

RODRIGO CÉZAR DIAS

O *MANDARIM* NO BANCO DOS RÉUS:

uma leitura acerca dos nexos entre teatro de revista e jornal

Porto Alegre

2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, SOCIEDADE E HISTÓRIA DA
LITERATURA

O *MANDARIM* NO BANCO DOS RÉUS:

uma leitura acerca dos nexos entre teatro de revista e jornal

RODRIGO CÉZAR DIAS

ORIENTADOR: PROF. DR. ANTÔNIO MARCOS VIEIRA SANSEVERINO

Dissertação de Mestrado em Estudos de Literatura,
apresentada como requisito parcial para a obtenção
do título de Mestre pelo programa de Pós-Graduação
em Letras da Universidade Federal do Rio Grande
do Sul.

Porto Alegre
2018

CIP - Catalogação na Publicação

Dias, Rodrigo César

O Mandarim no banco dos réus: uma leitura acerca dos nexos entre teatro de revista e jornal / Rodrigo César Dias. -- 2018.

219 f.

Orientador: Antônio Marcos Vieira Sanseverino.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2018.

1. O Mandarim. 2. Teatro de revista. 3. Imprensa. 4. Artur Azevedo. 5. Moreira Sampaio. I. Sanseverino, Antônio Marcos Vieira, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS e à CAPES pelo apoio institucional e financeiro.

À Biblioteca Nacional e, em especial, aos colaboradores responsáveis pela conservação e digitalização dos periódicos disponibilizados na Hemeroteca Digital Brasileira.

À Cristiane da Silva Alves, pelo acompanhamento generoso durante a realização do meu estágio docente, e à turma de Clássicos da Literatura Brasileira A (2018/1, turma B), pela acolhida e pela oportunidade de aprendizado que me ofereceram.

Às professoras Larissa de Oliveira Neves Catalão, Luciana Morteo Éboli e Regina Zilberman, por terem aceitado o convite para arguir este trabalho e pelas contribuições valiosas que me ofereceram na avaliação da dissertação.

Ao Antônio Sanseverino, pela parceria ao longo desses seis anos, pelo diálogo e pela amizade.

À Denise, pela edição do mapa do Theatro Príncipe Imperial, pela revisão dos meus *abstracts* e, principalmente, pelas palavras sempre precisas e pela cumplicidade nas salas de aula, nos cafés e nos bares.

À Juçara e ao Sebastião, meus pais, pelo apoio incondicional e pelos momentos felizes entranhados no cotidiano. Por tudo que me ensinaram e pelo que ainda me ensinam.

À Bruna, pelas revisões, sugestões e pelos ocasionais puxões de orelha. Não sei onde eu estaria se tu não tivesse entrado na minha vida há sete anos, mas sei que meu coração se aquece só de pensar nos próximos sete e em seus múltiplos. Te amo.

RESUMO

A temporada de apresentação da revista de ano *O Mandarin*, de Artur Azevedo e Moreira Sampaio, foi ensejo para diversas manifestações na imprensa fluminense ao longo dos primeiros meses de 1884. A partir disso, proponho uma análise acerca do modo como os indivíduos e os acontecimentos são representados no *Mandarin* e da maneira como se dá a repercussão da peça nos jornais, atentando para as dinâmicas de polêmica e promoção em funcionamento tanto na imprensa como no teatro de revista. Para tanto, lanço mão de uma articulação entre pesquisa bibliográfica e pesquisa em fontes primárias, contando com a leitura das edições digitalizadas de periódicos disponibilizadas pela Hemeroteca Digital Brasileira no *site* <memoria.bn.br>, com destaque para os veículos fluminenses *Gazeta de Noticias* e *Jornal do Commercio*.

Palavras-chave: *O Mandarin*; teatro de revista; imprensa; Artur Azevedo; Moreira Sampaio.

ABSTRACT

The opening season of the revue *O Mandarim*, written by Artur Azevedo and Moreira Sampaio, was the occasion for diverse manifestations in the Fluminense press during the first months of 1884. Based on that, I propose the analysis of the way individuals and events are represented in *O Mandarim* as well as of the play's impact in the newspapers, taking into account the dynamics of polemic and promotion in operation both in the press and in the revue. Therefore, the methodology of this study articulates bibliographic research and research in primary sources. The newspapers, with emphasis on *Gazeta de Noticias* and *Jornal do Commercio*, have been read through its digitalized editions made available by the Hemeroteca Digital Brasileira in the website <memoria.bn.br>.

Keywords: *O Mandarim*; revue; press; Artur Azevedo; Moreira Sampaio.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - <i>O Mandarin</i> (excerto de anúncio).....	22
Figura 2 – “O primeiro segundo depois da meia-noite no dia 31 de Dezembro”	28
Figura 3 – <i>O Mandarin</i> pelo <i>Mequetrefe</i>	36
Figura 4 – <i>O Mandarin</i>	38
Figura 5 – Moreira Sampaio.....	41
Figura 6 – Fachada do Cine Teatro São José	49
Figura 7 – Theatro Príncipe Imperial (após a reforma realizada ainda em 1881).....	50
Figura 8 – Tong King Sing	59
Figura 9 – Prostituição no caminho para os teatros.....	69
Figura 10 - <i>Combate naval do Riachuelo</i>	85
Figura 11 – Opinião do <i>Jornal do Commercio</i> sobre o <i>Mandarin</i>	92
Figura 12 – Sumário do "Microcosmo" (13/01/1884).....	96
Figura 13 – As tranças de Batista	109

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Batalha de sonetos.....	113
---	-----

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	10
1. ESTÉTICAS REVISTEIRAS.....	16
1.1. Um breve panorama <i>in media res</i> da recepção crítica do teatro de revista no Brasil.....	16
1.2. Rei posto, rei morto: a formalização do carnavalesco pela revista de ano.....	24
1.3. Interioranos, europeus, persas e chins: o olhar do forasteiro como princípio de composição	30
2. O MANDARIM EM CENA	36
2.1. “Os festejados e conhecidos escritores”	40
2.2. A música e a dança no teatro musicado.....	44
2.3. As circunstâncias cênicas do <i>Mandarim</i> em 1884.....	48
2.4. As chegadas dos mandarins	55
2.5. O rabicho condutor	66
2.6. O cotidiano como rota de fuga	72
2.7. Realismo e alegoria: os teatros e a imprensa no palco	77
2.8. Das redenções: o Matrimônio e a Arte	83
3. O MANDARIM NA IMPRENSA.....	87
3.1. Vitrine e arena: a imprensa e o campo intelectual fluminense	87
3.2. O <i>fagundes</i> : “um cidadão inofensivo e honesto”.....	94
3.3. A questão do rabicho	106
3.4. Um duelo de sonetos	109
3.5. <i>O Mandarim</i> no banco dos réus: um julgamento sem veredito.....	118
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	124
REFERÊNCIAS	131
ANEXO A – TRANSCRIÇÃO DO MANDARIM.....	142

ANEXO B – COMPOSIÇÃO INTERNA DOS TEATROS (1883).....	207
ANEXO C – CRÔNICA DE LULU SÊNIOR SOBRE O DESPACHO DE ÁVILA	208
ANEXO D – OPINIÃO DO <i>JORNAL DO COMMERCIO</i> SOBRE <i>O MANDARIM</i>.....	210
ANEXO E – BATALHA DE SONETOS.....	212

APRESENTAÇÃO

1883 pode ser visto, em linhas gerais, como um ano quase anódino no que se refere à História do Brasil, não sendo associado a nenhum grande marco. Se olharmos para as arestas aparadas pela história das grandes datas, todavia, a questão muda de figura. Um gabinete ministerial caiu, outro surgiu – liderado por um ex-republicano a serviço do Imperador –, a febre amarela seguia fazendo suas vítimas, assim como alguns oficiais do exército fizeram uma das suas ao assassinar, sob as barbas da polícia, Apulco de Castro, jornalista que havia ameaçado divulgar na imprensa o nome de um militar caloteiro. Karl von Koseritz, alemão naturalizado brasileiro, também jornalista e então deputado pela província do Rio Grande do Sul, viaja à Corte para participar da organização da Sociedade Central de Imigração, cruzando-se com Tong King Sing, mandarim chinês que veio ao Brasil com o intuito de estabelecer uma linha marítima entre os dois países, tendo em vista a imigração de mão-de-obra chinesa. Para introduzir propriamente este trabalho, todavia, penso que seja importante apresentar brevemente os estudos que venho desenvolvendo ao longo de minha trajetória acadêmica, razão pela qual acabei chegando ao Rio de Janeiro de 1883.

Em 2012 comecei a participar do grupo de pesquisa “Crônica e cotidiano no final do Império: Machado de Assis e a série ‘Balas de Estalo’”, coordenado pelo Prof. Antônio Sanseverino. Trabalhando com as crônicas da série coletiva “Balas de Estalo”¹, publicada na *Gazeta de Notícias*² entre 1883 e 1886, acabei tomando como objeto inicial a produção de Ferreira de Araújo em 1883, cotejando suas “balas de estalo” – assinadas sob o pseudônimo Lulu Sênior – com os textos da coluna semanal “Cousas políticas” que, apesar de não ser assinada, era escrita por Araújo, diretor e colaborador assíduo da folha³. Apesar de esse cotejo não ter sido desenvolvido para além de uma apresentação em salão de iniciação científica, ele me rendeu uma profusão de notas, questões e dúvidas pontuais que foram ou não esclarecidas ao longo da pesquisa.

Durante a trajetória na iniciação científica, um dos primeiros textos de referência com que trabalhei junto ao grupo de pesquisa foi a dissertação de Ana Flávia Cernic Ramos (2005), intitulada *Política e humor nos últimos anos da monarquia: a série “Balas de Estalo”*

¹ Por meio de um viés humorístico e bastante crítico, os autores – dentre eles, Ferreira de Araújo, Henrique Chaves, Valentim Magalhães, Capistrano de Abreu e Machado de Assis – tratavam, sob pseudônimos, do cotidiano da cidade, passando os acontecimentos em revista.

² Os títulos de periódicos e de seções terão suas grafias originais mantidas neste trabalho, ao passo que os textos terão a ortografia atualizada.

³ A autoria desses textos é atribuída a Ferreira de Araújo por conta da publicação de *Cousas políticas* em 1884, que reúne, sob seu nome, os textos publicados na coluna ao longo de 1883 (cf. ARAÚJO, 1884).

(1883-1884). Nessa leitura, deparei-me com a sinopse da revista de ano *O Mandarin*, mobilizada pela autora principalmente para caracterizar a *Gazeta de Noticias* e a série “Balas de Estalo”. A partir disso, busquei a peça e travei contato com o teatro de revista, gênero que me era, então, desconhecido, identificando diversas alusões a pessoas e acontecimentos representados por conta dos subsídios que a leitura das “Balas de Estalo” publicadas em 1883 me proporcionou.⁴

Em síntese, *O Mandarin*, cuja estreia se deu em 09/01/1884, seleciona os principais acontecimentos de 1883, reconstituindo-os em forma dramática e dando ampla vazão à comicidade e à sátira. A título de fio condutor que une os quadros da peça, figura a chegada de Tchin Tchan Fó ao Rio de Janeiro, mandarim que procura verificar se o Brasil seria digno de receber a imigração chinesa. Esse personagem, que aludia a Tong King Sing, é guiado pelo Barão de Caiapó, caricatura do empresário João José Fagundes de Rezende e Silva, sendo apresentado à Política e à heterogênea comitiva de males por ela presidida – a Cocote, a Febre Amarela, o Bonde, o Bacharel, o Capoeira, a Loteria etc. Como feixe central do enredo que leva o Mandarin a se relacionar com esses diversos personagens e com outros grupos (como os jornais da Corte ou empresários da cena teatral da época, por exemplo), há dois esboços de triângulos amorosos bastante rocambolescos – o Mandarin, casado com Peko, se encanta por Olímpia, a Cocote, despertando a rivalidade de Lírio, um de seus pretendentes. Em um desfecho conciliatório, o casal chinês descobre que Lírio era, em verdade, seu filho que fora raptado aos seis anos de idade por marinheiros franceses. Lírio, por sua vez, tendo a comprovação de que o *affair* de seu pai com Olímpia não se consumou, propõe-na em casamento, o que ela parece inclinada a aceitar.

Em duas oportunidades desenvolvi trabalhos abordando o nexos entre revista de ano e imprensa que vieram a ser apresentados em salões de iniciação científica. O primeiro deles, apresentado em 2014, consistiu na análise da repercussão do *Mandarin* na *Gazeta de Noticias*, no qual observei o modo como a peça foi discutida nas páginas do periódico, tendo em vista a dinâmica de polêmica e promoção envolvida. O segundo trabalho, apresentado em 2016, tinha por objetivo realizar uma aproximação do teatro de revista com a crônica

⁴ Além dos textos de Ferreira de Araújo, lidos por meio de edições digitalizadas da *Gazeta de Noticias*, realizei a leitura das “balas” de Machado de Assis (publicadas sob o pseudônimo Lélío) e algumas leituras esparsas de crônicas de outros integrantes da série. Somente as crônicas de Machado estão recolhidas em livro com edições recentes, sendo que, em 1887, foi publicada uma coletânea de “balas” de Lulu Sênior (Ferreira de Araújo) que, salvo engano, nunca foi reeditada.

enquanto formas retrospectivas, já contando com os estudos realizados para a elaboração do projeto de dissertação.

No processo de recuperação dessa trajetória de pesquisa, deparei-me com dois lapsos eloquentes que trago aqui para iniciar a discussão que pautará esta dissertação. O trabalho apresentado em 2014 intitula-se “A repercussão d’*O Mandarin*, de Artur Azevedo, na *Gazeta de Notícias*”. Lembro-me de que a indicação de autoria no título do trabalho visava evitar possíveis confusões entre a revista de ano e a novela *O mandarim*, de Eça de Queirós, publicada em 1880. O projeto de dissertação, por sua vez, apresentava as seguintes palavras-chave: “*O Mandarin*”, “Artur Azevedo”, “teatro de revista” e “imprensa”. Em ambos os casos, o nome de Moreira Sampaio, autor da revista junto a Artur Azevedo, aparecia somente no corpo do trabalho. Desse modo, eu reproduzia um dos diversos apagamentos relacionados ao meu próprio objeto de pesquisa, visto que, nas leituras das obras escritas em parceria pelos autores, Sampaio é ofuscado por Azevedo que, por sua vez, tem visibilidade na historiografia da literatura brasileira mais por conta de sua figura do que por sua obra, ainda pouco estudada.

Assim como a dupla de autores, a própria revista de ano enquanto gênero teatral também se encontra alijada do cânone literário brasileiro, apesar de sua grande representatividade social ao longo das últimas duas décadas do século XIX e das primeiras décadas do século XX. Penso que um dos fatores responsáveis pelo número reduzido de leituras a respeito do gênero decorra do fato de as revistas de ano serem comumente percebidas como obras “orientadas para o mercado e definidas pelo gosto do público”, conforme aponta Tatiana Siciliano (2014, p. 100), o que as tornava objeto de reprovação por parte da elite intelectual coetânea. Assim, o aspecto de mercadoria tende a embaçar o teor artístico das peças, sendo que, quando estudadas, podem vir a ser tomadas como uma fonte profícua para a leitura dos acontecimentos da época por meio das temáticas abordadas sem, no entanto, serem valorizadas enquanto obras de arte plasmadas a partir de contradições e dinâmicas sociais. Podemos observar esse tipo de leitura no seguinte comentário de Lúcia Miguel-Pereira a respeito do teatro de Artur Azevedo em sua *Prosa de ficção*:

das suas peças teatrais, também no momento muito apreciadas, talvez a parte mais interessante sejam as revistas, em que comentava os principais acontecimentos políticos de cada ano, e representam excelentes indicações para a reconstituição de sua época. Mas isso nada tem a ver com o valor literário, que é pouco (MIGUEL-PEREIRA, 1950, p. 268 apud SÜSSEKIND, 1986, p. 63).

Outro fator responsável por esse número reduzido de estudos se relaciona ao elevado grau de efemeridade que as obras do gênero possuem, considerando sua visada retrospectiva que pressupõe um público ou um leitor que ainda tenha frescos na memória os acontecimentos do ano anterior e que partilhe das referências ao cotidiano mobilizadas na peça. Desse modo, nosso potencial de interpretar as revistas está condicionado – de maneira mais acentuada do que ocorre na leitura de formas mais autossuficientes, como a comédia realista, por exemplo – ao nosso nível de contextualização a respeito dos fatos, personagens e costumes nelas representados. Entretanto, essa limitação não se restringe à matéria representada, sendo encontrada também na forma da revista à qual temos acesso, isto é, no texto dramático. Além de pressupor um público ou um leitor inteirado do contexto formalizado por conta de sua imediaticidade em relação ao passado recente, o texto das revistas é subordinado em grande medida à sua materialização em cena por conta do grande apelo visual e musical característico dessas produções, tanto no que diz respeito à performance do elenco, como no que toca a cenografia, o figurino e a música.

Diante dessa lacunaridade, traço que, a meu ver, desempenha papel estruturante na forma da revista e se expressa de maneira aguda no texto dessas peças, minha abordagem se baliza por um esforço de reconstituição que se apresenta também lacunar e descontínuo, visto que parte sobretudo das impressões de indivíduos específicos veiculadas na imprensa. Para dar conta dessa proposta, fundamento minha leitura no dialogismo bakhtiniano, partindo do pressuposto de que

o emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana. Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua, mas, acima de tudo, por sua construção composicional (BAKHTIN, 2016, p. 11-12).

Pensando, pois, o teatro de revista não só como um gênero teatral, mas também como um gênero do discurso, como um tipo “relativamente estável de enunciado”, a leitura do *Mandarim* demanda uma articulação entre a leitura do texto escrito, enunciado produzido por Artur Azevedo e Moreira Sampaio e fixado em edição de livro, e uma leitura que busque considerar as potencialidades de ressignificação do texto por meio da encenação. Dessa forma, há um esforço em se abordar o texto dramático levando em conta os possíveis modos pelos quais ele se reconfigurava por meio de sua fusão com o acompanhamento musical e com o aparato visual mobilizado e, sobretudo, pela performance dos atores e das atrizes que

imprimiam ao texto dramático seus gestos e sua voz, expressando sua individualidade por meio da apropriação do enunciado dos autores da peça em seus próprios enunciados.

Seguindo por esta senda, pretendo investigar o nexo entre teatro de revista e imprensa, mapeando tanto os agentes envolvidos na produção d’*O Mandarin* (autores, diretor da companhia, atores, cenógrafos, músicos etc.) quanto os agentes que tomam parte na discussão sobre sua representação no palco. Levando em consideração a proposição bakhtiniana de que “cada enunciado é um elo na corrente completamente organizada de outros enunciados” (BAKHTIN, 2016, p. 26), a reconstituição desse debate ocupa papel privilegiado no esforço de iluminar a materialidade do espetáculo e de compreender de maneira mais ampla as potencialidades cênicas da obra no contexto em que foi representada.

Dessa maneira, procuro observar como o teatro de revista e o jornal, enquanto plataformas formadoras de opinião e responsáveis por sua difusão, reconstituem e organizam formalmente o passado recente, buscando perceber a relação dialógica entre ambas as plataformas. Analisando o modo como os indivíduos e os acontecimentos são representados no *Mandarin* e a maneira como se dá a recepção da peça nos jornais, proponho esboçar uma articulação do campo literário então constituído, atentando para as dinâmicas de polêmica e promoção em jogo tanto na imprensa como no teatro de revista.

