da chegada de três cavaleiros:

A CONDESSA: Cavaleiros? E eu assim!
 Em que pese o meu desgosto,
 Vou pôr pó-de-arroz no rosto,
 Vou pôr nos lábios carmim.
 Recebei-os (AZEVEDO, 2002, p. 432).

A saída repentina da jovem senhora, que, mesmo preocupada com o atraso do esposo, vai enfeitar-se para receber os visitantes, motiva este sarcástico comentário do bobo:

O BOBO (*Consigno*) Caradura!
Mesmo nestas circunstâncias,
Cheia de sustos e de ânsias,
Não se esquece da pintura! (Idem, *ibidem*).

O bobo de Arthur Azevedo tem, na peça, funcionamento similar àquele saído da pena de Coelho Netto. Também ele expressa com sinceridade o que pensa de cada personagem. No entanto, ele não põe em debate o dúbio lugar social ao qual pertence, como faz a personagem de Netto. O bobo de *Pelo Amor!* reproduz um tipo comum no teatro desde a Idade Média, que se amparava no espaço da loucura para, a partir dali, poder se exprimir livremente, sem que fosse vítima de represálias (FOUCAULT, 1972). Já em *Amor ao pelo*, enquanto o bobo tenta despir as personagens da máscara da falsidade que utilizam, tais personagens despem a peça da ilusão por ela estabelecida e permitem que os espectadores entrevejam as convenções que a engendram, possibilitando a Arthur Azevedo pôr em ação uma importante característica do teatro de cunho popular: a metalinguagem. A todo o momento há remissão à peça de Netto. Embora, como ocorre às paródias, a peça seja mais compreensível ao espectador que assistiu à obra parodiada, em alguns momentos a metalinguagem permite que Azevedo aluda diretamente a *Pelo Amor!*. E ao fazê-lo, o bobo, o grande moralista da peça de Netto, torna-se a vítima principal da paródia, o que obedece à inversão que *Amor ao pelo* propõe a partir de seu título. Quando, na primeira cena, o bobo entra cantando uma canção que muito se assemelha ao “Estrilho do Bobo” de *Pelo Amor!*, a sentinela reclama: “A SENTINELA: Lá vem. / Fala só cantando. / Oh, que tremendo cacete!” (Idem, p. 426).

Também o bobo de Coelho Netto entoava seus discursos por meio da música. Esta clara alusão à peça de referência estende-

se para a construção de uma personagem bastante colada à original – com a diferença de que, na paródia, sua grandiloquência vai de encontro à coloquialidade dos discursos das demais personagens, ressaltando o que nela haveria de impositação inócua e, portanto, ratificando a necessidade do chiste. O epíteto de “Fala só” acaba por colar ao bobo, que procura preencher todos os vazios da cena com discursos túrgidos, sempre risíveis: Ele lança um “Ser ou não ser” (Idem, p. 427) na primeira oportunidade que tem de monologar. Corrige-se imediatamente, declarando ter-se enganado de monólogo – referência direta à verborrágica personagem de Coelho Netto. A personagem chega mesmo a descer ao proscênio para impingir suas linhas ao público, retomando, depois da mutação do cenário, o monólogo que começara na plataforma do castelo – neste momento, mesmo a rubrica escrita por Azevedo dá relevo à ação risível, levando aos leitores a fruição da cena representada no teatro: “FALA-SÓ (*Que entra e continua o seu monólogo como se não tivesse havido mutação.*)” (Idem, p. 439).

Expedientes tais são responsáveis por uma quebra da ilusão cênica que colabora para a comicidade da representação. Outro desses momentos é digno de nota. Enquanto o conde, fingindo-se doente, é levado ao castelo numa padiola, um dos cavaleiros volta-se ao regente da orquestra e pede-lhe que toque a marcha fúnebre, o que assusta a condessa: “Marcha fúnebre?”, diz ela, “Oh, fados meus tiranos!/ Agora já não pode haver mais dúvidas:/ Enviuvei, e inda não fiz trinta anos!” (Idem, p. 435). Todavia, ao se ajoelhar junto do esposo e perceber que ele está vivo, questiona-se sobre o motivo da marcha e dá a ordem:

A CONDESSA: (...)