Para tanto, este trabalho se organiza em três capítulos. O primeiro deles propõe uma recuperação do teatro de revista a partir da discussão sobre o gênero nas páginas dos jornais fluminenses ao longo da segunda metade do século XIX. Com isso, pretendo delinear as matrizes culturais mobilizadas pela revista de ano e investigar o revistar em sua dimensão estética, não só no teatro, mas também na imprensa. O segundo capítulo visa uma análise do *Mandarin* a partir da tensão entre texto dramático e encenação, explorando as potencialidades cênicas presentes no texto de forma integrada a uma reconstituição do espetáculo – que não se pretende e nem poderia ser exaustiva –, explorando sua cadeia de produção e os traços formais e convenções concernentes à encenação do teatro de revista. O terceiro capítulo, por fim, tem por objetivo a recomposição de algumas linhas do campo intelectual então atuante a partir da discussão desenvolvida em torno da temporada de apresentação do *Mandarin* no Rio de Janeiro em 1884, contemplando autores e críticos que, embora hoje estejam alijados do cânone hegemônico da literatura brasileira, possuíam bastante relevo no debate intelectual do período. Com isso, busco observar as dinâmicas empregadas nas discussões e polêmicas

travadas ao longo das edições dos periódicos, considerando os espaços em que elas se desenrolam e os gêneros discursivos empregados pelos contendores.

A fim de empreender esse estudo, lanço mão da pesquisa em fontes primárias por meio da leitura das edições digitalizadas de periódicos disponibilizadas pela Hemeroteca Digital Brasileira no *site* <memoria.bn.br>, com destaque para os veículos fluminenses *Gazeta de Noticias* e *Jornal do Commercio*. A transcrição da peça *O Mandarin* (ANEXO A) foi realizada a partir do texto estabelecido por Antônio Martins de Araújo, organizador das obras teatrais de Artur Azevedo publicadas pelo Instituto Nacional de Artes Cênicas (INACEN). Tal versão do texto tem por base o volume publicado pelo editor Augusto dos Santos em 1884, cotejado por Araújo com o manuscrito apógrafo de lavra de Carolina Lecouflé Azevedo, segunda esposa do comediógrafo, obtido pelo estudioso por intermédio de Aluísio Azevedo Sobrinho, um dos filhos do casal.

1. ESTÉTICAS REVISTEIRAS

1.1. Um breve panorama *in media res* da recepção crítica do teatro de revista no Brasil

Em 1896, Artur Azevedo, responsável pelo folhetim semanal “O Theatro” do jornal *A Notícia*, trava uma breve discussão com o redator da “Theatros”⁵, seção diária do mesmo periódico. Sentindo-se injustiçado com o comentário do colega, que por meio de um expediente irônico relacionava a decadência do teatro nacional à profusão de revistas de ano, Artur Azevedo declara não estar arrependido pelas doze revistas de que era autor, descendo que elas tivessem contribuído para que “se não levantasse o teatro nacional” (Artur Azevedo, “O Theatro”, *A Notícia*, 05/03/1896, p. 2)⁶. O redator de “Theatros” responde com deferência ao autor na edição seguinte do periódico, buscando suavizar a ironia de seu comentário afirmando que havia concluído que “tal abundância [de revistas de ano] só podia ser prosperidade, e que não havia motivo, pois, para descrer do levantamento do teatro nacional” (“Theatros”, *A Notícia*, 06/03/1896, p. 2). A partir disso, o redator estabelece uma diferenciação entre as revistas de Artur Azevedo e as revistas “confeccionadas” por uma “turba inclassificável” desprovida de talento e arte; ainda assim, ele não deixa de felicitar o comediógrafo e colega de redação pela resolução de encerrar, com a peça que viria a estrear – *A fantasia* –, “a série de suas apreciadas revistas” (“Theatros”, *A Notícia*, 06/03/1896, p. 2).

Artur Azevedo, que prolongaria sua série de revistas até a décima nona⁷, torna a responder ao colega, agradecendo pela delicadeza e tomando a liberdade de discordar sobre a inferioridade reputada ao gênero revista de ano. Segundo ele, “o que estabelece a inferioridade das peças de teatro é, não o gênero a que elas filiam, mas a maneira por que foram escritas” (Artur Azevedo, “O Theatro”, *A Notícia*, 12/03/1896, p. 2). Sua perspectiva é ilustrada por meio de uma série de exemplos de revistas de ano francesas escritas por autores renomados conjugada com a afirmação de que se qualquer um dos escritores por ele citados

⁵ Artur Azevedo colaborou no folhetim semanal de 1894 até 1908, ano de seu falecimento. Ao contrário da seção não assinada “Theatros” ou “Theatros etc.”, que, em geral, trazia comentários e informações mais pontuais sobre a vida teatral do Rio de Janeiro, em uma periodicidade praticamente diária, nas crônicas de “O Theatro” encontramos não só a crítica dos espetáculos em cartaz, mas também informações de bastidores e mesmo reivindicações “pela melhoria das condições físicas das casas de espetáculos, pelo fim do preconceito contra atores e atrizes, por um empenho do governo em construir um teatro oficial” (NEVES, 2009, p. 38-39).

⁶ Neste trabalho será utilizada a seguinte convenção para a citação de textos de periódicos: assinatura ou nome do autor (quando houver), título da seção entre aspas, título do periódico em itálico, data e página. A grafia original dos títulos de periódicos e de seções será mantida, enquanto a dos autores será atualizada.

⁷ Em *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*, Flora Süssekind compõe, com a colaboração de Rachel Valença, uma cronologia das revistas de ano que contaram com a autoria de Artur Azevedo, arrolando informações sobre as peças e sobre os acontecimentos do ano passado em revista por cada uma delas, bem como a sumarização de seus enredos.

(Roger de Beauvoir, Théodore de Banville, Albert Wolff e Albert Millaud) “aplicasse todo o seu talento à produção de uma peça desse gênero, deixaria necessariamente um primor literário” (Artur Azevedo, “O Theatro”, *A Notícia*, 12/03/1896, p. 2). A seguir, ele trata do dramalhão, que, em sua opinião, era um gênero tão inferior e condenável quanto a revista de ano, e da opereta, gênero também condenado, mas que contava com “verdadeiros primores”, insistindo no ponto de que poderia haver valor artístico nessas formas⁸. Azevedo recorre, por fim, às comédias de Aristófanes, que seriam também

uma espécie de revistas de acontecimentos, sendo que em algumas figuram até indivíduos de diversas categorias que eram conhecidíssimos na sociedade ateniense; isso não impede que essas produções imortalizassem o maior poeta cômico de todos os tempos (Artur Azevedo, “O Theatro”, *A Notícia*, 12/03/1896, p. 2).

Dessa maneira, apesar de modalizar o julgamento do redator de “Theatros”, o revisteiro mantém hierarquia de gêneros semelhante, lançando argumento análogo no que diz respeito à excepcionalidade do valor literário da produção de alguns indivíduos em meio à profusão de obras de fancaria nesses gêneros tomados como inferiores. Por fim, Artur Azevedo concorda com a lástima do colega de que “no teatro só apareçam autores para escrever revistas”, discordando, todavia, de que o motivo que suscitaria essa oferta desmedida seria a falta de oferta de obras de outros gêneros, afirmando que isso “não quer dizer que escrever revistas seja mais fácil que escrever comédias; isso quer dizer apenas que autores e empresários estão erroneamente convencidos de que o público não quer saber de outro gênero” (Artur Azevedo, “O Theatro”, *A Notícia*, 12/03/1896, p. 2).

Com essa justificativa, Artur Azevedo atribui aos empresários e autores – e a si mesmo, portanto – um juízo equivocado a respeito do público. Essa posição, contudo, ganha outros matizes quando tensionada com a postura assumida pelo autor em polêmica travada com Coelho Neto, seu colega na recém-fundada Academia Brasileira de Letras. Em fevereiro de 1898, por ocasião da estreia da revista de ano *O jagunço*, Coelho Neto dirige a seguinte crítica a Artur Azevedo:

lastimo sinceramente que o ilustre comediógrafo, que devia estar à frente dos que fazem a campanha da reabilitação do teatro, insistindo num gênero de trabalho que não tem absolutamente mérito literário concorra para abastardar ainda mais o gosto do público.
Não há conveniências que obriguem um homem de letras a desviar-se da sua pauta e
Artur Azevedo declarou que, apesar do protesto feito depois da representação da

⁸ Segundo Antônio de Sousa Bastos, dramaturgo, empresário teatral e jornalista português, o dramalhão era a caracterização vulgar utilizada para “dramas de fortes situações, com lutas, assassinios, incêndios etc.” (BASTOS, 1908, p. 54). A opereta, por sua vez, era uma modalidade de espetáculo humorístico musicado e dançado.

Fantasia, não pôde negar-se aos insistentes pedidos de um empresário que reclamava a cumplicidade do seu talento para mais um atentado contra o gosto do público. Cedeu e aí está a revista incitando a concorrência de outros escritores (Coelho Neto, “Fagulhas”, *Gazeta de Notícias*, 10/02/1898, p. 1, grifo do autor).

Artur Azevedo responde a crítica em seu folhetim, subtulado nessa ocasião como “Carta a Coelho Neto”, afirmando que se acreditasse que as revistas de ano abastardassem o gosto do público, não as escreveria, amparando-se na ideia de que a revista, nascida na França, seguia sendo muito apreciada em Paris, “onde não concorre absolutamente para corromper o gosto de ninguém” (Artur Azevedo, “O Theatro”, *A Notícia*, 17/02/1898, p. 2), e trazendo, à guisa de chancela, nomes de autores ilustres que produziram revistas, como os já citados Banville, Wolff e Millaud, acompanhados por Labiche, Barrière e Lambert Thiboust. A respeito da possível incitação de concorrência que exerceria, o comediógrafo responde que “seria de grande satisfação para mim se o meu exemplo os exercitasse [os outros escritores] num gênero que, como já te disse, não me parece pernicioso desde que seja tratado com certa preocupação, relativa, de arte” (Artur Azevedo, “O Theatro”, *A Notícia*, 17/02/1898, p. 2).

Em relação à colocação de que ninguém recusaria um original de Artur Azevedo, motivo pelo qual Coelho Neto afirma que as concessões do autor seriam responsáveis pelo “desmantelo do teatro”, o comediógrafo apresenta sua perspectiva nos seguintes termos:

sim, não há empresa que me rejeite um original... desde que esse original “faça dinheiro”, na frase do nosso Urbano Duarte. Sou eu o primeiro a não querer abusar da influência que tu me atribuis, impingindo ao empresário uma peça que me valerá muitos elogios da imprensa, mas não trará nenhuma vantagem à indústria do pobre diabo. Não sacrifico o interesse alheio às minhas veleidades de escritor dramático (Artur Azevedo, “O Theatro”, *A Notícia*, 17/02/1898, p. 2).

Fernando Mencarelli (1999), que analisa esse debate em minúcia, observa que ao longo da crônica de Azevedo a defesa da revista de ano como um gênero dramático de valor vai “aos poucos se transformando de forma ambígua no reconhecimento de uma concessão ao gosto popular” (MENCARELLI, 1999, p. 86). A frase de Urbano Duarte,⁹ incorporada no início de seu folhetim e aludida pelo dramaturgo no trecho supracitado, vai ao encontro dessa visão do teatro como negócio sujeito à demanda do público consumidor.

Urbano Duarte, com a sua lógica de ferro e o seu imperturbável bom senso, observa que, “não recebendo um real de subvenção dos cofres públicos, os empresários tornam-se escravos do gosto das plateias, sob pena de fecharem as portas”. E acrescenta: “Os pobres diretores teatrais encontram-se em frente do seguinte dilema: ou exibirem excelentes dramas e comédias perante cadeiras vazias, somente

⁹ Segundo Sacramento Blake (1893), Urbano Duarte colaborou na imprensa em periódicos como *O Globo*, a *Revista da Phenix Dramatica* e o *Diário Popular de São Paulo*. Foi autor de algumas peças teatrais, com destaque para *O escravocrata*, drama escrito em colaboração com Artur Azevedo.

inspirados no nobre intuito de regenerar a arte dramática, ou atraírem os espectadores pela isca do maxixe, pelo cevo da pimenta, pelo chamariz das cenografias e demais condimentos. Preferem a segunda alternativa; fazem muito bem, e eu faria o mesmo. Aquilo é antes de tudo uma indústria, sujeita a mil ônus e despesas. Impossível seria adotar outra orientação que não a seguinte: peças que fazem dinheiro, peças que não fazem dinheiro” (Artur Azevedo, “O Theatro”, *A Notícia*, 17/02/1898, p. 2).

Esse posicionamento é ilustrado pelo seguinte desabafo de Azevedo sobre a recepção de sua obra: “todas as vezes que tento fazer bom teatro, é uma desilusão para mim e um sacrifício para o empresário... Por isso é que reclamo o Theatro Municipal!” (Artur Azevedo, “O Theatro”, *A Notícia*, 17/02/1898, p. 2).

O Theatro Municipal reclamado por Azevedo era ainda um projeto, que sairia da gaveta somente em 1905, após mais de dez anos de sua aprovação na Câmara Municipal do Rio de Janeiro, cujo movimento se deveu em grande parte à militância do escritor, principalmente pelas páginas do periódico *A Notícia*. Conforme o levantamento de Tatiana Siciliano (2014), o projeto de lei original previa não só a construção da casa de espetáculos, mas também uma subvenção estatal destinada à conservação do teatro e à remuneração dos artistas de seu quadro profissional,¹⁰ seguindo os moldes da *Comédie-Française*, teatro estatal francês fundado em 1680. Somente isso, na opinião de Azevedo, possibilitaria o florescimento do teatro nacional, ainda incipiente ou mesmo inexistente, se considerarmos o diagnóstico realizado por ele em balanço publicado na sua primeira crônica de 1900:

é muito comum dizer-se que o teatro brasileiro está em decadência, que é necessário reerguê-lo, etc., mas a grande verdade é esta: o teatro brasileiro nunca existiu. Há um bom número de peças teatrais escritas por patrícios nossos, e entre elas algumas que figurariam dignamente na literatura de qualquer país adiantado; tudo, entretanto, que se tem feito em prol do nosso teatro são tentativas esporádicas, a que faltou a indispensável perseverança, e não mereceram, infelizmente, a atenção de nenhum governo (Artur Azevedo, “O Theatro”, *A Notícia*, 01/01/1900, p. 2).

Recuando algumas décadas, já encontramos formulação semelhante no ensaio “Notícia da atual Literatura Brasileira: instinto de nacionalidade”, publicado por Machado de Assis em 1873 n’*O Novo Mundo*. Afirmando que a seção destinada ao teatro em seu ensaio poderia ser reduzida “a uma linha de reticência”, Machado responsabiliza o público pelo estado em que a arte dramática brasileira se encontrava:

¹⁰ Artur Azevedo não sobreviveria para assistir à inauguração do teatro, que se deu em 1909, quase um ano após sua morte. Ele viveu o suficiente, todavia, para presenciar, em 1906, o anúncio de Pereira Passos, então prefeito da cidade, de que o corpo profissional do teatro não seria mantido por verbas oficiais e que “o gerenciamento do Theatro Municipal seria cedido a qualquer empresa, nacional ou estrangeira, desde que pagasse o aluguel estabelecido” (SICILIANO, 2014, p. 42).

hoje, que o gosto público tocou o último grau da decadência e perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para comprar obras severas de arte. Quem lhas receberia, se o que domina é a cantiga burlesca ou obscena, o canção, a mágica¹¹ aparatosa, tudo o que fala aos sentidos e aos instintos inferiores? (Machado de Assis, “Notícia da atual Literatura Brasileira: instinto de nacionalidade”, *O Novo Mundo*, 24/03/1873, p. 108).

Tanto na perspectiva de Machado como na de Artur Azevedo (apesar das contradições expostas ao longo das discussões aqui mobilizadas), subjaz um juízo que implica a ideia de que o público deveria ser educado para que pudesse fruir o teatro “elevado”. Para Azevedo, cabia ao Estado subvencionar esse teatro comercialmente inviável, tendo por intuito a civilização do público a partir da oferta de obras “elevadas”, do que decorreria, supostamente, a produção de teatro nacional “de qualidade”. No artigo “Ideias sobre o teatro”, publicado n’*O Espelho* em 1859, Machado de Assis alinhava dialeticamente plateia e produção dramática: “as plateias estão aqui perfeitamente educadas? A resposta é negativa. Uma plateia avançada, com um tablado balbuciante e errado, é um anacronismo. Há uma interna relação entre uma e outro” (ASSIS, 1957a, p. 11). Assim, cabia à arte a iniciativa de ampliar o horizonte do público, o que refluiria sobre a produção teatral, em lógica semelhante à propalada por Artur Azevedo.

O mesmo 1859 em que Machado tecia essas severas considerações sobre o teatro brasileiro viria a ser marco da chegada da revista de ano no país com *As surpresas do Sr. José da Piedade*, de Justino de Figueiredo Novais, escritor, contador do tesouro nacional e sócio do Conservatório Dramático.¹² O espetáculo estreou no Ginásio Dramático em 15/01/1859 e não passou da terceira apresentação, tendo sido anunciado da seguinte forma nas páginas do *Jornal do Commercio*:

sobe à cena na próxima semana a revista do ano de 1858, intitulada: *As surpresas do Sr. José da Piedade*, peça extravagante, em 2 atos e 4 quadros, escrita pelo autor do *Proteu moderno*, e auxiliado neste trabalho por um seu amigo¹³. Este gênero de composição é inteiramente novo nos nossos teatros, muito usado, porém, nos teatros da Europa, onde agrada muito e é geralmente bem recebido. Os autores neste seu primeiro ensaio tiveram em vista sondar o gosto do público; e tendo-se lembrado um pouco tarde deste trabalho, não foram longos, e apenas narram ligeiramente os fatos ocorridos no ano findo; prometem, porém, desde já, uma revista minuciosa do

¹¹ As mágicas são caracterizadas por Sousa Bastos em seu *Diccionario do Theatro Portuguez* como peças “de grande espetáculo cuja ação é sempre fantástica ou sobrenatural e onde predomina o maravilhoso” (BASTOS, 1908, p. 89).

¹² Fundado em 1871, o Conservatório Dramático tinha por atribuições principais a inspeção interna dos teatros e o exame das peças a serem representadas na Corte no que diz respeito à moralidade, à religião, à decência e, no caso de teatros subvencionados, ao mérito literário. A criação dessa instituição extinguiu o antigo Conservatório Dramático, fundado em 1845 (cf. BRASIL, 1871).

¹³ Não foram encontrados registros acerca desse suposto colaborador, sendo que, nos anúncios dos dias 15, 16 e 18/01/1859, a indicação referente ao nome dos dois autores era resumida a três asteriscos para cada um deles (ver *Jornal do Commercio*, 15/01/1859, p. 4).

presente ano[.] O Conservatório Dramático Brasileiro encorajou os autores elogiando a sua produção (*Jornal do Commercio*, 09/01/1859, p. 4).

De acordo com os levantamentos realizados pelos estudos sobre o teatro de revista no Brasil consultados nesta pesquisa,¹⁴ somente em 1875 uma revista voltaria a ser montada no país. Em 10/01/1875, Machado de Assis publica uma crítica a respeito de *Rei morto, rei posto*, comédia-revista do ano de 1874 escrita por Joaquim Serra¹⁵ que estreava na Fênix Dramática.

Aplicando o seu talento fácil e dúctil ao gênero novo que se ensaiava, J. Serra correspondeu à curiosidade pública.

Original e engenhoso na forma que deu à revista, dividida em dois quadros e escrita em verso octossílabo, Joaquim Serra soube cativar o interesse sem complicação de enredo, e o público retribuiu o trabalho com boas risadas e palmas.

Nenhum dos principais sucessos do ano passado deixou de figurar na galeria do *Rei morto, rei posto*; e para todos tem o poeta alusões finas, sem ofensa, verdadeiramente literárias e dignas do seu nome. O que não conviria dizer claramente, fê-lo por meio de uma alegoria engenhosa, que o público entendeu e aplaudiu. A exposição de D. Conferência, da Moda e do cocheiro de tálburi, por exemplo, são excelentes.

[...]

Essas revistas acabam sempre com a quadra em que nascem. A de J. Serra pode ser lida em qualquer tempo; acha-se-lhe o que falta geralmente nas outras revistas, o sabor literário.

[...]

E não damos só por esta composição, mas por outra de igual gênero [intitulada *A revista do ano de 1874*], que está sendo representada no *Vaudeville*, com muitos e merecidos aplausos. Essa é escrita em prosa, mas a prosa de J. Serra é sempre viva e cintilante de espírito, e basta a circunstância de serem duas composições do mesmo gênero, tão diferentes entre si, para mostrar a fecundidade da imaginação do autor. (ASSIS, 1957a, p. 259-260).

Apesar da crítica elogiosa de Machado, ambas as peças de Serra foram, conforme Neyde Veneziano (1991), fracassos de público. Ao aludir a um universo de peças similares que não teriam sido tão bem acabadas formalmente quanto as revistas de Joaquim Serra, o autor abre margem para pensarmos na possibilidade de outras peças do gênero – nacionais ou estrangeiras – já terem sido montadas ou ensaiadas no Brasil. Não conseguindo resolver essa aparente contradição, penso que seja possível que isso se trate de um sintoma das fronteiras tênues entre diversos gêneros que vieram a ser agrupados como teatro ligeiro ou teatro musicado, quais sejam, a opereta, a mágica, a revista e suas diversas variações. O anúncio a seguir corrobora essa hipótese:

¹⁴ Sobretudo os estudos de Süsskind (1986), Ruiz (1988) e Veneziano (1991).

¹⁵ Joaquim Serra foi jornalista, professor, político e teatrólogo. Nascido em São Luís, no Maranhão, Serra foi quem arranjou a primeira colocação de Artur Azevedo na Corte, como revisor do periódico *A Reforma* em 1873.

Figura 1 - *O Mandarim* (excerto de anúncio)



Fonte: *Gazeta de Noticias*, 09/01/1884, p. 4.

Em 09/01/1884, *O Mandarim* é apresentado, no mesmo anúncio, como opereta, como revista e como revista-opereta, o que pode sinalizar uma estratégia comercial para atrair o público assíduo da opereta, que era um dos gêneros mais populares de então. O caráter de novidade desse espetáculo, apregoado como “novo no seu gênero”, poderia contribuir como chamariz de público – ainda que a peça tenha sido precedida pelas revistas de Figueiredo Novais e Joaquim Serra e, em 1878, por *O Rio de Janeiro em 1877*, de Artur Azevedo e Lino d’Assunção.

A *Gazeta de Noticias*, um dos jornais de maior circulação à época, dedicou, no mesmo dia, um espaço razoável da “Theatros e...”, seção editorial que tratava dos espetáculos em cartaz, para explicar aos seus leitores o que era, afinal, uma revista de ano, não deixando de marcá-la como gênero inferior.

A revista teatral do fim de ano é um gênero essencialmente francês, parisiense mesmo, mas que já se acha aclimado em outras latitudes. Os lisboetas, por exemplo, não dispensam a sua revista anual.

Conquanto seja um gênero inferior, intermediário entre a comédia propriamente dita e a mágica, tendo alguma coisa desta e alguma coisa daquela, apresenta bastante dificuldade aos autores: poucos têm dado boa conta da mão.

Trata-se, numa revista, de apanhar entre os grandes e pequenos acontecimentos do ano os que puderem ser transportados para o palco sob uma forma satírica, dando

relevo a tipos mais ou menos salientes e aproveitando com espírito as impressões volúveis do público.

São de Francisque Sarcey, o ilustre crítico dramático do *Temps*, as seguintes palavras:

“Imagina o público que basta ter um pouco de espírito e um pouco de estilo para escrever uma boa revista. Não há dúvida que tais ingredientes não são inúteis; mas o principal mérito está em dar ao trabalho uma forma teatral. Um dito de espírito diverte apenas um instante, quando consegue apenas passar da ribalta. A arte de fazer revistas consiste principalmente em dar à crítica ou à paródia uma forma sensível, apropriada ao meio especial do teatro”.

Escrito o que aí fica para elucidação do público, resta-nos desejar ao simpático empresário do teatro Príncipe Imperial e aos srs. Artur de Azevedo e Moreira Sampaio o maior sucesso para o *Mandarin*, revista de 1883, em 1 prólogo, 3 atos e 11 quadros, que ali é hoje representada pela primeira vez (“Theatros e...”, *Gazeta de Notícias*, 09/01/1884, p. 2).

Ao longo do texto, podemos perceber uma oscilação semelhante à de Artur Azevedo a respeito da revista de ano, retratada como um gênero que, apesar de sua inferioridade na hierarquia da arte, demandava um trabalho estético apurado. A redação da *Folha Nova*, por sua vez, também tocou na questão da “inferioridade” do gênero, abrindo seu comentário sobre a peça da seguinte forma:

comecemos por dizer que a peça agradou muito, e que os autores foram chamados e merecidamente aplaudidos – mas ninguém espere uma análise, mesmo porque este gênero de trabalho não exige grande enredo: o que ali se quer é o bem encadeado das alusões satíricas, e neste ponto os srs. Artur Azevedo e Moreira de Sampaio foram imensamente felizes (“Foyer”, *A Folha Nova*, 11/01/1884, p. 2).

De acordo com o *Jornal do Commercio* – tradicional periódico fluminense que circulou de 1827 a 2016 –, o espetáculo “diverte sem ofender” e, com exceção “de alguns dizeres, em que a malícia da plateia achava motivo para gostosas gargalhadas, não nos parece mais livre que algumas ‘operetas já licenciadas’” (“Gazetilha”, *Jornal do Commercio*, 11/01/1884, p. 1). Em seu juízo,

de peças deste gênero o mais que se pode razoavelmente exigir é a crítica sensata e espirituosa dos acontecimentos, pois que a trama sempre terá secundário interesse. Deste modo compreende-se que errado iria quem aplicasse a tais composições a apreciação que fora de rigor em outras verdadeiramente dramáticas (“Gazetilha”, *Jornal do Commercio*, 11/01/1884, p. 1).

As abordagens da *Folha Nova* e do *Jornal do Commercio* são orientadas por um paradigma que privilegia o texto em detrimento da encenação, o que pode ser entrevisto na impossibilidade atestada pelos redatores de se realizar uma análise ou apreciação rigorosa de obras desse gênero. O *Jornal do Commercio* caracteriza a revista, inclusive, como um tipo de composição que não seria “verdadeiramente dramática”.

Por meio desse breve recorrido, desenha-se uma categorização da revista de ano como um gênero inferior, alinhada a gêneros dramáticos como a mágica e a opereta. Partindo do capítulo dedicado ao teatro musicado na *História concisa do Teatro Brasileiro* de Décio de Almeida Prado, podemos elencar quatro pilares comuns dessas formas, quais sejam, a música, a comicidade, a espetacularidade e a dança. Filtrados pela cultura letrada, esses elementos são elaborados a partir de matrizes populares sedimentadas ao longo de séculos.

1.2. Rei posto, rei morto: a formalização do carnavalesco pela revista de ano

Em *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, Mikhail Bakhtin atribui a seguinte frase a Leonardo da Vinci: “quando o homem espera com alegre impaciência o novo dia, a nova primavera, o ano novo, não pensa que deste modo aspira à sua própria morte” (BAKHTIN, 2010, p. 44). Para Bakhtin, o aforismo se inspira em uma concepção carnavalesca do mundo, conjugando morte e renovação. Tal ambivalência também é ilustrada pelo autor por meio das figuras de terracota das *velhas grávidas* (350-300 a.C.), que representariam a “morte prenhe, a morte que dá à luz” (BAKHTIN, 2010, p. 23), trazendo esculpido em seus rostos um riso que possivelmente anuncia o renascimento do corpo coletivo através da morte.

Cabe salientar que os termos carnaval e carnavalesco aqui empregados dizem respeito aos conceitos desenvolvidos por Bakhtin, pensando o carnaval da Idade Média não como uma forma artística de espetáculo teatral, mas como a “segunda vida do povo, baseada no princípio do riso. É a sua *vida festiva*” (BAKHTIN, 2010, p. 7, grifo do autor). Para o autor, essa segunda vida criava uma espécie de dualidade do mundo que abria, ainda que temporariamente, a possibilidade de se vislumbrar uma esperança de transformação e renovação, contrapondo-se à visão oficial – do Estado e sobretudo da Igreja –, que se pretendia atemporal. Sendo assim, apesar da possibilidade de se recuperar nessas festividades traços carnavalescos da Antiguidade, tal conceito de carnaval é radicalmente histórico, não se prestando a essencializações.

Ao discutir a imagem grotesca do corpo, um dos alicerces da cultura popular na Idade Média e no Renascimento, Bakhtin salienta que ela

caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução. A

atitude em relação ao *tempo*, à *evolução*, é um traço constitutivo (determinante) indispensável da imagem grotesca. Seu segundo traço indispensável, que decorre do primeiro, é sua *ambivalência*: *os dois polos da mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose* – são expressados (ou esboçados) em uma ou outra forma (BAKHTIN, 2010, p. 21-22, grifos do autor).

Essas imagens grotescas do carnaval viriam a ser formalizadas pela literatura moderna, subsistindo na *Commedia dell'Arte*, nas comédias de Molière, nos romances filosóficos de Voltaire e Diderot, dentre outras manifestações. A esse rol apresentado pelo autor, podemos acrescentar o teatro de revista, visto que o gênero, que se desenha enquanto tal no começo do século XIX na França, tem por matrizes principais duas expressões do teatro popular que formalizavam o carnaval: a *Commedia dell'Arte* e o teatro de feira parisiense.

Considerada a primeira manifestação teatral que contou com companhias profissionais, a *Commedia dell'Arte* nasceu na Península Itálica do século XVI. Mobilizando a música e a dança, esse tipo de espetáculo fundamentava-se de forma robusta no trabalho do ator, visto que as peças eram improvisadas a partir de argumentos sumários que serviam de fio condutor nas apresentações e tinham interesse secundário. Os atores desempenhavam papéis fixos, como o Doutor, o Pantaleão, os *zanni* e os enamorados, o que, conforme Baty e Chavance,

longe de ser um molde embaraçoso, afigurava-se como um meio técnico excelente para desenvolver uma atuação mais livre. Com seu aspecto familiar, indicava ao público, de um golpe, as grandes linhas do papel; por cima delas, o intérprete podia bordar à vontade, sem comprometer a clareza da obra (BATY; CHAVANCE, 1992, p. 170, tradução minha).¹⁶

Com exceção dos atores que interpretavam os enamorados, os demais utilizavam máscaras de couro que, cobrindo a metade superior do rosto, fixavam a expressão facial dos personagens de forma grotesca. De maneira análoga – e em complementaridade – à tipificação dos caracteres, o uso dessas máscaras deslocava a atuação do rosto para o corpo e para a voz. Desse modo, “o corpo inteiro tomava parte nela [na atuação]. A mímica se adapta perfeitamente às necessidades do teatro, que demanda os conjuntos plásticos, claramente perceptíveis a distância, como a escultura monumental” (BATY; CHAVANCE, 1992, p. 170, tradução minha).¹⁷

¹⁶ No original: “*lejos de ser un molde embaraçoso, aparece como un medio técnico excelente para desarrollar una actuación más libre. Con su aspecto familiar, indicaba al público de un golpe las grandes líneas del papel; por encima de ellas, el intérprete podía bordar a su antojo, sin comprometer la claridad de la obra*”.

¹⁷ No original: “*el cuerpo entero participaba en ella. La mímica se adapta perfectamente a las necesidades del teatro, que reclama los conjuntos plásticos, claramente perceptibles desde lejos, como la escultura monumental*”.

Ainda no século XVI, a *Commedia* se difunde pela Europa, chegando a Paris no ano de 1570 por meio da companhia de Zan Ganassa. Apesar do empecilho da língua, dos protestos dos comediantes franceses e dos entraves criados pelo parlamento, as companhias seguiam apresentando-se periodicamente na França, até que, em 1660, vários comediantes italianos se estabelecem na capital francesa (BATY; CHAVANCE, 1992, p. 172). A influência italiana no teatro francês se verificaria, sobretudo, nos gêneros similares ao da *Commedia*, como no caso da farsa – tanto a apresentada nos tablados da feira, quanto a apresentada em casas de espetáculo como o Hôtel de Bourgogne. A comédia de Molière, inclusive, apropriou-se e reelaborou diversos elementos da *Commedia dell'Arte*.

Sob a denominação teatro de feira, reuniam-se diversos tipos de performances e espetáculos populares apresentados nas feiras parisienses de Saint-Germain e de Saint-Laurent, onde, conforme Baty e Chavance, “desde a Idade Média, acrobatas, equilibristas, ‘saca-molas’, engolidores de espada e expositores de animais adestrados, de homens selvagens e de vacas bicéfalas atraíam a multidão” (BATY; CHAVANCE, 1992, p. 185, tradução minha)¹⁸. No decorrer do século XVII, os espetáculos passam a ser entremeados por cenas burlescas e sainetes (peças cômicas curtas), obtendo grande êxito e causando o descontentamento da *Comédie-Française*, que, por conta do sucesso da temporada de 1698, começou a reagir de forma mais enfática, recorrendo a autoridades como o parlamento e a polícia.

Para esquivar às proibições, os artistas da feira encontraram subterfúgios astutos. O Parlamento não permite mais do que exibições curtas? Perfeitamente! Representavam-se, então, cenas soltas, mas de modo tal que a imaginação dos espectadores pudesse formar com elas peças inteiras (BATY; CHAVANCE, 1992, tradução minha).¹⁹

Assim, quando o diálogo em cena era proibido, os atores da feira lançavam mão de gestos ou utilizavam monólogos alternados, em que um dos personagens saía de cena para que o outro falasse. Quando as barracas eram destruídas pela polícia, elas eram reconstruídas no dia seguinte, atraindo um público que se fazia cada vez mais numeroso e que se tornava cúmplice dos espetáculos, preenchendo suas lacunas.

¹⁸ No original: “desde la Edad Media, los acróbatas, equilibristas, sacamuelas, tragasables, exhibidores de animales amaestrados, de hombres salvajes y de vacas bicéfalas atraían a la multitud”.

¹⁹ No original: “Para esquivar las prohibiciones, los de la feria hallaron astutos subterfúgios. ¿El Parlamento no permite más que exhibiciones cortas? ¡Perfectamente! Se representaban entonces escenas sueltas, pero de modo tal que la imaginación de los espectadores pudiera formar con ellas piezas enteras”.

Após criticar as concessões que Molière teria prestado ao público por adotar ocasionalmente o tom bufo, Boileau caracteriza, em sua *Arte poética*, o espetáculo de feira como um antimodelo de teatro cômico:

o cômico, inimigo dos suspiros e das lágrimas, não admite dores trágicas, em seus versos; mas seu emprego não consiste em ir, numa praça pública, encantar o populacho, com palavras sujas e baixas.
Seus atores devem brincar nobremente; que o nó bem formado da comédia se desate com naturalidade; que a ação, indo para onde a razão a guia, jamais se perca numa cena inútil; que seu estilo humilde e doce se eleve oportunamente; que suas palavras sempre ricas em expressões felizes, sejam repletas de paixões finamente manejadas, e as cenas sempre ligadas umas às outras (BOILEAU-DESPRÉAUX, 1979, p. 53).

De fato, o teatro de feira, em seu caráter fragmentário, opunha-se diametralmente aos preceitos da estética classicista defendida por Boileau, que recuperava as poéticas aristotélica e horaciana, exacerbando as regras de unidade por elas defendidas. Enquanto o teatro classicista se engessava, assumindo um modelo de encenação mais declamativo, centrado no texto dramático, o teatro popular seguia centrado na atuação e em seu caráter espetacular, relegando o texto para um plano secundário (BATY; CHAVANCE, 1992).

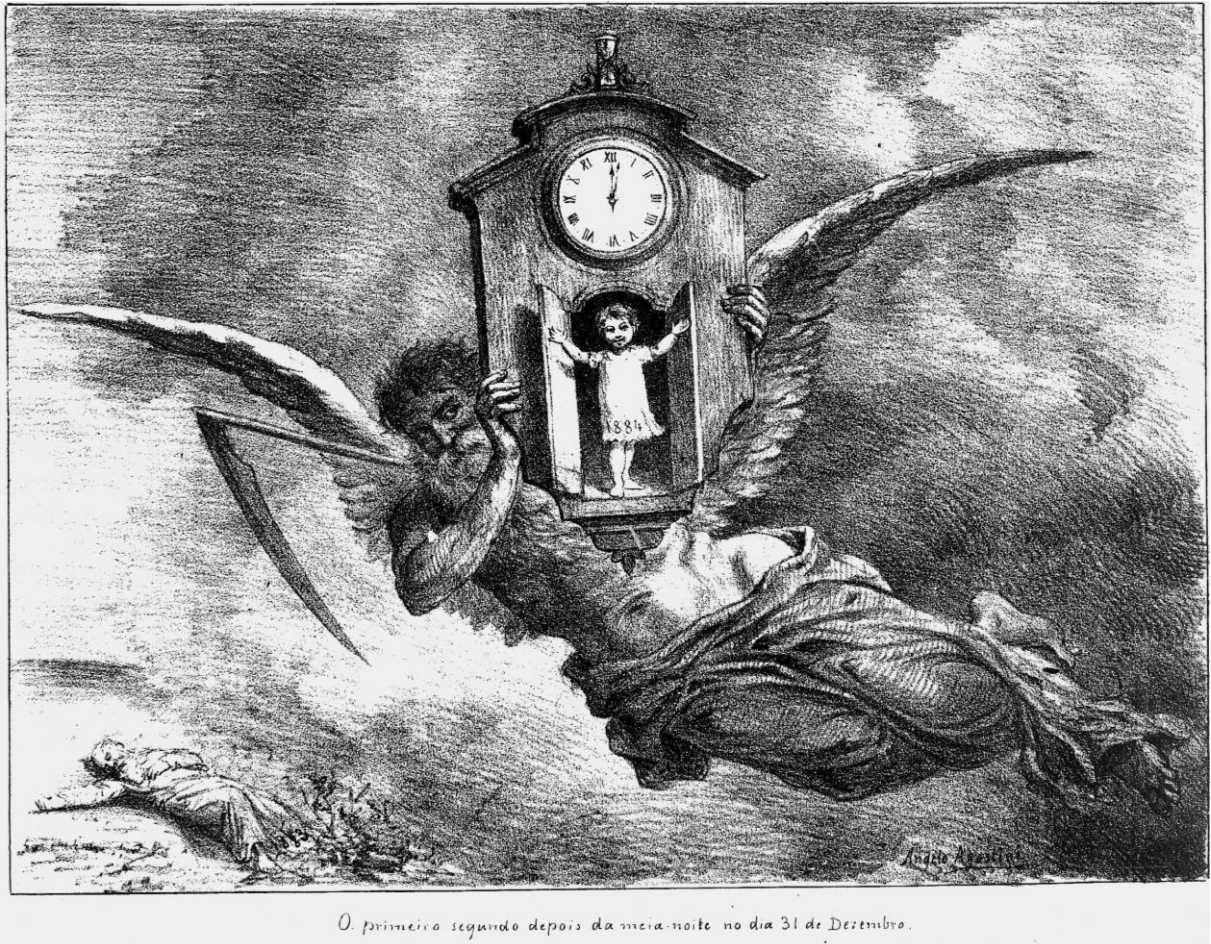
No século XVIII, temos a primeira revista propriamente dita, ainda que não se tratasse de uma revista de ano, e sim de *La revue des théâtres*, “encenada na feira de Saint-Laurent por comediantes italianos e escrita por dois deles, Dominique Filho e Romagnesi” (cf. DREYFUS, 1909, p. 4 apud FARIA, 2017, p. 231). Segundo João Roberto Faria, esse espetáculo, um embrião das futuras revistas de ano – que viriam a surgir somente em início do século XIX –, passava em revista “o que havia sido digno de nota nos teatros parisienses”, o que, posteriormente viria a se reconfigurar em quadro específico – o “quadro dos teatros” –, tornando-se um componente obrigatório das revistas de ano (FARIA, 2017, p. 231).