(*Ao regente da orquestra.*)

Pare, faça favor!

(*Cessa a marcha fúnebre.*)

Para o quarto solícitos levemo-lo,

Não dessa marcha ao som...

Venha o maxixe, que o maxixe é bom! (Idem, p. 436).

Após o que todos começam a dançar e cantar o maxixe, conforme ordenou a condessa. Alude-se, nesta cena, a outra polêmica encetada por *Pelo Amor!*. Leopoldo Miguez compôs uma “marcha grave” para acompanhar a entrada em cena do conde Armínio, o que enfatizava o débil estado de saúde da personagem. Arthur Azevedo não deixou de opinar a este respeito. Embora afirmasse ter considerado o trecho “uma das mais belas marchas fúnebres que ainda ouvimos”, questionou a escolha do gênero musical, uma vez que os cavaleiros que acompanhavam o conde marchavam “o corpo de um homem vivo” (A. A., 1897a, p. 02).

A ordem vinda da condessa, para que a orquestra toque um maxixe, trava ainda uma interlocução com aquele artigo que Netto publicara no *Correio de Minas*, o qual dera início à polêmica que culminou na escrita de *Amor ao pelo*: “a música, que está sendo escrita pelo maestro Miguez, não é das que põem formigueiros na sola dos pés.” (COELHO NETTO, 1897b, p. 03), diz o autor de *Pelo Amor!* sobre sua produção. Na “pachouchada” de Arthur Azevedo, a música motiva nas personagens a reação que Coelho Netto supunha indigna de ser encenada nos palcos: todos se põem a dançar festivamente um ritmo popular, continuando a fazê-lo até que saem de cena carregando a padiola onde jaz o conde. A paródia de Arthur Azevedo põe em cena a estética do drama de Coelho Netto para depois desqualificá-la; a própria enunciação da peça demonstra a produção teatral que ela legítima. Isso fica claro logo na cena que abre *Amor ao pelo*, na introdução de um coro interno que, por meio de uma linguagem erudita, profere o seguinte discurso:

CORO INTERNO

Na extrema do horizonte
 Desaparece o sol,
 E já não doura o monte
 O fúlgido arrebol.
 Volvamos sem demora
 Ao bem ditoso lar,
 Que o nosso corpo agora
 Precisa repousar. (AZEVEDO, 2002, p. 425)

O tom elevado e os vocábulos proferidos pelo coro de pastores – portanto, por pessoas do povo – são próprios do gênero trágico e elementos constituintes do drama de Netto, no qual todas as personagens proferem discursos tributários da modalidade culta da língua e tratam o tema de modo igualmente elevado. O discurso começa, no entanto, a ser desqualificado tão logo a sentinela, que ouve tudo em silêncio, dá início à declamação da sua parte:

A SENTINELA (*Declamando, enquanto as vozes se afastam.*):

Os camponeses felizes,
A tarefa terminada,
Vão cantando pela estrada,
Vão abraçar os petizes.
(*Passeia. Pausa*)
É triste fado o meu fado,
Pois numa noite tão fria,
Até que desponte o dia,
De frio todo engelhado,
Eu vou fazer sentinela,
Enquanto a esposa mesquinha,
Chorosa, triste, sozinha,
No nosso tugúrio vela.
(*Pausa.*) Confesso: comigo bole
A ideia de que a Maria
Procure uma companhia
Que a saudade lhe console...
Ai, que frio! Felizmente
Tenho, que sou precavido,
No capacete escondido
Um frasquinho de aguardente. (AZEVEDO, 2002, pp. 425-6)

Pouco a pouco a personagem vai despindo a peça das palavras rebuscadas que de início a vestiram. Após sua segunda pausa, a confissão dirigida ao público passa a ser vazada numa linguagem que abandona a formalidade em prol de construções típicas da fala popular, como a gíria “comigo bole a ideia”, tendo

em vistas o rebaixamento de tom – já que a personagem alude a uma possível traição de sua esposa, que supostamente procurava a companhia de outro homem para esquentá-la nas noites frias⁴. O vigia demonstra, ademais, descumprir o código de sua função, já que leva consigo, escondido, um frasco de bebida alcoólica.