A partir dessas experiências, o gênero viria a se caracterizar por meio da exploração da ambivalência entre o velho e o novo, passando em revista o ano recém-findo e, em alguma medida, projetando o ano por vir. Ao tratar do caso brasileiro, Flora Süssekind defende que, além de constituírem panoramas do cotidiano fluminense, essas peças documentavam também

alguns dos desejos, projetos e utopias da sociedade brasileira na virada do século. Documentos não apenas do que pertenceria concretamente ao âmbito do acontecido, do “real”, mas também daquilo que se acha embutido na História presente, dos mitos (entre eles, o da Capital) que orientam a práxis do conjunto da população, das utopias com as quais a sociedade brasileira tenta construir uma identidade nesses tempos de rápidas mudanças (SÜSSEKIND, 1986, p. 145, grifo da autora).

Não perdendo de vista a ambivalência entre o velho e o novo, entre o revistado e o projetado, trago uma ilustração de Angelo Agostini publicada na última edição do ano de 1883 da *Revista Illustrada*, na qual se anuncia a chegada do novo ano.

Figura 2 – “O primeiro segundo depois da meia-noite no dia 31 de Dezembro”



Fonte: *Revista Illustrada*, 31/12/1883, p. 8.

No segundo plano da gravura, temos 1883, morto no primeiro segundo depois da meia-noite de 31 de dezembro, enquanto, no primeiro plano, 1884 surge de um relógio carregado por Saturno. Ao contrário do que podemos encontrar no grotesco do carnaval, que joga com o limite entre morte e vida permeado pelo riso, a representação de 1883 tem fixada em seu rosto uma expressão séria, enquanto a de 1884 traz apenas um sorriso comedido. À foice de Saturno resta uma função meramente figurativa: a passagem do ano há muito já não se relaciona com a alternância das estações e seu papel na agricultura, e sim com a passagem do tempo do calendário – ou, de forma mais precisa, com a passagem do tempo do relógio, carregado pelo titã como espécie de insígnia de modernidade.

Nessa mesma edição da *Revista Illustrada*, Julio Dast abre as “Chronicas Fluminenses” com o seguinte comentário acerca da passagem do ano:

À hora em que eu escrevo esta crônica, o ano de 1883 agoniza, desenganado. Ninguém o poderia mais salvar, nem mesmo o meu amigo Dr. Demerval. – Algum Josué... talvez.

Os seus dias estão contados; e mais algumas horas decorridas, São Silvestre terá fechado os olhos ao morto.

Chegou a época portanto dos retrospectos, dos balanços, e desta vez duma revista de fim de ano: o *Mandarim*.

As revistas de fim de ano e os retrospectos não são, na realidade, outra coisa mais do que esse famoso julgamento dos mortos, imaginado pelos egípcios.

A crônica tem também o seu direito de fazer vir o réu 1883 à barra do seu tribunal e argui-lo pelo que fez e sobre tudo pelo que não fez.

Sempre que dois anos se encontram na grande estrada da vida, a moda é apedrejar o que se vai, carregando muitas desilusões, e adular o que vem cheio de promessas e presentes. *Le roi est mort! vive le roi!*

Nem tanto, porém, é permitido dizer do ano morto.

Ele tem de certo os seus pecados, mas deixa em todo o caso alguma coisa de bom (Julio Dast, “Chronicas Fluminenses”, *Revista Illustrada*, 31/12/1883, p. 2).

Desse modo, a crônica assume para si, para as revistas de ano e para os retrospectos em geral uma função de julgar o passado recente, mobilizando, para tanto, o riso satírico de filiação moderna. Em oposição ao riso carnavalesco, que, segundo Bakhtin, é um riso do povo, coletivo, ambivalente e universal – no sentido de compreender a tudo e a todos –, o satírico moderno é um riso “que apenas emprega o humor negativo, coloca-se fora do objeto aludido e opõe-se a ele; isso destrói a integridade do aspecto cômico do mundo, e então o risível (negativo) torna-se um fenômeno particular” (BAKHTIN, 2010, p. 10).

O gesto de passar os acontecimentos em revista não se restringia, todavia, ao balanço ou à retrospectiva de ano. Recuando trinta anos, já podemos encontrar a seguinte projeção do que seriam as expectativas dos leitores a respeito do folhetim semanal, no folhetim intitulado “Revista da Semana” do *Correio Mercantil*:

a leitora antes da missa ou do passeio, o leitor antes do almoço, querem todos os domingos de manhã um ramalhete de flores escolhidas e enastradas por maneira sempre nova, com que distraiam as horas do tédio fidalgo: *querem em poucos minutos saber o que fez uma grande capital durante a semana; querem mais, querem que se lhes apresente o programa da semana futura* (M., “Revista da Semana”, *Correio Mercantil*, 27/08/1854, p. 1, grifo meu).

Em *Comunidades imaginadas*, Benedict Anderson caracteriza a concepção moderna de simultaneidade a partir da ideia de “tempo vazio e homogêneo” elaborada por Walter Benjamin, considerando que essa simultaneidade seria “transversal, cruzando o tempo, marcada [...] pela coincidência temporal, e medida pelo relógio e pelo calendário” (ANDERSON, 2008, p. 54). Ao pensar o jornal como produto cultural, Anderson destaca o

seu caráter ficcional decorrente da justaposição de fatos, cujo vínculo, imaginário, deve-se à coincidência cronológica e ao seu caráter de mercadoria produzida em larga escala, visto que era consumido diariamente por milhares de pessoas.

Assim como nas edições do jornal enquanto conjunto, a crônica e a revista de ano apresentam também a justaposição de fatos, seja compreendendo um ano inteiro, seja compreendendo a semana ou um extrato dela. O nexos entre crônica e revista é levantado na resenha do *Jornal do Commercio* a respeito do *Mandarim*, em que a revista é classificada como uma espécie de “crônica dramatizada”.

Tchin Tchan Fó (o Sr. Martins) é o herói de uma série de aventuras burlescas a que habilmente prenderam os autores, os Srs. Artur de Azevedo e Moreira Sampaio, uma multidão de incidentes graciosos que relembram os fatos capitais do ano que findou. Nesta espécie de crônica dramatizada aparecem diversos personagens, alguns dos quais copiados do natural (“Gazetilha”, *Jornal do Commercio*, 11/01/1884, p. 1).

Ao contrário da edição de jornal, todavia, essas formas apresentam figuras que, em maior ou menor medida, conduzem o leitor ou a leitora através da representação dos fatos, encadeando-os. Nas crônicas, temos o cronista ou o folhetinista, que, enquanto entidade discursiva, apresenta, em suas diversas materializações, um sem número de variações da amplitude de oscilação, compreendendo desde realizações menos opacas, nas quais podemos entrever a imagem do autor empírico, até a construção ficcional de personagens que reivindicam o lugar de narradores e/ou cronistas. Na revista de ano, por sua vez, temos os *compères* e as *commères* – “compadres” e “comadres” –, personagens que dão unidade aos quadros dramáticos ao costurarem os fragmentos e cenas.

1.3. Interioranos, europeus, persas e chins: o olhar do forasteiro como princípio de composição

Segundo Neyde Veneziano, “mais do que um personagem, o *compère* era uma convenção que vinha com uma função revisteira determinada: a de ligar os quadros, comentando-os”, função que, “eventualmente, poderia ser exercida por um personagem com um nome e traços próprios” (VENEZIANO, 1991, p. 118). Em seu *O teatro de revista no*

Brasil, Roberto Ruiz cita um depoimento do ator Brandão, “o Popularíssimo”²⁰, a respeito do *compère*.

No meu fraco entender, o “compadre” de revista é um manequim que o autor veste por formas diversas, para obter os efeitos mais ou menos artísticos da crítica que pretende fazer. Não é, pois, um personagem de caráter definido: é uma máquina de palavras e de opiniões continuamente em contradição, a que o autor muitas vezes empresta o valor de um moralista, mas, ao mesmo tempo, o transforma em licencioso, conforme a necessidade, para desenvolver a alusão ou o comentário. Embora não tenha caráter próprio, apresenta todos os caracteres precisos para a variação dos matizes que a revista deve apresentar. Assim compreendi o “compadre”, como um tipo irreal, tal como as figuras fantásticas (BRANDÃO apud RUIZ, 1988, p. 165-166).

A descrição de Brandão acerca do mecanismo que rege o funcionamento dos *compères* atribui à categoria de personagem função semelhante à de “mestre de cerimônias”, constantemente aludida em estudos sobre o teatro de revista. Essa ductilidade pode ser encontrada, por exemplo, em *O Tribofe*, revista do ano de 1891 na qual a *commère* Frivolina, “musa das revistas de ano”, opera uma metamorfose no naturalista russo Triboff, transformando-o no *compère* da revista: “deixarás de ser um sábio naturalista, e tomarás sucessivamente todas as fisionomias e personalidades do tribofe” (AZEVEDO, 1987, p. 52), sendo o termo tribofe, nas palavras de Frivolina, uma gíria para “a corrida em que perde o cavalo/”Que por força devia ganhar” (AZEVEDO, 1987, p. 53), estendendo-se para diversos outros tipos de “golpes”.

Se no caso da crônica é mais comum encontrarmos vozes narrativas afeitas à cidade e inteiradas dos acontecimentos e das personalidades nela abrigadas, nas revistas de ano fluminenses observamos a recorrência de *compères* estranhos à Corte – deuses do Olimpo, estrangeiros, e, sobretudo, provincianos. Esse artifício formal fundamenta a necessidade de se explicar acontecimentos e de se apresentar personagens que seriam já conhecidos pelo público, mas não o seriam por parte desses “forasteiros” em cena. A respeito da figura do interiorano, por exemplo, Flora Sússekind pontua que

as revistas eram encenadas para um público citadino, que começava a se habituar a outras medidas de tempo, a transformações frequentes no espaço em que vivia. Para esses espectadores, o homem do interior, o “deslocado” na Capital, é motivo de riso, sobretudo porque parece reapresentar a seus olhos surpresas e espantos que já foram os seus (SÚSSEKIND, 1986, p. 38).

Sússekind (1986) situa esse expediente em uma tradição que, no Brasil, dialoga com a comédia de Martins Pena – *O juiz de paz da roça* e *Um sertanejo na Corte*, por exemplo – e

²⁰ João Augusto Soares Brandão foi um dos atores que mais se destacou nas produções de Azevedo, interpretando o fazendeiro Eusébio na burla *A Capital Federal*.

mesmo com a de José de Alencar, especificamente no caso de sua peça *O Rio de Janeiro: verso e reverso*. Neyde Veneziano (1991) aponta que, por conta dessa peça, estreada em 1857, Alencar poderia ser considerado um “precursor da revista” no Brasil, visto que o autor lança mão da caricatura de figuras públicas, retrata tipos urbanos e representa o Rio de Janeiro em uma perspectiva panorâmica e realista.

A respeito do teatro de Martins Pena, Süssekind (1986) aborda o elogio à capital do Império e a caricaturização do provinciano, que, na peça inacabada *Um sertanejo na Corte*, serve como motivo para o personagem Pereira, um negociante da Corte, criticar a falta de civilização nos sertões: “e que tal o quadrúpede! Chamar seges casinhas e piano bicho. Há ainda muita estupidez! O que não vai por esses vastíssimos sertões que cobrem grande parte do Brasil!” (PENA, 1956, p. 46). Em *O juiz de paz da roça*, a Corte aparece indiretamente por meio do olhar de José, o interiorano que visitou a capital e contagia Aninha, sua noiva, com uma proposta de fuga para o Rio.

Em ambas as peças, a figura do provinciano é explorada sob uma chave cômica cuja eficiência é alicerçada na contraidentificação do espectador cidadão em relação ao personagem, procedimento que viria a estruturar as revistas de ano *Cocota* e *O Tribofe*, por exemplo. A primeira coisa que acontece a Tobias, o protagonista de *Um sertanejo na Corte*, ao chegar ao Rio é ser passado para trás por uma dupla de golpistas que lhe vendem um anel de brilhante particularmente leve; em *Cocota*, de Azevedo e Sampaio, esse motivo é reencenado quando o fazendeiro Gregório é alvo do jogo da trancinha²¹ tão logo chega à Corte.

Na comédia em dois atos *Rio de Janeiro: verso e reverso*, somos apresentados à capital do Império por meio da fala de Ernesto, estudante vindo de São Paulo²² que enfim visitava a cidade, realizando o seu “sonho dourado” que se tornara pesadelo desde que ele lá chegara.

Apre! É insuportável! Não se pode viver em semelhante cidade; está um homem sujeito a ser empurrado por todos esses meus senhores, e esmagado a cada momento por quanto carro, carroça, carreta ou carrinho anda nestas ruas. Com efeito é uma

²¹ O jogo da trancinha se tratava de um golpe que pode ser sintetizado nos seguintes termos: um indivíduo deixa cair uma carta no chão, à vista do alvo da trama; em seguida, o comparsa do primeiro golpista apanha a carta, alegando que ela seria sua e indicando que haveria uma trança de cabelo dentro do envelope. Essa disputa vira ensejo para uma aposta, conduzida para que o alvo do golpe participe e perca o seu dinheiro. Além de Gregório, o Zé Povinho de *O Rio de Janeiro em 1877*, outro provinciano, também é alvo do golpe.

²² Não temos notícia na peça de qual é a sua origem, apenas sabemos que seu pai é fazendeiro e que seu tio é um negociante estabelecido na Corte.

família... Desde o ônibus, o Noé dos veículos, até o *coupé* aristocrático e o tálburi plebeu! (ALENCAR, 1977, p. 11).

O único interesse que inicialmente se lhe afigura é suscitado por sua prima Júlia, com quem começa a entretecer um namoro. O segundo ato, decorrido três meses depois da chegada de Ernesto ao Rio, apresenta a metamorfose pela qual o estudante passou, mostrando-o adaptado à vida na Corte e lamentoso por ter de retornar à província. Ao final da peça, ele parte para dar seguimento aos seus estudos, mas com o horizonte de, após formado, estabelecer-se no Rio de Janeiro, onde viria a se casar com Júlia – o que já estava acertado com a jovem e sua família.

Comparando o desenho de enredo da peça de Alencar com o da revista *Cocota*, temos, pois, um contraste. Apesar das críticas à capital, em *O Rio de Janeiro: verso e reverso* o provinciano consegue se “naturalizar”, enquanto na revista de Azevedo e Sampaio o cidadão – Venâncio, amigo de longa data de Gregório – é que pode vir a se mudar para o interior.

GREGÓRIO – Venâncio, irás comigo
Para a Sacra Família do Tinguá
VENÂNCIO – Eu te agradeço, amigo,
Pois de pelegas não vou bem por cá [pelo Rio de Janeiro] (AZEVEDO; SAMPAIO, 1985a, p. 366).

A passagem pela Capital, todavia, não deixa de produzir algum efeito, visto que Gregório, antes proprietário de escravos, decide libertar os seus cativos por influência de seu contato com o abolicionismo no Rio de Janeiro.

Tendo em vista essa dinâmica de “naturalização”, um dos relatos da viagem de Karl von Koseritz à Corte se mostra bastante eloquente, como podemos observar no seguinte trecho de *Imagens do Brasil*²³:

a vida de rua no Rio faz sobre o estrangeiro, principalmente sobre o provinciano, uma impressão de aturdir. Os nervos da vista, do ouvido e do olfato do habitante do Rio são, naturalmente, longamente preparados contra essas impressões, mas o alienígena deve empregar meses, para se habituar (KOSERITZ, 1972, p. 59).

O alienígena em questão era um alemão provinciano naturalizado brasileiro e radicado em Porto Alegre – duplamente provinciano, portanto – que passara de abril a novembro de 1883 na capital do Império. Assim como Ernesto, de *O Rio de Janeiro: verso e reverso*, Koseritz se

²³ Composta por 94 relatos de viagem originalmente publicados pelo autor na *Koseritz' Deutsche Zeitung* e na *Gazeta de Porto Alegre, Bilder aus Brasilien* foi publicada em 1885 na Alemanha, sendo traduzida para o português somente em 1941, por Afonso Arinos.

espanta com o tráfego colossal que circulava nas ruas da cidade e com a confusão de vozes e ruídos que compunha essa atmosfera “caótica”.

Tendo em vista um quadro mais amplo do choque cultural entre o viajante e a terra “estrangeira”, podemos recuar alguns séculos e recorrer à literatura de viajantes europeus acerca de suas explorações ou mesmo às utopias modernas, cujo maior expoente é a obra de Thomas Morus, observando a frequente mobilização do território estrangeiro para uma leitura do território de origem dessas vozes. Em uma perspectiva diferente, Erich Auerbach analisa, em *Mimesis*, um episódio de *Gargantua e Pantagruel* no qual o narrador, Alcofribas, busca abrigo da chuva na boca do gigante Pantagruel, onde encontra um outro mundo. Neste caso, o estranhamento causado pela “terra” estrangeira se dá por conta de sua semelhança com a terra natal: “Alcofribas não encontra seres fabulosos semi-animalescos e alguns poucos seres humanos que se adaptam às circunstâncias com dificuldade, mas uma sociedade e uma economia desenvolvidas, nas quais tudo acontece como na terra dele, na França” (AUERBACH, 2011, p. 233).

Pensando no *Mandarin*, entretanto, parece-nos mais produtivo referir ao modelo utilizado por Montesquieu em suas *Cartas persas*, romance epistolar que se articula a partir da troca de correspondências entre os viajantes Usbek e Rica com alguns dos seus conterrâneos persas. O teor satírico da obra se alimenta do estranhamento do conhecido e do cotidiano, ao expor aos leitores franceses uma Paris caracterizada pela ótica de dois estrangeiros pertencentes a uma cultura radicalmente diferente, personagens que desconhecem, por exemplo, o teatro e a ópera. Além disso, a sociedade francesa, ao ser lida por meio do paradigma “oriental”, é, por vezes, equiparada ao “oriente”, sendo também cotada como “bárbara”, conforme a ideologia iluminista, principalmente por conta do papel central atribuído à religião na organização social e pelo regime de governo absolutista.

No *Mandarin* temos uma leitura do Rio de Janeiro constituída a partir do diálogo entre o visitante e os fluminenses mediada pelo Barão de Caiapó,²⁴ cicerone de Tchin Tchan Fó, e por Olímpia, a cocote por quem o chinês se interessa. De maneira similar ao que ocorre nas *Cartas persas*, essa dinâmica se desenvolve por dois meios principais: o do estranhamento, como no caso do quadro dos teatros em que o Mandarin confunde as casas de espetáculo fluminenses com barracas de praia de banho, e o do reconhecimento, tanto quando

²⁴ O Barão de Caiapó viria a aparecer novamente – mas, dessa vez, em papel pontual –, em *O Homem*, revista do ano de 1887 escrita por Artur Azevedo e Moreira Sampaio que parodiava o romance homônimo publicado por Aluísio Azevedo em 1887.

o Mandarim reconhece no quiosque traços da arquitetura chinesa, como quando o Bacharel, em via contrária, reconhece no mandarinato um princípio semelhante ao que organizava a Guarda Nacional.