Esse à vontade com o público espraia-se pelo restante da peça. A condessa, como vimos, afirma que dará um “bom cacete” no esposo se ele for “bilontra” (Idem, p. 431) – “bilontra” era uma gíria de uso corrente no Rio de Janeiro da época, alusiva àqueles que cometiam alguma falcatura (Arthur Azevedo aproveitou-a para com ela criar tema e título de sua revista de ano de 1885, como tão bem aponta Mencarelli, 1999). O bobo afirma à condessa que não adianta ela ficar “ralada” (AZEVEDO, 2002, p. 431); o terceiro cavaleiro, referindo-se à sua intenção de enganar a condessa, a pedido do conde, diz tentar “pregar uma patranha à tal senhora” (Idem, p. 434); a aia pede que ele fique sossegado, pois “não damos/ Com a língua nos dentes.” (Idem, *ibidem*); e o bobo afeta revolta com a preferência do conde: “Bem merece uma esposa que lhe bata/ Quem troca este peixão pela mulata!” (Idem, *ibidem*). O próprio “amor ao pelo” que dá título à peça e retorna explicitamente ao longo dela é, aliás, o exemplo mais patente do intento.

À incorporação desses vocábulos soma-se a ironia com que as personagens tratam o bobo tão logo ele começa a proferir um dos seus longos e rebuscados monólogos – os quais, como já se ressaltou, parodiam os discursos do bobo Nathos, cria de Coelho Netto -, desqualificando-se, num só tempo, a linguagem e os modos da personagem fonte. Tanto que, logo ao começar um monólogo sobre as mulheres, o bobo é assim interrompido pela sentinela:

O BOBO: (*Interrompendo-se com uma resolução e descendo rapidamente ao proscênio.*)

Outro monólogo deito!

(*Principiando.*)

As mulheres...

A SENTINELA: Cala a boca!

4 *Observe-se, a título de exemplo, um excerto do seguinte discurso que o bobo de Pelo Amor! dirige à sentinela, no qual se fazem presentes referências à bebida e à traição, desta vez na chave erudita: “Soldado, aproveita melhor o teu instrumento [a trompa], enche-o de vinho, emborça-o, e se puderes beber sem que uma gota se te derrame pelo peito, rejubila porque tua esposa não te é infiel, mas que te não suceda o que tanto pasmo causou ao rei Arthur que, por muito amado julgar-se, não guardava suspeita e fazendo a experiência encharcou-se de vinho. Queres que o teu grito ressoe sempre? queres que o ar do teu peito forme uma atmosfera? fã-lo passar pela alma como fazem os filósofos e os poetas.” (COELHO NETTO, 1897a, pp. 01-02).*

‘Stá toda a gente amolada,
E com razão, que a maçada
Já não tem sido tão pouca (AZEVEDO, 2002, p. 429).

O bobo é igualmente criticado pelo contrarregra, que interrompe este mesmo discurso, quatro cenas mais tarde:

O CONTRARREGRA (*aparecendo à esquerda*):

Ó Fala só,
Acaba coa falação!
Espera-se por ti só
Pra fazer a mutação!
(*Desaparece.*) (Idem, p. 438).

Amor ao pelo engendra, portanto, uma completa desqualificação da peça de Coelho Netto: no tratamento que dá ao tema, na linguagem e mesmo na escolha do teatro e dos artistas, já que o Recreio Dramático possuía alguns dos principais cômicos da capital, vários dos quais dão vida às personagens criadas por Arthur Azevedo: Pinto desempenha o papel da sentinela; Portugal do contrarregra; Mesquita, do conde; e Pepa Ruiz e Brandão, explicitamente criticados por Netto, da condessa e do bobo.