MANDARIM – [...] Quando um cidadão tem probabilidade de arranjar dez votos para a eleição de um deputado, o Ministro de Justiça fá-lo Mandarim de 3ª classe. Se o cidadão pode arranjar, em vez de dez, cinquenta votos, é nomeado mandarim de 2ª classe. Se assegura a votação inteira, sem receio de segundo escrutínio, fazem-no Mandarim de 1ª classe!

BACHAREL – Nesse caso, Vossa Senhoria é uma espécie de coronel da Guarda Nacional? (AZEVEDO; SAMPAIO, 1985b, p. 223 [p. 151])²⁵.

Apesar de as *Cartas persas* e *O Mandarim* divergirem no que diz respeito aos seus gêneros, ambas as obras são fragmentárias, constituídas por diversos quadros justapostos e relativamente autônomos que são amarrados por um enredo simples. Em ambos os casos, o olhar do estrangeiro pode ser considerado como um princípio de composição que enquadra e organiza o universo social a ser narrado, possibilitando ao leitor ou ao espectador um distanciamento de si próprio que permite lançar um outro olhar para a cidade e suas questões.

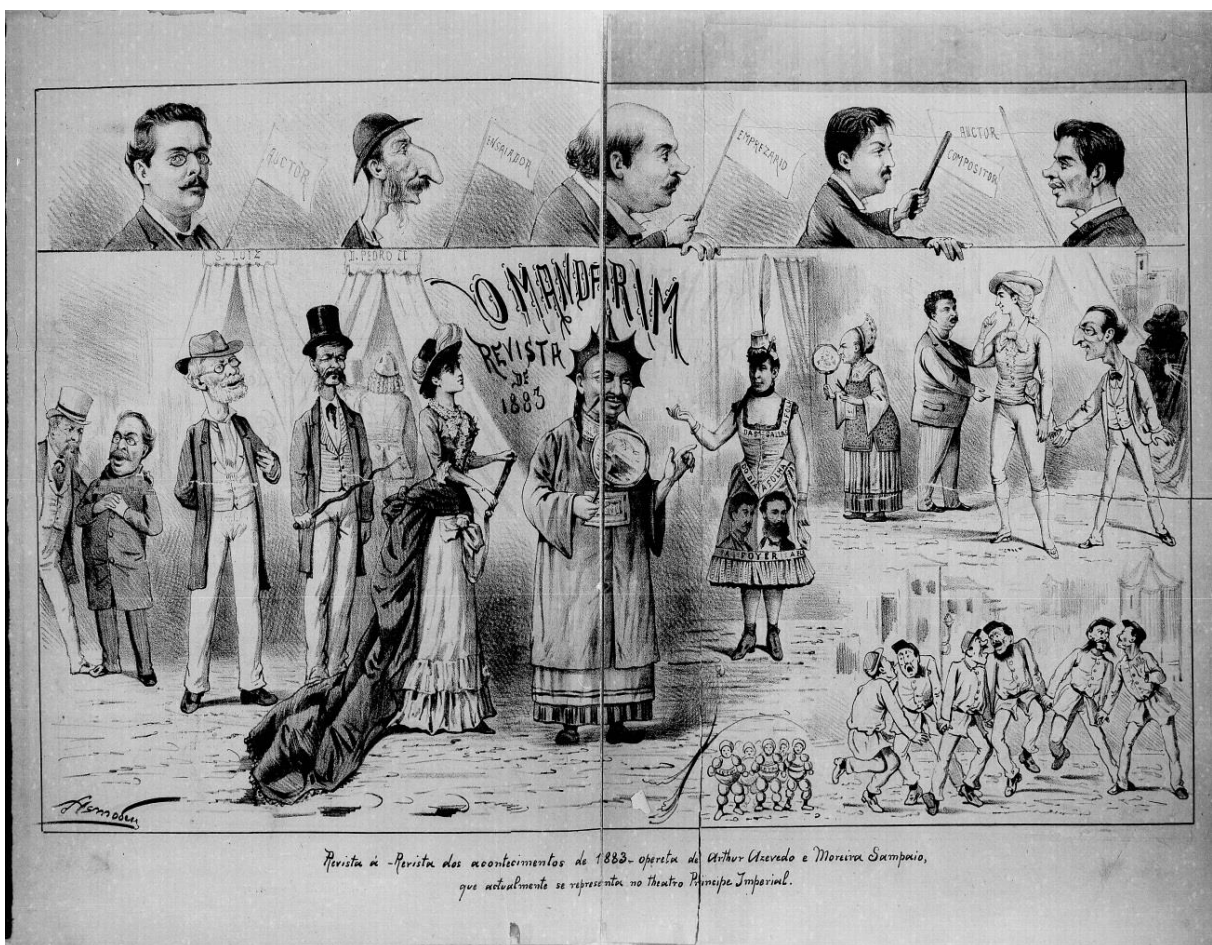
No caso da revista de ano, esse procedimento se articula com o distanciamento temporal que emoldura o ano recém-findo, fazendo com que ele possa ser condensado em uma obra e recomposto por meio da representação fragmentária de seus eventos. Há que se notar, todavia, o caráter ambivalente desse distanciamento: suficientemente afastado da “realidade” representada para conseguir circunscrevê-la enquanto objeto de representação literária e demasiado próximo para conferir-lhe um grau de autonomia que faça com que a revista de ano possa ser lida sem um conhecimento prévio considerável acerca dos eventos e personalidades nela formalizados. Por conta dessa especificidade, a análise formal do *Mandarim*, objeto do próximo capítulo, será amparada pela contextualização de alguns acontecimentos de 1883, com destaque para a visita de Tong King Sing ao Rio de Janeiro, e por uma leitura das condições de encenação correntes quando da representação da peça.

²⁵ A paginação entre colchetes se refere à transcrição do *Mandarim* que integra esta dissertação (ANEXO A).

2. O MANDARIM EM CENA

A edição do dia 20/01/1884 da revista ilustrada *O Mequetrefe* apresenta uma nota comentando o sucesso e os destaques do *Mandarim*, principalmente no que se refere às performances dos atores. Fechando o texto, o redator aponta que o desenhista do periódico fizera uma “revista da revista”, recomendando as páginas centrais da edição aos leitores que ainda não tivessem ido assistir à peça: “a apostar que não resistem” (“Os Theatros”, *O Mequetrefe*, 20/01/1884, p. 7).

Figura 3 – O Mandarim pelo Mequetrefe



Fonte: *O Mequetrefe*, 20/01/1884, p. 4-5.

O desenhista, sob a assinatura de Asmodeus, reparte a ilustração em dois blocos: na parte superior estão dispostos os bustos dos autores, do ensaiador, do diretor da companhia e do compositor (da esquerda para a direita, Artur Azevedo, Adolpho A. de Faria, Luiz Braga Júnior, Simões Júnior e Moreira Sampaio) e, na parte inferior, são retratados alguns dos personagens da peça. Ao centro, temos o Mandarim e Olímpia, a Cocote; à direita, estão a Folha Nova, Peki – a esposa do Mandarim – e os empresários teatrais Sousa Bastos e Jacinto

Heller disputando a D. Juanita²⁶, sendo que, mais ao fundo, temos ainda o Embuçado procurando, com sua lanterna, por um homem para organizar seu gabinete. À esquerda, estão dispostas quatro figuras que não consegui identificar com maior precisão: o homem de cartola provavelmente representa o Barão de Caiapó, o homem ao seu lado assemelha-se às caricaturas de Luiz de Castro, diretor do *Jornal do Commercio*, e o homem sem chapéu parece representar o personagem Doutor Fortuna (caricatura de Henrique Francisco d'Ávila, Ministro da Agricultura no gabinete Paranaguá). No canto direito inferior temos policiais em algo que parece ser a representação de um número dançado e, à sua direita, temos o coro de micróbios da Febre Amarela – segundo resenha veiculada no periódico *Meio-Dia*, os “animalúculos” foram representados “por meninos vestidos com a maior extravagância que temos visto” (*Meio-Dia* apud *Gazeta de Noticias*, 18/01/1884, p. 6)²⁷. Os teatros São Luiz e D. Pedro II estão representados, ao fundo, como barracas, sendo que à porta desse último temos o personagem Lohengrin, protagonista de ópera homônima de autoria de Richard Wagner.

Esse processo de reconstituição da correspondência entre ilustração e atores/personagens não só nos possibilita vislumbrar alguns rastros da representação da peça, sobretudo do figurino e das caracterizações, mas também traz à tona o modo como o caráter coletivo do espetáculo poderia ser percebido pelo público, considerando que o sucesso da ilustração estaria vinculado em boa medida ao reconhecimento dessa correspondência pelos leitores coetâneos. Isso fica flagrante ao observarmos os anúncios da peça veiculados em razão de sua estreia no *Jornal do Commercio* e na *Gazeta de Noticias* (Figura 4), nos quais podemos levantar os nomes de 28 atores, que, junto com o ensaiador, somariam-se à orquestra regida por Simões Júnior, à equipe de maquinismo e carpintaria dirigida por Antônio Vieira, à equipe responsável pelo figurino dirigida pela Mme. Victorine, ao adrecista Domingos Costa, ao cabelereiro Mello e aos três cenógrafos – Huáscar, Frederico e André Caboufigue²⁸. Considerando a função promocional do anúncio, podemos ler o número de indivíduos mencionados na peça publicitária não só como um indicador de reconhecimento de sua

²⁶ No texto da peça, os nomes de Heller e Sousa Bastos foram substituídos por Keller e Silva Bastos. A personagem D. Juanita é a representação de opereta homônima (composição de Franz von Suppé e libretos de Richard Genée e Camillo Walzel) disputada pelos dois empresários.

²⁷ A leitura dos textos publicados no *Meio-Dia* foi mediada pelas republicações na *Gazeta de Noticias*, visto que o periódico não está disponível na Hemeroteca Digital Brasileira.

²⁸ A contribuição de André Caboufigue para o *Mandarim* foi originalmente pintada para a “certidão em três atos com música” *Morro do Nheco*, escrita por Augusto de Castro e representada pela primeira vez em 10 de abril de 1883. O cenógrafo faleceu em 07/01/1884.

contribuição, mas também como um indício de que o público possivelmente reconheceria seus nomes e poderia ser estimulado a assistir ao espetáculo por conta disso.

Figura 4 – O Mandarim²⁹

THEATRO PRINCEPE IMPERIAL
 Empresa e direcção de Luiz Braga Junior

HOJE
QUARTA-FEIRA 9 DE JANEIRO
 EXTRAORDINARIA NOVIDADE
NOTES DE PRAZER! SUCESSO SEM IGUAL!
ESPECTACULO NOVO NO SEU GENERO
 1ª REPRESENTAÇÃO
 da esmagadissima e esplendida opereta em 1 prologo,
 3 actos, 14 quadros e apothecose,
 original dos festejados e conhecidos escriptores
 ARTHUR AZEVEDO E MOREIRA SAMPAIO

O MANDARIM
 REVISTA DOS ACONTECIMENTOS DO ANNO DE 1883
 NO
RIO DE JANEIRO

Toda parte no desempenho desta revista-opereta o popular e
 estimado actor **XISTO BARRIA**
 estreia neste theatro a actriz-cantora **ELVIRA RICHARD**

PERSONAGENS

Olympia, Elvira Richard; Pery, Clélia;
 O Mandarim, Marlim; O barão de
 Cayapó, Xisto Barria; Lyrio, Dominique;
 A Polittica, Clélia; A Febre Amarella,
 Candelaria; A molina, Rosalia; A Le-
 garia, Edith; O Bacharel, Feixoto; O
 Poeta lyrico, Colás; O Cacete, Louro;
 O Agiota, Mesquita; O Bond, Germano;
 O Testa de ferro, Reis; O Casaca, Sa-
 caco; Hermann, Feixoto; Bosco, Ger-
 mano; Patrizio, Mesquita; Mottini, Pozzi;
 Jap-oi-Japs, Silva; Um criado, Louro;
 O homem do kiosque, Pozzi; Um vadio,
 Silva; O homem do forno, Mesquita; um
 positivista, Colás; o embuçado, Feixoto;
 Cabeça de grévia, Arthur; um soldado,
 Alves; um telegraphista, Gaspar; uma
 victima do decreto contra as accumu-
 lações, Colás; Dr. Copacabana, Germa-
 no; D. Inaxita, Blanche; A Filha do In-
 ferno, Ignez; uma dama, Candelaria;
 Keller (empresario), Feixoto; Lohengrin,
 A Escravidão, Povo; Pupa, Urbanos, Burros magros, Vendedores
 de balas, Jornais e Revistas, Cocotitas, o Joço, os Microbios, o Secreto, o Jogador
 de trancabas, o Kiosque, o Commandador, o Mendigo,
 o Vagabundo, o Musico ambulante, o Corrico, a Ama de leite, o João Minhoca,
 o Engraxate, etc., etc.

Denominação dos quadros. — 1º O congresso dos males! — 2º Amor
 e prestidigitação! — 3º O mandarim na rua Direita! — 4º Chuva torrencial!
 5º O mandarim em família! — 6º Os theatros da corte! — 7º Excellior (?) O ballado
 das quatro nações. — 8º A resurreição da camara! — 9º A morte do Cruzeiro! —
 10º Um filho chinês! — 11º Apothecose — Combate naval do Riachuelo.
Descrição do scenario. — Quadro 1º. Sitio agrario e tetrico; 2º. Sala
 em casa de Olympia; 3º. A rua Direita á noite; 4º. Effeitos de chuva; 5º. Sala
 no hotel da China; 6º. Scena representando os theatros da corte; 7º. Sitio rischo
 e pittoresco; 8º. Um corredor de camara; 9º. Sala de phantasia em casa da
 Febe Nova; 10º. Sala em casa de Olympia; 11º. Reprodução de celebre quadro
 Combate naval do Riachuelo, do illustre pintor brasileiro Victor Meirelles,
 apothecose de um effeito inteiramente novo e brilhantissimo.

Numero de musica: 1º — grande overtura. 2º — coro dos males. Strauss.
 3º — Ensamble e copias do Mandarim, Offenback. 4º — Marcha, Simões Junior. 5º —
 Copias da febre amarella e coro dos microbios, Simões Junior. 6º — Grande galope,
 Simões Junior. 7º — Entre-acto. 8º — Duetto de Olympia e Lyrio, Lecocq. 9º — Ser-
 cado de Mandarim e do barão de Cayapó, Suppé. 10º — Coro dos prestidigitadores,
 Barbieri. 11º — Copias do barão de Cayapó, Hervé. 12º — Coro, Chassaign. 13º — Coro
 dos mouçoços, Suppé e... 14º — Concertante marcha e final de acto, Simões Junior.
 15º — Entre-acto. 16º — Copias da victima do decreto contra as accumulações, Simões
 Junior. 17º — Duetto do Mandarim e Olympia, Lacombe. 18º — Aria de Ferri, Verdi.
 19º — Aria de Lohengrin, Wagner. 20º — Copias de D. Juanita, Suppé. 21º — Serenata
 de Silva Bastos e Keller, Suppé. 22º — Copias de Keller, Chassaign. 23º — Final de
 Tempo do Mandarim, Simões Junior. 24º — Terceto unido, Lecocq. 31º — Grande
 final, Simões Junior. Fortes e repetições.

Scenarios todos novos e de grande effeito! Os trabalhos de scenographia, do
 distincto artista **Ritascari**, e do muito habil Sr. **Prestidigitador**
A scena de apothecose, representando o quadro de **Victor Meirelles**
 é de um effeito arrebatador!
A scena, representando parte da rua Direita, é do talentoso scenographo
André Caboussignac.

Vestuarios todos novos e apropriados aos personagens, alguns originaes e
 extravagantes e outros de luxo e riqueza, feitos sob a direcção da capri-
 choza e perita guarda roupa d'este theatro **Mme. Victorine**, sendo as
 fardas fornecidas pela acreditada casa commercial de **Leite & Succena**.
Adereços do conhecido l'aderecista dos theatros desta corte Domingos
Costa. Cabelleiras novas e especiaes para typos conhecidos na sociedade flum-
 inense, trabalho do insigne artista Sr. **Mezio**.
Trabalhos de machinismo e carpintaria, sob a direcção do habilissimo
 mestre deste theatro Sr. **Antonio Vieira**.

Bailados, marchas, evoluções, exposições de quadros, cortejo de males, dançados
 grotescos, galopes, fan-fans, mutações, tudo ensaiado a capricho.
A musica foi toda ensaiada pelo distinctissimo maestro d'este theatro Sr.
Simões Junior.
Orchestra e cdros augmentados Grande companhia! Miso-en-scène, de
Adolpho A. de Farla.

Os auctores assistirão a todos os ensaios d'esta peça.
A empresa, apesar das grandes despesas que teve de fazer para montar com
todo o apparato, deslumbrante e propriamente a Revista, conserva os
mesmos preços dos bilhetes. Aceitam-se desde já encomendas na bilheteria do
theatro, para as primeiras representações

Fonte: Gazeta de Noticias, 09/01/1884, p. 4.

²⁹ Trata-se do mesmo anúncio apresentado na Figura 1, aqui reproduzido na íntegra. O anúncio veiculado no *Jornal do Commercio* possui algumas diferenças na diagramação, mas conta com as mesmas informações.

Nesse sentido, é oportuno recorrer à leitura de Fernando Mencarelli de que,

para a compreensão dos mecanismos de funcionamento das revistas de ano e dos seus significados como produto cultural no contexto da sociedade carioca das últimas décadas do século XIX, não podemos deixar de considerar, por exemplo, a relevância das complexas relações que deviam se estabelecer entre todos os envolvidos nas montagens das peças de Arthur Azevedo: atores, músicos e cenógrafos, muitos de origem pobre (imigrantes, negros ou mulatos); um público formado principalmente pelas camadas médias da população; e o próprio autor, um escritor e jornalista relacionado à elite cultural da cidade do Rio de Janeiro. Como se cruzavam as diferentes experiências, histórias e visões desses “personagens” envolvidos na produção das revistas de ano e quantas eram as leituras possíveis de um personagem, cena ou trajetória de uma revista de ano? (MENCARELLI, 1999, p. 26)

Ao adotar essa perspectiva de estudo, que atribui um lugar privilegiado à análise do aspecto material das produções do teatro de revista no final do Oitocentos brasileiro, bem como da heterogeneidade dos agentes desse tipo de espetáculo, deparamo-nos, todavia, com diversas lacunas situadas no terreno em que texto e encenação se encontram. Ante a impossibilidade de completá-las, mobilizo o método analítico desenvolvido por Raymond Williams em *Drama em cena*, cujo ponto central reside na seguinte questão: “historicamente, qual é a relação entre um texto dramático e sua representação?” (WILLIAMS, 2010, p. 36). A fim de buscar respostas para esse questionamento, considerado por ele fundamental na teoria do teatro, o autor analisa peças de diversas épocas a partir do tensionamento entre texto e encenação, recuperando brevemente as circunstâncias cênicas e de montagem subjacentes em cada caso e ilustrando-as, em seguida, por meio da leitura de algumas cenas que possibilitem entrever como elas foram representadas.

Salientando sua preocupação com a obra escrita posta em cena, Williams dirige sua análise a fim de observar “a estrutura dramática de uma obra – que podemos perceber quando a lemos como literatura – na forma como realmente aparece quando a peça é representada” (WILLIAMS, 2010, p. 38). O autor reconhece, contudo, a limitação dessa perspectiva.

É certo que, em minhas análises, terei de confiar no exercício cuidadoso da imaginação. Não tenho como retomar as representações originais; porém, ao abordar cada cena a partir de diversos aspectos, espero reconstruir sua unidade essencial. O leitor perceberá que é quase impossível haver certeza documental quanto a detalhes, e que a imaginação pode ser interpretada – e desprezada – como “especulação” (WILLIAMS, 2010, p. 38).