O embate entre ambos os literatos, disseminado pela imprensa e efetivado cabalmente em cena, nas representações de *Pelo Amor!* e *Amor ao pelo*, encontram explanação plausível fora do âmbito teatral. Coelho e Arthur Azevedo encetam esforços análogos no intuito de definir seus espaços no campo literário: o primeiro, ao transformar seu *Pelo Amor!* num caldeirão no qual introduz a tradição literária ocidental, incluindo sua própria escrita visando a reforçar tal tradição; e o segundo, ao demolir, através da própria enunciação de sua peça, a proposta teatral do colega, numa aniquilação simbólica do rival artístico.

O momento histórico era propício ao litígio: fundava-se a Academia Brasileira de Letras. Dominique Maingueneau aponta, pelo viés da

Teoria do Discurso, o papel capital que a literatura desempenha no processo de delimitação das línguas. Afirma ele que, para o surgimento de uma língua, é necessária a referência a um conjunto de textos literários, responsáveis por lhe conferir prestígio e fundar uma determinada sociedade. É esse também o motivo, segundo o ensaísta, pelo qual se traça uma separação entre duas variedades da língua, a *haute* (erudita), e a *basse* (popular), consideradas uma a língua plena, e a outra, o seu arremedo, espécie de desfragmentação daquilo que se considera a “língua” por excelência: uma, associada a um conjunto de textos literários que desempenha o papel de “ideal normativo”, outra, aos usos de menor prestígio, a circular em nos “intercâmbios comuns” (MAINGUENEAU, 2006, pp. 197-199). Reportando-se ao contexto francês, ele afirma que, quando os escritores da Pléiade objetivaram “ilustrar a língua francesa” por meio de seus textos, aumentaram tanto o valor dela quanto o renome deles próprios (Idem, *ibidem*).

O discurso fundador da ABL, proferido por Machado de Assis, patenteia a existência de um projeto análogo no âmbito nacional. Segundo o escritor, os “moços” que iniciaram a Academia almejavam “conservar, no meio da federação política, a unidade literária.” (RODRIGUES, 2003, p. 59). Em meio a um momento politicamente conturbado, devido a graves conflitos armados iniciados em virtude da liberdade que o federalismo proporcionara aos Estados, Machado apontava para a necessidade de uma “unidade literária”, pela qual a jovem instituição se responsabilizaria. Para isso, Machado cita como exemplo a Academia francesa, modelo da brasileira, a qual sobrevivera a toda sorte de acontecimentos, fossem eles literários ou civis. E conclui: “A vossa há de querer ter as mesmas feições de estabilidade e progresso. Já o batismo das suas cadeiras com os nomes preclaros e saudosos da ficção, da lírica, da crítica e da eloquência nacionais é indício de que a tradição é o seu primeiro voto.” (Idem, *ibidem*). A aludida unidade seria, portanto, conservada por meio da tradição. Não de qualquer tradição, mas daquela definida pelos “preclaros e saudosos” artífices das letras nacionais que haviam emprestado seus nomes e honra para as

quarenta cadeiras da Academia.

O tema é novamente trazido à baila noutra discurso de Machado, no qual ele discute os futuros trabalhos de estabelecimento de um vocabulário, tarefa que a instituição tomara para si. Após constatar que a Academia trabalhava para o conhecimento das modificações e inovações da língua portuguesa em território nacional visando, em tempo oportuno, “a guarda da nossa língua”, constata que cabia a ela separar a “moda” do “moderno”. Para isso, “o melhor dos processos é ainda a composição e a conservação de obras clássicas”, diz o literato, pois “é preciso que ela [a língua] se guarde também a si mesma.” Caberia, portanto, às obras literárias, deixar de lado a “moda” – aquilo que “perece” – em prol do “moderno”, que “vivifica” (Idem, p. 68). A língua usada no cotidiano não deveria ser aceita sem restrições pelos escritores.