Posto isso, proponho uma análise do *Mandarim* que se constitua a partir da relação entre texto e encenação, visando recuperar suas circunstâncias cênicas tanto por meio do texto dramático, quanto por meio da bibliografia sobre o tema e dos relatos provenientes das impressões de diversos agentes acerca de representações da peça veiculados nos periódicos

coetâneos. Com isso, não pretendo, todavia, vislumbrar a maneira como as cenas do espetáculo (em suas diversas apresentações) realmente aconteceram, mas realizar uma leitura formal da peça que a situe em seu contexto histórico e considere as suas potencialidades cênicas. Nesse sentido, a leitura da peça e o esforço de recompor o contexto histórico e o campo intelectual em que se dá sua produção constituem, em minha abordagem, processos de análise complementares e interdependentes.

2.1. “Os festejados e conhecidos escritores”

A parceria entre o maranhense Artur Nabantino Gonçalves de Azevedo (1855-1908) e o baiano Francisco Moreira Sampaio (1851-1901), iniciada com *O Mandarin* em 1884, renderia mais cinco revistas de ano – *Cocota* (1885), *O Bilontra* (1886), *Mercúrio* (1887), *O Carioca* (1887) e *O Homem* (1888) –, sendo responsável em boa medida pelo estabelecimento do gênero no Brasil. Após a série bem sucedida de revistas, cada um seguiria seu caminho: “tinham fama demais”, diria Raimundo Magalhães Jr., “cada qual poderia estabelecer o seu próprio negócio e prosperar sozinho” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1966, p. 53). Independentemente do motivo pelo qual os autores não voltaram a produzir em parceria, ambos seguiram sendo bem-sucedidos em suas empresas, ainda que na primeira década do século XX o teatro de revista tenha mostrado sinais de desgaste junto ao público.

Embora a obra de Artur Azevedo se encontre atualmente à margem do nosso cânone literário hegemônico, temos relativa facilidade em acessar estudos sobre o autor e edições recentes de alguns de seus textos. O apagamento da obra de Moreira Sampaio, todavia, só não é total por conta das peças publicadas em parceria com Artur Azevedo. E é pela pena de Azevedo que temos um breve ensaio biográfico sobre o comediógrafo e jornalista, publicado na revista ilustrada *O Album* e acompanhado pelo único retrato de Moreira Sampaio encontrado ao longo desta pesquisa.

Figura 5 – Moreira Sampaio



Fonte: *O Album*, 04/1893, s. p.

Assim como Artur Azevedo, Moreira Sampaio também produziu traduções, paródias e versões livres de operetas estrangeiras³⁰. Essa atividade foi crucial para a popularização desses gêneros no Brasil após um período inicial em que as peças eram, em sua maioria, apresentadas em francês, o que, a par de outros procedimentos – como o recurso à paródia, as referências subentendidas à antiguidade greco-romana e o conhecimento de ópera –, “reduzia o alcance desses espetáculos junto ao grande público” (PRADO, 2008, p. 95).

Como a maioria dos escritores em atividade ao longo da segunda metade do Oitocentos brasileiro, que conciliavam produção literária, fazer jornalístico e outras carreiras – seja no funcionalismo público, seja como profissionais liberais –, o caso de Artur Azevedo e Moreira Sampaio não era diferente. O primeiro deles escreveu, conforme Neves (2009), para mais de 45 periódicos, sendo diretor de alguns empreendimentos, como a *Gazetinha* e o supracitado *Album*, e trabalhou na Secretaria da Agricultura, Comércio e Obras Públicas, onde foi colega de Machado de Assis. Moreira Sampaio, por sua vez, trabalhou na Biblioteca

³⁰ Segundo Décio de Almeida Prado, o pioneiro nesse tipo de versão foi o ator e autor dramático Francisco Correia Vasques com o *Orfeu na roça*, adaptação de *Orphée aux Enfers*, opereta de Jacques Offenbach, em que Orfeu torna-se Zeferino Rabeca e Morfeu “transforma-se num nacionalíssimo Joaquim Preguiça; e Cupido passa a responder pelo irresistível nome de Quim-Quim das Moças. O êxito da fórmula, casando França e Brasil, Offenbach e Martins Pena, foi fulminante” (PRADO, 2008, p. 93).

Nacional, na Secretaria do Império e, no período republicano, dirigiu o Asilo de Meninos Desvalidos, sendo que, na imprensa, colaborou em diversas folhas e fundou alguns periódicos – dentre eles, o *Novidades* e o *Industrial* (Artur Azevedo, “Moreira Sampaio”, *O Album*, 04/1893, p. 1). O intuito desta seção, entretanto, não é aprofundar a biografia dos autores ou discutir de forma mais detida a sua inserção no campo intelectual fluminense do final do século XIX³¹, mas pensar o que significava ser um autor de peças teatrais nesse contexto e, mais especificamente, o que era ser um autor de peças de teatro ligeiro.

Em *A conquista, roman à clef* publicado por Coelho Neto em 1897 e situado temporalmente no período entre 1886 e 1888, o personagem Luiz Moraes, baseado na figura do poeta e jornalista Luiz Murat, tece o seguinte juízo acerca de Artur Azevedo em conversa com Anselmo Ribas, alter ego do próprio romancista:³²

excelente rapaz e magnífico poeta. Seria um dos primeiros líricos americanos se, por vezes, não rebaixasse a lira a violão zingareando chulas para o populacho. Um poeta não deve descer à multidão, a multidão é que deve subir ao Parnaso para ouvi-lo. Tomarias a sério Petrarca ou Musset tocando na orquestra para ritmar o passo bambo de uns tantos saltimbancos? Não, por certo. A arte é hierática. O poeta é sacerdote: oficia para o coração e o Artur não é só um poeta, é um grande poeta: natural, correto, suave e brilhante. Acho que não devia escrever para o teatro. Ficasse nos sonetos (COELHO NETO, 1913, p. 259).

No decorrer do diálogo, Luiz Moraes critica, exaltado, o modo como os versos de Artur Azevedo eram estropiados pelos atores – “o verso alexandrino é nobre, fez-se para os lábios de um Leconte e não para a boca desdentada de um histrião de feira” (COELHO NETO, 1913, p. 260). Anselmo Ribas, que ainda não conhecia o revisteiro pessoalmente, assume, por sua vez, uma posição conciliadora, mobilizando o argumento de que os teatros fluminenses não aceitavam peças “literárias” e de que o escritor precisava de seu sustento, o que gera novos protestos por parte de Moraes: “ora! *il faut vivre!* e eu? não estou aqui? e Deus me livre de escrever uma linha para o teatro, não que deteste a literatura dramática, mas não temos intérpretes. Um poeta não deve descer à imbecilidade erótica do maxixe” (COELHO NETO, 1913, p. 259).

O discurso do personagem explicita um dos pontos centrais da crítica ao teatro musicado, a saber, a concessão dos autores ao gosto popular como procedimento para garantir sucesso de bilheteria. Há um esforço de demarcação de classe pautado pelas concepções de

³¹ Essa discussão será explorada com mais vagar no terceiro capítulo desta dissertação.

³² Jornalista e poeta, Luiz Murat foi um dos membros fundadores da Academia Brasileira de Letras. Anselmo Ribas foi um dos vários pseudônimos utilizados por Coelho Neto na imprensa, sendo também o nome do protagonista de *A Capital Federal*, romance publicado pelo autor em 1893.

arte e de cultura que deveriam ser valorizadas pelos escritores, integrantes da elite intelectual do país, que possuiriam o dever de se engajar em um projeto literário “civilizatório”, ao qual se contrapunha o recurso à cultura popular. Nesse sentido, ritmos como o maxixe e o jongo, associados à cultura africana e cujas danças eram vistas como sexualmente apelativas, são percebidos como incompatíveis com a “arte literária”. O mesmo se dá com a atuação dos “histrões de feira”, que mobiliza o riso popular, jogando com o poder sugestivo de ambiguidades e trocadilhos e com a malícia da plateia, que assume papel de cúmplice nos espetáculos.

Como já vimos no caso de Artur Azevedo, contudo, mesmo os revisteiros não se mostravam bem resolvidos em relação ao teatro musicado, como que carregando alguma culpa por produzirem esse gênero de peças. É o que podemos observar em breve discussão travada entre Azevedo e Moreira Sampaio a partir da crítica do primeiro à mágica *A cornucópia do amor*, de autoria do segundo. Conforme a leitura de Artur Azevedo, publicada no folhetim “O Theatro” em dezembro de 1894, a peça não teria comédia nem poesia, condições indispensáveis para uma mágica bem-feita. Além disso, o cronista critica as seguintes cenas por ele descritas:

Há na *Cornucópia* uma cena em que o rei Pindaíba previne claramente ao público de que vai ao bastidor exercer a mais repugnante das funções fisiológicas. – Agora estou mais aliviado! diz ele quando volta do mato, sem se lembrar, não sei por que, de vir abotoando as calças.

Noutra cena o príncipe Felicíssimo engole um rato e corre ao mesmo bastidor (esquerda, primeiro plano) para dar liberdade ao bicho, depois de dizer ao público estas extraordinárias palavras: – O diabo é se ele não acerta com a saída!

[...]

Se, escrevendo a *Cornucópia do amor*, Sampaio só teve em mente conquistar as gargalhadas e os aplausos dos iletrados e dos inconscientes, que formam, não há dúvida, uma legião capaz de lhe levar a peça a três ou quatro centenários seguidos, confesso que se houve com uma grande habilidade e uma audácia ainda maior; mas se preza o bonito nome que adquiriu no teatro, se tem em alguma conta a aprovação inteligente dos espectadores que veem um palmo adiante do nariz e procuram no teatro alguma coisa que lhes fale ao espírito, a *Cornucópia* foi um erro deplorável (Artur Azevedo, “O Theatro”, *A Notícia*, 13/12/1894, p. 1).

Pela mesma seção do jornal é publicada a resposta de Moreira Sampaio, que se defende ponto a ponto da crítica dirigida à sua obra, argumentando que sua peça teria mais entrecho e poesia do que a maioria das mágicas que vinham sendo montadas. Acerca das cenas reputadas inapropriadas ao teatro, Sampaio rebate a crítica citando um conto de Artur Azevedo (“A água de Janos”) e uma cena da opereta *Pum!*, parceria do revisteiro com Eduardo Garrido, que apresentariam situações análogas.

A título de conclusão, Moreira Sampaio subordina a regeneração do teatro à regeneração dos costumes, que dependeriam, por sua vez, da regeneração da imprensa. Segundo ele, nesse dia em que não será mais necessário que autores como ele e Azevedo precisem fazer “peças de empreitada”, “as revistas cairão por terra; as mágicas não terão mais razão de ser, a comédia chula e indecente não mais terá entrada no templo da arte” (Moreira Sampaio, “O Theatro”, *A Notícia*, 17/12/1894, p. 1).

Em sua tréplica, que encerra a discussão, Artur Azevedo mantém sua posição e defende que “todos os gêneros são bons, à exceção do fastidioso” (Artur Azevedo, “O Theatro”, *A Notícia*, 20/12/1894, p. 1).

O teatro literário não exclui a mágica nem a revista, e injusto será privar o público dos seus gêneros prediletos, desde que os autores, que, como Moreira Sampaio, saibam onde têm o nariz, lhe deem mágicas feitas com todo o cuidado e revistas que justifiquem aquele verso que nós escrevemos no prólogo do *Mercúrio*.
 “Pode haver arte nas revistas de ano” (Artur Azevedo, “O Theatro”, *A Notícia*, 20/12/1894, p. 1).

Desse modo, Azevedo segue defendendo a revista de ano apesar da ambiguidade de sua posição, visto que, para o autor, por mais que pudesse haver arte nas revistas de ano, elas continuariam sendo objeto de discussão no que diz respeito ao seu teor artístico e literário. O único ponto que parece realmente bem estabelecido em relação ao gênero nesse horizonte de discussão é o seu caráter comercial, criticado pelos detratores do teatro ligeiro e reconhecido pelos revisteiros. Nesse sentido, Moreira Sampaio sintetiza a questão nos seguintes termos:

o autor é o industrial que fabrica; o empresário é o negociante que vende; o público é o consumidor que adquire. Nós, que fazemos do teatro uma profissão escrevendo para ele, só podemos fornecer ao negociante gênero vendável, porquanto todo aquele que não o seja se transformará em alcaide nas nossas prateleiras para pasto das traças e baratas (Moreira Sampaio, “O Theatro”, *A Notícia*, 17/12/1894, p. 1).

2.2. A música e a dança no teatro musicado

Para pensarmos na sedimentação do teatro de revista como gênero teatral popular no Brasil, e mesmo para conseguirmos ter uma dimensão mais acurada de como ela se materializava em espetáculo, faz-se incontornável uma abordagem da recepção e apropriação de outros gêneros do teatro musicado ao longo do século XIX no país. Se quando o *Mandarim* estreou no Rio de Janeiro o teatro de revista ainda estava em vias de se estabelecer por aqui, o mesmo não se dava em relação a outras formas artísticas como a ópera e a opereta. Ao longo da primeira metade do século XIX, a ópera dominou o mercado teatral e musical brasileiro

voltado para a elite e para as classes intermediárias urbanas, integrando um movimento internacional de afluência e adaptação de bens culturais europeus para a periferia do capitalismo por intermédio do crivo parisiense – neste caso, por exemplo, a apropriação do repertório da ópera italiana seguia o modelo do *Théâtre-Italien*. A respeito do público fluminense, Cristina Magaldi afirma que,

em razão de os cariocas estarem geograficamente distantes dos centros políticos e culturais europeus, eles julgavam necessário exagerar sua afinidade com a ópera, não só para garantir certa posição social, mas, acima de tudo, para assegurar sua imagem como europeus. Frequentar a ópera era principalmente um ato simbólico que revelava o esforço constante dos cariocas de se comportarem, sentirem e serem vistos como “civilizados”, modernos e, em última análise, europeus (MAGALDI, 2004, p. 36, tradução minha).³³

Na segunda metade do século, entretanto, a ópera começa a perder espaço para a opereta, outro fenômeno cultural internacional que também se irradiava a partir da França. Em contraste com a pompa aristocrática daquela, que demandava teatros maiores (como o Theatro São Pedro de Alcântara e o Theatro Lírico, no Rio de Janeiro), esta podia ser fruída em ambientes mais informais e a preços mais acessíveis, tendo como palco privilegiado o café concerto Alcazar Lírico. Inaugurado em 1859, na rua da Vala, situada nos arredores da rua do Ouvidor, o Alcazar foi administrado pelo francês Hubert até ser adquirido em leilão pelo também francês Joseph Arnaud, em 1863, por conta da falência da empresa Hubert & C. (LEVIN, 2014, p. 301).

O Alcazar foi fundamental no processo de popularização do teatro de variedades na Corte, contribuindo para difusão da obra de Jacques Offenbach no Brasil³⁴, principalmente a partir da montagem de *Orphée aux Enfers* em 1865 – sete anos após sua estreia na França. Na esteira desse grande sucesso, diversas outras operetas, de Offenbach e de outros autores foram montadas ao longo do século XIX, não só no Alcazar, mas também em teatros fluminenses de pequeno porte, como o próprio Príncipe Imperial.

Uma das particularidades da aclimação do gênero no Brasil foi o processo de tradução a que essas obras foram submetidas. Inicialmente as peças eram montadas em

³³ No original: “because Cariocas were geographically distant from European political and cultural centers, they thought it necessary to overstress their kinship with opera not only to warrant a certain social rank, but, above all, to assure their image as Europeans. Attending the opera house was primarily a symbolic act that revealed Carioca’s constant efforts to behave, feel, and be seen as ‘civilized’, modern, and, ultimately, as Europeans”.

³⁴ Levantamento realizado por Anaïs Flétchet (2014) aponta que antes da fundação do Alcazar, ao menos cinco operetas de Offenbach já teriam sido montadas no Rio de Janeiro, uma delas no Salão do Paraíso e as outras quatro no Theatro São Januário.

francês, o que funcionava como um meio de transportar o público para a sua idealização de França; segundo Décio de Almeida Prado, “o sucesso do Alcazar deve ser creditado em boa parte ao esnobismo. Nada mais excitante do que ouvir em francês as últimas novidades de Paris” (PRADO, 2008, p. 95). Entretanto, ante a necessidade de atingir maior público, as operetas passaram a ser traduzidas para o português, bem como adaptadas para o contexto brasileiro, como o *Orfeu na Roça* (ver nota 23), paródia do *Orphée* escrita por Francisco Correia Vasques, e *Abel, Helena*, escrita por Artur Azevedo a propósito de *La Belle Hélène*, também de Offenbach.

À opereta conjuga-se o estabelecimento do canção como uma das grandes atrações nos palcos do teatro musicado fluminense, sendo capturada por Machado de Assis em uma crônica escrita trinta anos após a estreia do *Orphée*, tomando como gancho a invocação de Eurídice:

Evohé! Bacchus est roi! Sinto não lhes poder transcrever aqui a música deste velho estribilho de uma opereta que lá vai. Era um coro cantado e dançado no Alcazar Lírico [...]. As damas decentemente vestidas de calça de seda tão justinhas que pareciam ser as próprias pernas em carne e osso, mandavam os pés aos narizes dos parceiros. Os parceiros, com igual brio e ginástica, faziam a mesma coisa aos narizes das damas, a orquestra engrossava, o povo aplaudia, a princípio louco, depois louco furioso, até que tudo acabava no delírio universal dos pés, das mãos e dos trombones (ASSIS apud PRADO, 2008, p. 91).

O canção “desenfreado”, como geralmente era caracterizado, trazia, ainda, um potencial acentuado de crítica política que remonta aos anos 1830 em Paris, quando foi utilizado pela “juventude parisiense, românticos boêmios, e outros burgueses revolucionários para expressar sua insatisfação com o governo de Luís Filipe e para ridicularizar suas convenções sociais pretensivas” (MAGALDI, 2004, p. 101, tradução minha)³⁵, sendo revivido pela opereta de Offenbach nos anos 1850 para criticar o Segundo Império Francês. Ao ser transposto para o Brasil por meio das operetas, o canção se prestou à crítica ao regime monárquico e à sátira de figuras políticas locais, transbordando para os desfiles carnavalescos e articulando-se com suas agendas políticas.

Assim como os libretos de operetas foram traduzidos e adaptados, incorporando elementos locais, a dimensão musical-coreográfica dessas peças também contou com a adição de alguns ritmos afro-brasileiros como, por exemplo, o jongo, o tango, o maxixe e o lundu, que progressivamente começaram a ganhar espaço nas operetas e nas revistas de ano. Já no

³⁵ No original: “For at that time [os anos 1830] in Paris, the cancan had evolved into a craze as a political dance, used by Parisian youth, romantic bohemians, and other revolutionary bourgeois to express their dissatisfaction with Louis-Philippe’s government, and to ridicule its conceited social conventions”.

Orfeu na roça, de Vasques, o cançã final é substituído pelo fado (ou fadinho) afro-brasileiro.³⁶ Essa alteração não se distancia tanto do cenário teatral parisiense, entretanto, visto que as danças e ritmos de matriz africana vinham sendo prestigiados nos palcos franceses desde o final dos anos 1840. De acordo com Cristina Magaldi (2004), contudo, esses ritmos e danças eram representados sob o signo da caricatura e da erotização exacerbada, tratando-se de transposições de expressões artísticas de matriz africana mediadas pelo olhar carregado de preconceitos das elites intelectuais parisiense e fluminense.

Nesse sentido, é oportuno observar a paródia do *Excelsior*, balé de Luigi Manzotti com música de Romualdo Marengo que, segundo comentário crítico publicado na *Gazeta de Notícias*, era “uma luta constante entre o *obscurantismo* e a *civilização*, representada por uma mulher formosíssima, que faz passar em revista todas as maravilhas do século” (“Theatros e...”, *Gazeta de Notícias*, 31/03/1883, p. 2, grifo do autor). Situada no final do segundo ato do *Mandarim*, a paródia é descrita na rubrica da peça da seguinte forma:

Primeira entrada – Brasileiros, dançando um lundu; – Segunda entrada – Portugueses, dançando a cana-verde; – Terceira entrada – Bailarina brasileira; – Quarta entrada – Ingleses, que aparecem ao som de Good Save e dançam o solo inglês; Quinta entrada – Franceses, grande cançã (AZEVEDO; SAMPAIO, 1985b, p. 258 [p. 187]).

Levando em consideração ideia de progresso rumo à civilização que estrutura o *Excelsior*, a ordem das danças na paródia pode sugerir uma hierarquização que parte do lundu afro-brasileiro e da cana-verde portuguesa, danças populares associadas sobretudo ao meio rural, passando por um número executado por uma “bailarina brasileira” que parece mediar a passagem para as danças do “mundo civilizado”, quais sejam, o solo-inglês, dança de salão popular na primeira metade do século XIX na Europa e no Brasil, e o cançã francês. Pensando nas danças situadas nos dois extremos em um sentido mais amplo, tanto o cançã como o lundu poderiam ser utilizados para fins satíricos; no caso do lundu, todavia, em decorrência de preconceitos de raça e de classe, sua presença no palco por si só poderia ser lida como um elemento “grotesco”, capaz de gerar efeitos cômicos por ser considerada “exótica” – apesar de tratar-se de uma dança “nativa”, construída a partir do entroncamento da cultura ibérica com culturas africanas (sobretudo a dos povos bantos).

³⁶ [O fado] começa devagar, acelerando gradualmente na medida em que os dançarinos se movem para frente e para trás – as mulheres movendo seus corpos e sacudindo seus braços, os homens batendo palmas para marcar a batida. A medida que o ritmo acelera, o canto e o sapateado tornam-se mais rápidos e [mais] desenfreados (MAGALDI, 2004, p. 108, tradução minha). No original: “[The fado] starts slowly and accelerates gradually as the dancers move forwards and backwards, the women moving their bodies and shaking their arms, the men clapping the beat with their hands. As the music quickens, singing and foot tapping become faster and [more] frenzied”.

Em uma visada global da revista de ano a partir da relação de números de música do *Mandarin*, temos uma organização que reflete o caráter fragmentário do gênero, contando com “bailados, marchas, evoluções, exposições de quadros, cortejo de males, dançados grotescos, galopes, canções” (*Gazeta de Noticias*, 09/01/1884, p. 4). A maioria dos números musicais da peça consiste em apropriações de composições provenientes de operetas de atores bem conhecidos do público fluminense (Offenbach, Suppé, Lecocq, dentre outros), aproveitando, assim, melodias já familiares para construir outros significados por meio do texto da peça e da interpretação dos atores. Ademais, são mobilizadas com intenções paródicas duas árias de ópera (uma do *Lohengrin*, de Wagner, e uma de Verdi) e uma copla da opereta *Dona Juanita*, de Suppé, acompanhada por uma serenata que provavelmente foi extraída da mesma peça. As composições originais são assinadas pelo maestro da companhia, Simões Jr., compreendendo marchas, um galope, um tango e, ao fim da peça, a execução do Hino Nacional, conjugada com o tom solene e patriótico da apoteose final.

Sendo assim, ao lermos os segmentos do texto dramático do *Mandarin* assinalados por rubricas com indicações sumárias como “canto”, “serenata” ou “Ária do cisne” (de *Lohengrin*), deparamo-nos com um silêncio praticamente inviável de ser preenchido, tendo em vista a dificuldade ou mesmo impossibilidade de se precisar quais melodias dariam contorno às falas dos personagens. O mais próximo que conseguimos chegar dessas realizações ao longo desta pesquisa foi com a audição do fadinho ou tango intitulado “As laranjas da Sabina”, composto para a revista de ano *República*, de Artur Azevedo, estreada em 1890, e gravado por Pepa Delgado, em 1906, na Casa Edison.³⁷ Por conta das condições técnicas disponíveis à época, a música foi adaptada para piano, visto que ainda não seria possível realizar uma gravação que comportasse uma orquestra. Curiosamente, nesse único registro, ainda que mediado pela gravação e por um arranjo musical simplificado, o que nos falta é o texto dramático da revista, que, segundo o levantamento de Flora Sússekind e Rachel Valença, encontra-se perdido.

2.3. As circunstâncias cênicas do *Mandarin* em 1884

Pensando na temporada de apresentação do *Mandarin* sobre a qual se dirige este estudo, podemos estabelecer uma analogia entre a inviabilidade de se reconstituir a música do

³⁷ Disponível em: <<https://archive.org/details/AsLaranjasDaSabina>>. Acesso em: 27 jun. 2018.

espetáculo com a dificuldade de se recompor a dimensão plástica das apresentações, haja vista a escassez de representações pictóricas e a concisão das descrições do cenário, figurino e do modo como as mutações se realizavam no palco. Essa dificuldade começa pela ausência de registros imagéticos do Theatro Príncipe Imperial disponíveis, restando como alternativas o recurso a descrições da casa de espetáculos veiculadas na imprensa e a uma fotografia da fachada do Cine Teatro São José, estabelecimento que, em 1926, após trocas de nome e de proprietários, reformas e remodelações, ocupou o endereço onde outrora situava-se o Príncipe Imperial.

Figura 6 – Fachada do Cine Teatro São José



Fonte: DIAS (2012, p. 167).

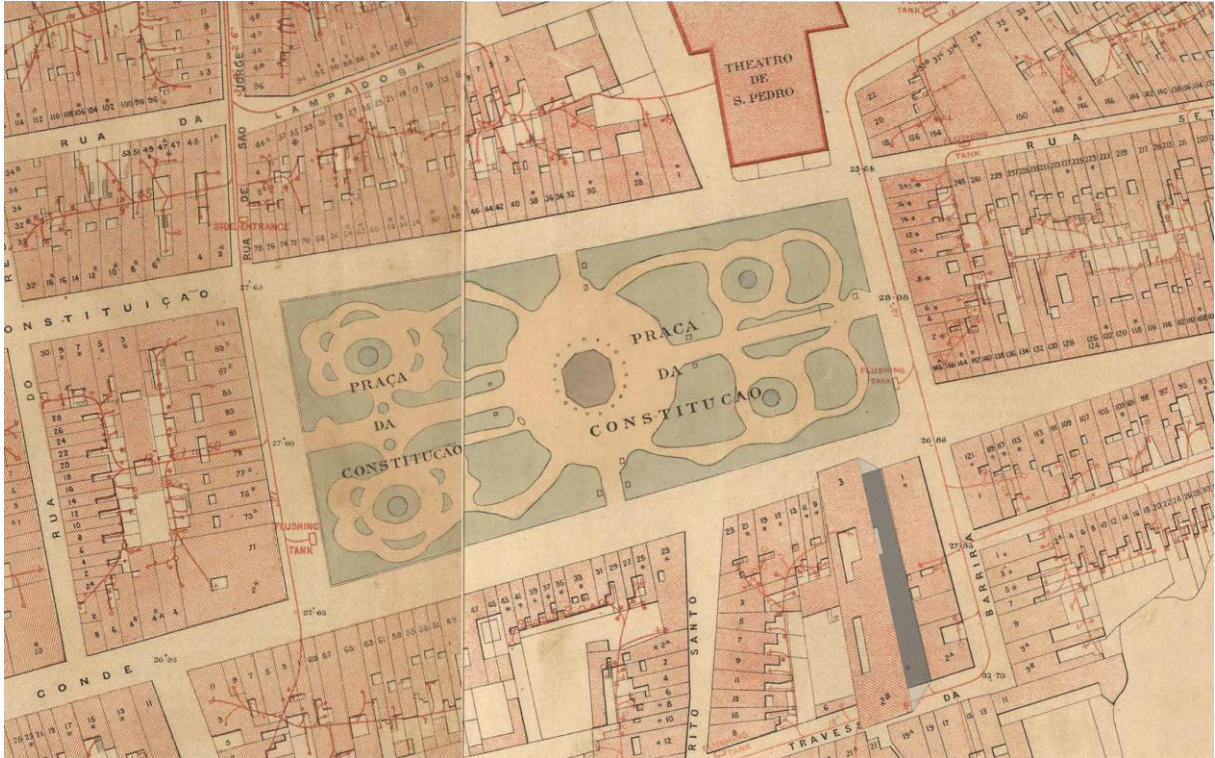
Inaugurado em 01/01/1881, o Theatro Príncipe Imperial situava-se em frente à Praça da Constituição (anterior Largo do Rócio, atual Praça Tiradentes), um dos principais núcleos da vida social no Rio de Janeiro ao longo de praticamente todo o século XIX. Em *Arquitetura do espetáculo*, Évelyn Lima aponta que esse espaço público teria

funcionado como um verdadeiro local de convivência no contexto da Cidade, onde os teatros, os cafés, a tipografia³⁸, os palacetes e os salões literários, e os muitos tipos humanos que por lá circulavam, representavam diferentes culturas, indumentárias e atividades. Um espaço atraente onde a aristocracia, a boêmia, os

³⁸ Trata-se da tipografia de Paula Brito, situada nos fundos de sua loja de chá. O prédio da tipografia sediava também a Sociedade Petalógica, fundada pelo editor.

capoeiras e a pequena burguesia conviviam. Desde o tempo do Império, foi o espaço urbano que mais parece ter exercido o papel de *locus* da opinião pública, atraindo o povo para mobilizações políticas (LIMA, 2000, p. 43).

Figura 7 – Theatro Príncipe Imperial (após a reforma realizada ainda em 1881)



Fonte: Destaque sobre mapa disponível em Gotto (1871, p. 15).

A fim de ilustrar o Príncipe Imperial, recorro às considerações acerca do estabelecimento emitidas pela redação da *Gazeta de Noticias* em texto veiculado na seção “Theatros e...”.

O título de *Príncipe Imperial* dado à pequena sala de espetáculos que anteontem foi inaugurada, faz acudir à lembrança a frase muitas vezes proferida em certos casos – de que há nomes muito maiores que as pessoas que os trazem.

O novo teatro Príncipe Imperial, ao largo da Constituição, é elegante, agradável, feito com gosto e arte, mas excessivamente pequeno, notando-se que foram sacrificados os lugares reservados aos espectadores, com manifesto prejuízo deles, e em favor dos que se distraem pelo jardim ou pelo terraço que no pavimento superior ocupa a frente do teatro.

É tão pequeno que ninguém, ao entrar, resiste a essa primeira impressão desfavorável, embora depois desfeita pelo reparo subsequente, de que a sala está elegantemente preparada, com os assentos de cadeiras comodamente dispostos, galerias espaçosas, lugar razoável concedido à orquestra, palco de dimensões regulares, com cenários apropriados, pano de boca bem pintado etc.

Isto tudo observa-se depois que ao cabo de algum tempo chega-se a acostumar à estada naquele acanhado recinto (“Theatros e...”, *Gazeta de Noticias*, 03/01/1881, p. 2).

Segundo a *Gazeta*, o teatro contava com 300 cadeiras, três ordens de varandas – “reservadas às famílias”, conforme aponta o redator da seção –, e, acima, galerias com acomodações para 200 entradas gerais. Além disso, a casa possuiria dez camarotes, dois deles com acesso para a caixa do teatro, reservados à empresa responsável pelo espetáculo e à polícia, afora o camarote imperial, situado junto à boca de cena. Na edição de 1883 do *Almanak Laemmert*, são apresentadas, todavia, informações diferentes (465 cadeiras, 60 lugares na galeria nobre, 150 na galeria geral e 14 camarotes, não confirmando a presença de camarote imperial, como ocorre na descrição de outros teatros presentes na mesma edição).³⁹ Tal discrepância provavelmente decorre da reforma realizada no prédio, referida em anúncio publicado na *Gazeta de Notícias* em 25/12/1881. Considerando os dados de 1883, o teatro dispunha de um total de 745 lugares (visto que os camarotes possuíam cinco entradas), o que, tendo em vista as casas de espetáculo em funcionamento à época, era uma capacidade de público razoável (ver ANEXO B).⁴⁰

Conforme aponta o *Almanak Laemmert*, o Príncipe Imperial, como os demais teatros campestres da Corte, apresentava em sua programação vaudevilles, operetas e peças de gênero leveiro. O estilo campestre seria caracterizado pela presença de uma área livre ao redor do prédio – neste caso, o terraço e o jardim presentes no pavimento superior, onde eram servidas bebidas e refeições – que funcionava como espaço de sociabilidade (AUGUSTO, 2008, p. 112). Segundo o redator de “Theatros e...”, “do jardim avista-se a cena e se não fora baixo o terreno, muitos espectadores prefeririam daí assistir os espetáculos” (“Theatros e...”, *Gazeta de Notícias*, 03/01/1881, p. 2).

Podemos perceber nessa descrição do Príncipe Imperial pelo redator da “Theatros e...” uma crítica ao comportamento do público das casas de espetáculo fluminenses que era recorrente ao longo do final do século XIX no Brasil, dividindo-o em espectadores e em frequentadores que se “distraíam pelos jardins”. Ao final do século XIX, Artur Azevedo sintetiza esse padrão de comportamento nos seguintes termos.

³⁹ Provavelmente o camarote imperial foi suprimido na reforma, visto que quando a *Gazeta* comenta a possibilidade de *O Mandarim* vir a ser encenado para o Imperador, que teria “desejos de conhecê-la e apreciá-la” (“Theatros e...”, *Gazeta de Notícias*, 17/01/1884, p. 2), o espetáculo seria apresentado no Theatro São Luiz por conta de uma irônica falta de camarote imperial no Príncipe Imperial.

⁴⁰ No que diz respeito à lotação, podemos comparar o Príncipe Imperial com casas de espetáculo em funcionamento nos dias de hoje a fim de termos uma ideia de como se traduz sua capacidade de público. O Theatro São Pedro, em Porto Alegre, dispõe de 622 lugares, o Theatro Municipal do Rio de Janeiro dispõe de 2.252 lugares e o Theatro Municipal de São Paulo conta com 1.523 lugares.

Está averiguado – e eu farto de o dizer – que um terço, pelo menos, do público reduzido que frequenta os nossos teatros, não é atraído pelo espetáculo propriamente dito: vai ao teatro como iria a outro qualquer ponto de reunião, deixa-se ficar no jardim a beber ou a conversar, e muitas vezes nem sabe que peça se representa. Ora, é bem de ver que essa gente, não tendo ido ao teatro precisamente para ouvir os artistas, pouco se importa com que os verdadeiros espectadores os ouçam ou não. No Rio de Janeiro não haverá teatro sério enquanto quiserem fazer teatro sério nessas *desgraciosas barracas* onde a representação do drama íntimo ou da alta comédia não passa da ribalta, onde o diálogo literário é acompanhado pelo estourar das rolhas da Franciscana ou da Teutônia (Artur Azevedo, “O Theatro”, *A Notícia*, 09/03/1899, grifo meu).

A representação dos teatros como barracas também era figura corrente⁴¹, estando presente inclusive no “quadro dos teatros” do *Mandarim*.

MANDARIM – Que vem a ser isto?! Uma praia de banhos?
 OLÍMPIA – Não. São os nossos teatros.
 MANDARIM – Teatros?! Estas barracas?!
 OLÍMPIA – O hábito não faz o monge.
 MANDARIM (Lendo.) – São Pedro...
 OLÍMPIA – Esse vai entrar em obras.
 MANDARIM (Continuando.) – “Pedro II, São Luís, Politeama, Fênix, Príncipe, Santana, Novidades, Recreio”. Não há mais? (AZEVEDO; SAMPAIO, 1985b, p. 250-251 [p. 178-179]).

Olímpia responde ao questionamento do Mandarim afirmando que havia mais dois teatros – “um dos quais pouco funciona e o outro não funciona absolutamente” –, além do Teatro do João Minhoca, que se tratava de um teatro de bonecos. Afora a balbúrdia, outro inconveniente para os espectadores que decorria da estrutura dos teatros era o fato de os prédios, por serem abertos, não fornecerem “proteção suficiente para a plateia em dias de chuva” (NEVES, 2009, p. 40), com exceção do Teatro Lírico e do Theatro de São Pedro; por conta disso, muitas vezes os espetáculos eram suspensos por causa do mau tempo.

Entretanto, apesar de ocasionalmente prejudicar a performance dos atores e dos músicos, esse tipo de sociabilidade constituída nos teatros fluminenses possibilitava a coexistência de indivíduos de extrações sociais diferentes em um mesmo espaço. Conforme aponta Antonio José Augusto, a área externa dos teatros acabava “colaborando para uma mudança de hábitos e comportamentos. Se no seu interior a espacialidade ainda era marcada pela divisão das classes sociais, nos jardins dos teatros-campestres essa divisão se perdia” (AUGUSTO, 2008, p. 112).

⁴¹ Em 1883, Carlos de Laet afirma que “não temos verdadeiros teatros, senão barracas mais ou menos espetaculosas” (Carlos de Laet, “Microcosmo”, *Jornal do Commercio*, 14/10/1883, p. 1). Em *A conquista*, o personagem Neiva emprega tratamento semelhante ao Theatro Sant’Anna; “Olhe, se eu me debruçasse a um dos camarotes desta barraca e bradasse: ‘Que se conservem neste recinto os que sabem gramática’, o teatro ficava vazio” (COELHO NETO, 1913, p. 40).

Essa hipótese de mistura – ainda que pontual – de indivíduos oriundos de estratos sociais diferentes é reforçada quando levamos em consideração os preços dos ingressos do estabelecimento, enquadrados no padrão da época: camarotes a 15\$000, cadeiras e galeria nobre a 2\$000 e galeria geral ou entrada geral a 1\$000. Para termos uma noção de quanto esse valor representava no custo de vida da época, podemos levantar os seguintes dados: uma refeição simples custava cerca de 600 réis (uma “boa refeição”, por sua vez, poderia custar algo entre 1\$500 e 2\$000); um livro custava em torno de 2\$000; o aluguel de uma casa pequena, situada a aproximadamente duas quadras do Príncipe Imperial (Rua do Senado, 53), custava 20\$000⁴².

Desse modo, os preços permitiam alguma matização de extração social do público, possibilitando que a elite fluminense e as classes medianas assistissem ao mesmo espetáculo contiguamente. Évelyn Lima (2000) aponta, por exemplo, que os ocupantes das galerias seriam, muitas vezes, “estudantes ou intelectuais, havendo eventualmente representantes da classe média, que não podiam arcar com os altos custos dos trajes indispensáveis na plateia e nos camarotes” (LIMA, 2000, p. 61). Na resenha d’*O Mandarin* publicada no *Jornal do Commercio* em 11/01/1884, os espectadores das galerias são caracterizados como “rude gente” – referindo-se, neste caso, à sua extração social, e não ao seu comportamento⁴³. Ainda assim, não podemos perder de vista que os ingressos – tal como os livros – certamente eram artigo de luxo para a maior parte da população da cidade.

Se os valores dos bilhetes são representativos para circunscrevermos, ainda que de forma bastante abstrata, o público consumidor do teatro enquanto bem cultural, eles também o são para pensarmos em como funcionava o teatro enquanto negócio. Partindo do número de lugares oferecidos, podemos estimar que a receita bruta de uma apresentação no Príncipe Imperial em noite de “enchente” – isto é, com a casa cheia – chegaria a um valor em torno de 1:400\$000 (um conto e quatrocentos mil réis). Duas apresentações praticamente perfaziam o salário anual de um professor formado pela Escola Normal (equivalente, em 1888, a 2:700\$000, mais gratificação de 300\$000),⁴⁴ cabendo a Luiz Braga Júnior, o diretor da

⁴² O anúncio segue transcrito na íntegra: “ALUGA-SE, por 20\$, uma casa para pequena família; na ladeira do Senado, n. 53” (“Anúncios”, *Gazeta de Noticias*, 17/02/1883, p. 3).