A almejada unidade literária proposta por Machado, que tão clara parecia no plano teórico, mostrava-se, todavia, um ideal de difícil concretização na prática. Sintomático disso era a presença, no seio da Academia Brasileira de Letras, de Coelho Netto e Arthur Azevedo. Que a situação de paridade não era vista com bons olhos por Netto, já o notamos ao transcrevermos seu desconforto por ter de disputar a “coroa imortal” com um escritor de “revistas e mágicas” (COELHO NETTO, 1897b, p. 03). O repúdio ao elemento popular (em especial ao teatro, objeto deste estudo), proferido assim sem reboço, remete-me, por fim, ao excelente *Mélodramatique*, estudo de Thomasseau (2009) acerca do melodrama teatral francês. O ensaísta aponta para um histórico escalonamento entre as artes, que, por haver tomado como molde um classicismo idealizado, acabara por marginalizar a “dinâmica teatral de uma época e de seus gêneros que, precisamente, procuraram fazer a escritura cênica sair da esfera do literário” (THOMASSEAU, 2009, pp. 179-180). Debruçando-se sobre a produção teatral apresentada no francês Boulevard du Temple, do início do XIX até o arrasamento da via (1862), e depois, nos teatros congêneres, o estudioso procura atestar sua vitalidade, coesão, inclinação à crítica social e qualidade artística.

Sua leitura procura relacionar as obras ao momento histórico donde emergiram. Segundo ele, a Revolução francesa não apenas provocou o surgimento de novas formas teatrais – a colocarem o povo no centro do debate, em cena e na plateia –, como alteraram a natureza da mimese. O caráter literário cedia espaço à encenação, àquilo que então se convencionou denominar *mise en scène*, sendo a percepção do “poético” deslocada do cerne da linguagem para o âmbito da cena (Idem, pp. 180-1). No seio desta “estética de ruptura”, segundo a qual o burilamento da ilusão e da emoção se dava par a par à envergadura crítica das obras, Thomasseau também inclui as peças cômico-musicadas (o *vaudeville*, a paródia, a mágica). No que toca ao gênero parodístico, constata:

Atacando, assim, peça a peça, cada um dos sucessos dos gêneros acadêmicos, (...), as paródias descobrem, um a um, todos os procedimentos de composição, denunciando, no percurso, as hierarquias que eles impõem. A paródia, contrafazendo a obra consagrada que toma por objeto de crítica, inverte ou muda os temas, subverte o sentido e os códigos por uma transposição burlesca. (Idem, p. 186 – tradução minha).

Arthur Azevedo apresenta-se como um fértil continuador desta tradição teatral popular nascida no *boulevard* francês e enxertada desde muito cedo em solo nacional: o artista foi responsável por nacionalizar a opereta francesa, compondo a primeira produção original do gênero, colocada em cena em 1876, onze anos depois da estreia da opereta francesa no Rio de Janeiro (FARIA, 2001, pp. 146-7). Embora as incursões do artista nos gêneros populares não tenham ocorrido sem tensão – seus folhetins espalhados pela imprensa mapeiam a relação ambivalente que ele nutria com estas suas peças, por vezes consideradas objetos de reduzida relevância artística, frutos de sua necessidade objetiva de ganhar a vida –, há que se salientar não apenas a galhardia com que ele tantas vezes defendeu a classe artística de seus detratores, como, sobretudo, a qualidade empírica desta vertente de sua obra. O riso demolidor por meio do qual *Amor ao pelo* faz bulha dos caminhos do teatro “sério” contemporâneo – e, por extensão, de um excludente projeto político – torna a peça prova incontestada da vivacidade dos palcos nacionais

em fins do século XIX.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS>

Periódicos:

A. A. (pseud. de Arthur Azevedo). “No Cassino”. In: *A Notícia*. Rio de Janeiro, 25-26 ago. 1897, p. 2 [1897a].

A. A. (pseud. de Arthur Azevedo). “Artes e Artistas: Apolo”. In: *O País*. Rio de Janeiro, 30 ago. 1897, p. 2 [1897b].

A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). “O Teatro”. In: *A Notícia*. Rio de Janeiro, 9-10 set. 1897, p. 2 [1897c].

A. A. (pseud. de Arthur Azevedo). “Palestra”. In: *O País*. Rio de Janeiro, 12 set. 1897, p. 1 [1897d].

A. A. (pseud. de Arthur Azevedo). “O Teatro”. In: *A Notícia*. Rio de Janeiro, 16-17 set. 1897, p. 2 [1897e].

A. A. (pseud. de Arthur Azevedo). “Palestra”. In: *O País*. Rio de Janeiro, 20 set. 1897, p. 1 [1897f].

“Artes e Artistas: Amor ao pelo!”. In: *O País*. Rio de Janeiro, 26 set. 1897, p. 2 [1897c].

COELHO NETTO. “Sessão Literária”. In: *Correio de Minas*. Juiz de Fora, 14 ago. 1897, apud. “Publicações a pedidos”. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 19 ago. 1897, p. 3 [1897b].

D. T. (pseud. Demétrio de Toledo). “Primeiras representações: Amor ao pelo”. In: *A Notícia*. Rio de Janeiro, 25-26 set. 1897, p. 2.

“Diversões: Amor ao pelo”. In: *O País*. Rio de Janeiro, 25 set. 1897, p. 2 [1897b].

FRIVOLINO. (pseud. de Arthur Azevedo). “Frivolidades”. In: *O País*. Rio de Janeiro, 8 set. 1897, p. 1.

“Há caça... e caçal!”. In: *O País*. Rio de Janeiro, 2 set. 1897, p. 6 [1897d].

LULU JÚNIOR (pseud. de Luiz de Castro). “Artes e Manhas”. In: *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 7 set. 1897, p. 1.

“Teatros”. In: *A Notícia*. Rio de Janeiro, 2-3 set. 1897, p. 3.

Bibliográficas:

AZEVEDO, Arthur. Amor ao pelo. In: *Teatro completo de Arthur Azevedo*. Vol. V, Rio de Janeiro, Funarte, 2002.

CARVALHO, Danielle Crepaldi. “Arte” em tempos de “chirinola”: a proposta de renovação teatral de Coelho Netto (1897-1898). Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária). Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, 2012.

COELHO NETTO. *Pelo Amor!* Poema dramático em 2 atos. Rio de Janeiro, Laemmert e c. Editores, 1897.

FARIA, João. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, Fapesp, 2001.

FOUCAULT, Michel. Stultifera Navis. In: *História da loucura na Idade Clássica*. São Paulo, Perspectiva, 1972.

MAINGUENEAU, Dominique. “Posicionamento, arquivo e gêneros; A questão da língua literária”. In: *Discurso literário*. São Paulo, Contexto, 2006.

MENCARELLI, Fernando Antonio. *Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas, Editora da Unicamp, 1999.

RODRIGUES, José Paulo Coelho de Souza. *A dança das cadeiras: literatura e política na Academia Brasileira de Letras (1896-1913)*. 2. ed. Campinas, SP, Editora da UNICAMP, CECULT, 2003.

THOMASSEAU, Jean-Marie. *Mélodramatique*. Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes; Saint-Denis, Université Paris 8, 2009.

ABSTRACT> *Amor ao pelo* was staged for the first time in Rio de Janeiro in 1897. Although this parody of Coelho Netto’s drama *Pelo Amor!* was signed by ***, it was largely known that its author was Arthur Azevedo, the popular playwright whom Netto had systematically criticized while *Pelo Amor!* was announced. This article analyses the relations the parody establishes with its time, specially the one regarding what is called the “serious” theater.

KEYWORDS> Amor ao pelo; Arthur Azevedo; popular theater.