⁴³ “Em certo ponto, talvez demasiadamente acentuado pelo *Mandarin*, notamos sinais de desagrado das galerias. Não se pode, pois, dizer que ao menos naquele teatro parta de cima a corrupção dos povos. O instinto moral daquela rude gente rebelava-se contra o que para o conservatório e plateia era um dizer fino e engraçado” (*Jornal do Commercio*, 11/10/1884, p. 1).

⁴⁴ Conforme quadro “Remuneração do trabalho intelectual no Brasil (1820-1930)”, elaborado por Lajolo e Zilberman (2011).

companhia, administrar essa quantia e repassá-la aos autores, artistas e demais trabalhadores envolvidos na montagem da peça.

Voltando o olhar para o aparato técnico-artístico que integrava esse tipo de casa de espetáculo, podemos partir do comentário de Moreira Sampaio de que o autor de mágicas sempre haveria de “ficar em plano inferior ao cenógrafo e ao maquinista” (Moreira Sampaio, “O Theatro”, *A Notícia*, 17/12/1894, p. 1), considerando que o texto não impressionaria tanto quanto os artifícios visuais utilizados. Tal argumento pode ser deslocado para pensarmos a revista de ano, que, embora possuísse enredos mais elaborados do que os das mágicas, partilhava de estratégia semelhante no que diz respeito ao investimento no aparato visual, como podemos entrever no espaço dedicado no anúncio do *Mandarim* não só para a descrição do cenário de cada quadro, provavelmente instigando a curiosidade do espectador em potencial, mas também para o elogio a figuras que não subiam ao palco, como o cabelereiro Mello, o aderecista Domingos Costa, o mestre do teatro, Antonio Vieira, e os cenógrafos Huáscar e Frederico.

A respeito da contribuição dos cenógrafos e dos maquinistas no teatro ligeiro, Décio de Almeida Prado assinala que

a eles cabia movimentar com fantasia e competência técnica a complexa maquinária que caracterizava o palco no século XIX, permitindo-lhe simular viagens e naufrágios, antes que o cinema viesse a suplantar o teatro quanto à riqueza e veracidade dos detalhes materiais (PRADO, 2008, p. 104).

Segundo Sousa Bastos, o “verdadeiro maquinista” não só deveria dominar questões técnicas – carpintaria, marcenaria, tornearia, serralheria, mecânica, desenho etc. –, como também deveria ter um gênio inventivo, “auxiliando com suas descobertas os autores e cenógrafos” (BASTOS, 1908, p. 88). Esses profissionais possuíam, dentre as suas várias atribuições, a responsabilidade pelas mutações, mudanças de cenário realizadas à vista do público ou por trás das cortinas. A título de ilustração, trago um excerto de *Cocota*, revista de ano de 1884 escrita por Artur Azevedo e Moreira Sampaio, no qual o personagem Mercúrio assume as feições da atriz Hermínia para transmitir ao público um recado dos autores, justificando

[...]
 Que não foi sem causa séria,
 Que aquela escura cortina,
 Representando neblina,
 De cima abaixo correu.

A cena é complicadíssima,
 E protesta o maquinista,

Que, com mutação à vista,
 Nada se pode arranjar;
 Veio um pano e, enquanto, gárrulo,
 Vou dando trela aos senhores,
 Nos camarins, os atores
 De fato podem mudar (AZEVEDO; SAMPAIO, 1985, p. 306).

Após anunciar o quadro mitológico que estava por vir, o pano de nuvens sobe, revelando o fundo do mar, onde Netuno se reúne com os tritões-ministros. Honrado pela visita inesperada de Júpiter – que teria caído no mar ao descer de uma galeota –, Netuno pede que o visitante ao menos assista a um canção, que encerra o quadro. Esse caso se trataria de uma mutação complexa demais para ser realizada à vista do público, obstáculo que é contornado por meio de sua explicitação. Através desse recurso, diversos efeitos poderiam ser produzidos concomitantemente: um reforço na relação de cumplicidade entre artistas e plateia, um distanciamento em relação à representação em curso, a criação de expectativas pelo quadro vindouro etc.

2.4. As chegadas dos mandarins

No prólogo do *Mandarim*, antes de o pano subir, o Bacharel dirige, do proscênio, seus cumprimentos ao público, informando seu papel no espetáculo e sua colocação profissional como porteiro da habitação dos Males. Seus versos são interrompidos, contudo, pela voz da Política, que, detrás do pano como os outros Males, distribui recomendações quanto ao modo como seus colegas deveriam se portar em relação ao estrangeiro por vir.

POLÍTICA – Está calado, Poeta Lírico! Ignoro por enquanto os motivos que trazem a estas plagas esse estrangeiro, nem que espécie de homem seja. Entretanto, convém que desde logo lhe façamos sentir a nossa força!
 VOZES – Muito bem! Apoiado!
 POLÍTICA – Tu, Cocote, trata de sugar-lhe o sangue que lhe corre nas algibeiras.
 OLÍMPIA – Ociosa recomendação.
 POLÍTICA – Tu, Bonde, encarrega-te de esmagar-lhe uma perna na primeira oportunidade.
 BONDE – As duas, se for preciso [...] (AZEVEDO; SAMPAIO, 1985b, p. 218 [p. 145]).

Esses personagens, abstraídos em linhas simples, não retornam ao longo da peça, com exceção da cocote Olímpia, que, por meio de um processo de particularização, adquire um nível de densidade maior do que os demais, demonstrando, ainda que superficialmente, interesses pessoais e traços de sua personalidade que a deslocam do plano de personagem alegórico para o de personagem-tipo. Esse caráter intermediário é reforçado pelo fato de ela possuir um nome, ainda que o mesmo só figure nas relações de personagens presentes nos

anúncios e na edição em livro da peça, não sendo mencionado em nenhum momento pelos outros personagens – o que gera certo ruído na leitura do texto dramático, visto que ela é tratada por Cocote e “responde” como Olímpia a partir da sua indicação de personagem.

De modo mais geral, esse diálogo inicial não só dá conta da apresentação dos Males, mas também da criação de algum suspense quanto ao aspecto visual do espetáculo, já propagandeado nos anúncios. Nesse sentido, é oportuno recordar que Neyde Veneziano atenta para a tendência de os prólogos das revistas trazerem elementos fantásticos, devendo, para ser bem sucedidos, ter, além disso, “dialogação ágil, entremeada de música e, se possível, desenvolver-se em mais de uma fase, para dar dinamismo ao espetáculo e não fazê-lo malograr logo de início” (VENEZIANO, 1991, p. 95). Isso se verifica no caso do *Mandarin*, que apresenta, ao longo de seu prólogo, os versos em redondilha maior do Bacharel e o diálogo fluido entre a Política e os males, além de contar com números cantados e dançados.

Após essa rodada de orientações conduzida pela Política, o Bacharel retoma a palavra, dirigindo a ação para o coro de abertura:

BACHAREL (*Voltando, à Política.*) – Minha senhora...
 Hei, afinal, resolvido
 Abrir as portas ao mundo.
 Sou eu que digo à patroa:
 “Stá lá fora *seu* Fulano!
Seu Beltrano! *Seu* Sicrano!
Seu Barão! *Sora* Baroa!
 Mas já vai longo o monólogo:
 Já basta de amolação...
 Ides ver a *Habitação*
Dos Males! Começa o prólogo... (*Ao regente da orquestra.*)
 Atenção, meu caro artista!
 Recomendo-lhe bravura
 Para o coro de abertura
 Que dá princípio à revista. (*Sobe o pano.*)

(*O teatro representa um sítio agreste. Os Males, presididos pela Política, que se acha numa espécie de trono, encham os dois lados da cena.*) (AZEVEDO; SAMPAIO, 1985b, p. 219 [p. 147-148], grifo dos autores).

Nesta primeira cena da peça, desenvolvida antes de o pano subir, temos, pois, mostras do limite tênue que separa representação e público, limite que pode ser rompido sem muito esforço, como no caso do diálogo com a plateia e mesmo nesse diálogo com o regente da orquestra, situado dentro do espetáculo, mas fora do espaço cênico propriamente dito. O Bacharel, situado na orla da representação, tem consciência da natureza de espetáculo que enfeixa o mundo em que ele está inserido.

Dando seguimento ao prólogo, a Política, presidente da assembleia dos Males, anuncia a chegada do mandarim Tchin Tchan Fó, que viria a ser apresentado pelo Barão de Caiapó. Nesse número cantado no qual participam, além dos dois recém-chegados, a Política e Olímpia, acompanhadas pelo coro de Males, o Mandarim informa quem ele era e o que vinha fazer em terras brasileiras.

MANDARIM – Eu vou
 Quem sou
 Dizer enfim:
 Sou Mandarim,
 Mandarim de primeira classe;
 Venho negócios arranjar,
 E hei de evitar
 Que a perna aqui alguém me passe!

I

Tem-se dito
 Muitas vezes
 Que os chineses
 Tantos são,
 Que na China
 Já não cabem,
 E não sabem
 Pr'onde vão!
 Ao Brasil tudo os impele,
 Mas é perspicaz o chim;
 Se esta terra é digna dele,
 Verificar eu vim.
 Em todo lugarejo
 Deste enorme país
 Solícito desejo
 Meter o meu nariz!
 Do Sul ao Norte...

CORO – Do Sul ao Norte...

MANDARIM – Ninguém se importe...

CORO – Ninguém se importe...

MANDARIM – Com que eu meta o meu nariz!

Quem sou já disse enfim;

Sou Mandarim,

Mandarim de primeira classe!

CORO – Quem ele é já disse enfim:

É Mandarim,

Mandarim de primeira classe, etc. (AZEVEDO; SAMPAIO, 1985b, p. 221-222 [p. 149-150]).

Assim, o grande e heterogêneo contingente de males regido pela Política – que compreendia a Escravidão, a Cocote, o Jogo, o Engraxate, o Poeta Lírico, a Febre Amarela dentre vários outros – contaria com um novo membro, o chim, a ser integrado ao grupo por conta da influência diplomática e comercial do Mandarim. Essa visita ficcional refrata, por meio da caricatura, a visita de Tong King Sing, diretor da Companhia de Comércio e Imigração Chinesa que chegara ao Brasil em outubro de 1883 causando alvoroço na imprensa

não só por conta do caráter insólito atribuído ao visitante e sua comitiva, mas, principalmente, por conta da questão da imigração chinesa, que estava na ordem do dia.

No dia 13/10/1883, por ocasião de uma audiência com D. Pedro II, Karl von Koseritz, faz uma breve leitura do livro destinado às assinaturas dos visitantes do Palácio Imperial da Quinta da Boa Vista, mencionando em seu relato os nomes de Obá II, “‘príncipe soberano d’África’, que sempre inscreve este título, ainda que nas listas enviadas à imprensa figure somente como alferes Galvão”⁴⁵ (KOSERITZ, 1972, p. 207) e do coronel Cunha Matos, que fora prisioneiro na Guerra do Paraguai. Em *Dom Obá II d’África, o príncipe do povo*, Eduardo Silva levanta ainda outras personalidades que se faziam presentes na sessão, dentre militares, aristocratas e intelectuais. O grupo mais numeroso nessa audiência – e que chamou mais a atenção –, contudo, foi o “dos diretores da Companhia Comércio e Imigração Chinesa, que se fazia acompanhar, solenemente, do mandarim Tong Kingsing (como o nome aparece no registro) e seu secretário californiano, um certo G. A. Butley” (SILVA, 1997, p. 97).

A respeito do mandarim e de seu secretário, que chegaram à Corte no dia 10/10/1883, Koseritz escreve as seguintes palavras em seu relato:

o chinês veio aqui para tentar o comércio de carne mongólica, e dele falarei ainda. Seu secretário é um negro da Califórnia resplendente de diamantes. O mandarim trazia um escuro traje chinês de seda, e o curioso barrete de uso no seu país, provido do botão azul dos mandarins. O rabicho naturalmente pendia-lhe atrás; de bom tamanho e trançado com arte (KOSERITZ, 1972, p. 208).

⁴⁵ Trata-se do Alferes Cândido da Fonseca Galvão, autointitulado Dom Obá II d’África, filho de africano forro e oficial do Exército na Guerra do Paraguai. Conhecido por publicar “a pedidos” na imprensa, Galvão era uma liderança na Pequena África do Rio de Janeiro, região que englobava a Zona Portuária e os bairros Gamboa e Saúde, tendo uma população predominantemente negra que vivia à margem do sistema, principalmente em atividades de autoemprego. Apesar de sua influência, que lhe rendia, inclusive, a arrecadação de tributos entre muitos de seus “súditos”, como se fosse um verdadeiro soberano, a figura de Dom Obá II era ridicularizada na imprensa, tanto por conta de sua escrita salpicada com palavras em iourubá e em latim, quanto por sua excentricidade, possivelmente acentuada por distúrbios psíquicos e pela embriaguez (cf. SILVA, 1997).

Figura 8 – Tong King Sing

Fonte: Fotografia por C. W. Kinder c. 1880. Disponível em:

<http://brevescafe.net/n_imigracao_chinesa.htm>. Acesso em: 14 fev. 2018.

Ainda no mesmo texto, o autor comenta que Tong King Sing teria sido recebido com entusiasmo pelos barões do café nos salões do palácio das Laranjeiras,⁴⁶ sendo considerado um “messias” que traria o substituto do escravo negro por meio da oferta de imigração de trabalhadores chineses. O jornalista, partidário da imigração europeia (sobretudo a alemã) e defensor do sistema da pequena propriedade em detrimento do latifúndio, não deixa passar barato o fato de a elite cafeeira, que vivia da exploração do trabalho escravo, ter sido obrigada a receber G. A. Butley⁴⁷ em seus salões:

Que ele [Tong King Sing] tenha surgido com um secretário negro é uma ironia do destino que com isto chegava a fazer sensação; porque aquela brilhante sociedade, que olha o negro com o maior desprezo, fazendo-o trabalhar como um animal de carga tinha sido forçada a receber um representante da raça desprezada nos seus dourados salões – e a festejá-lo. Mas a alta roda sabe fazer das tripas coração; o negro poderia ter influência no comércio de carne humana, que deve trazer um novo gênero de escravos ao país e um novo elemento ao sangue do povo, e por isto era mister tratá-lo bem. Além disso ele estava coberto de brilhantes e tinha a aparência

⁴⁶ O palácio das Laranjeiras era então residência de Maurício Haritoff, membro de uma família opulenta de proprietários rurais russos que casara com a brasileira Ana Morais Costa, sobrinha de fazendeiros fluminenses (PINHO, 1959).

⁴⁷ Segundo Wanderley Pinho, G. A. Butley, tendo vivido muitos anos na China, “falava perfeitamente a língua daquele país e mais o francês, o italiano, o espanhol e o alemão. Era um dos principais acionistas da Companhia de Navegação de que era presidente Tong King Sing [...]” (PINHO, 1959, p. 365). Embora não tenham sido encontradas outras fontes a respeito dessa personalidade um tanto misteriosa, o apontamento de Wanderley Pinho apresenta a possibilidade de a participação de Butley na companhia ter sido reduzida de acionista a secretário ao longo dos comentários na imprensa e em estudos posteriores.

de um verdadeiro *gentleman*. Assim os chineses virão, provavelmente, e trarão um novo elemento à vida nacional. Quando eu vi hoje no palácio imperial o longo rabicho do chinês pensei que todos os partidários da imigração amarela deveriam também usar um apêndice semelhante, para assim se distinguirem mais facilmente dos outros filhos dos homens, o que seria muito prático. E são de fato os enrabichados do Brasil, esses barões do café, que na sua inconsciência e ambição espremem o negro como um limão, para deixá-lo faminto e mendigando pelas ruas, quando ele fica velho (KOSERITZ, 1972, p. 209).

Apesar de a imprensa ter sido acusada por Koseritz em razão do demasiado interesse que teria demonstrado pelo mandarim enquanto a fundação da Sociedade Central da Imigração⁴⁸ teria sido recebida com indiferença, a crítica ao projeto de imigração chinesa foi bastante ruidosa nos jornais.

No *Jornal do Commercio*, Carlos de Laet endereçou um folhetim inteiro a Tong King Sing, tomando a apresentação do país ao estrangeiro como pretexto para criticar sarcasticamente a administração pública brasileira, analisando todas as pastas do Conselho de Ministros e aproximando o Brasil a uma representação negativa e caricata do que seria a China. Podemos observar no discurso de Laet uma clara oposição à imigração chinesa, vista como sucedâneo do regime de escravidão então vigente no país: “a iniquidade do cativo negro já fundos sulcos abriu nas terras da pátria: é preciso agora que venha a resignação amarela para deitar as sementes de que há de brotar um novo estado de cousas...” (Carlos de Laet, “Microcosmo”, *Jornal do Commercio*, 14/10/1883, p. 1). É curioso observar a posição abertamente contrária à imigração chinesa de um cronista tão representativo do *Jornal do Commercio*, considerando o alinhamento do periódico e do jornalista a setores conservadores da sociedade brasileira, enquanto *A Folha Nova*, que se posicionava politicamente como um veículo republicano, abstém-se de comentar sobre a questão da imigração chinesa, tratando apenas do aspecto exótico da chegada do visitante e registrando o desejo de que a viagem do diplomata fosse bem sucedida: sendo “de recreio ou de utilidade, o nosso dever é saudá-lo desejando-lhe a boa vinda” (“Tópicos do Dia”, *A Folha Nova*, 14/10/1883, p. 1).

Na “Chronica da semana” publicada na *Gazeta de Noticias* do dia 14/10/1883, o cronista⁴⁹ apresenta Tong King Sing e as motivações comerciais que o trouxeram para o Brasil, apontando, porém, uma generalizada falta de confiança depositada pela sociedade na imigração chinesa, com exceção dos senadores João Cansação de Sinimbu e Diogo Velho.

⁴⁸ A Sociedade Central de Imigração, fundada em 1883 e contando com nomes como André Rebouças, Visconde de Taunay e o próprio Koseritz, visava o fomento da divulgação da causa da imigração de europeus para o Brasil. Dentre os objetivos do órgão destacavam-se a iniciativa de reunir estadistas, jornalistas e capitalistas do país que apoiassem a causa e publicar um jornal para difundir sistematicamente e nacionalmente as vantagens da imigração, bem como para pressionar as câmaras e o Governo.

⁴⁹ A seção não era assinada, tampouco possuía indicação de autoria.

Além disso, o cronista não deixa de sugerir a imagem de “ladrões de galinha” associada aos chineses no Brasil: “quanto à aplicação dos seus patrícios colonos, S. Ex. [Tong King Sing] apenas saberá que é do camarão, sempre, e das galinhas, às vezes, que eles tiram os meios de vida (“Chronica da Semana”, *Gazeta de Noticias*, 14/10/1883, p. 1).

Na mesma folha, no dia 17/10/1883, a iniciativa da Sociedade Brasileira de Imigração é saudada em um artigo que abre a edição do jornal, salientando a importância da imigração do “colono europeu, valido, robusto, filho de uma raça adiantada, justamente ambicioso” (“Imigração”, *Gazeta de Noticias*, 17/10/1883, p. 1). Esse texto é seguido por um artigo intitulado “O Sr. Tong King Sing”, originalmente publicado pelo *Anti-Slavery Reporter*, periódico da *Anti-Slavery Society*⁵⁰, no qual o articulista expõe os perigos que os “coolies”⁵¹ corriam risco de se tornarem verdadeiros escravos no Brasil, como já havia ocorrido no Peru e em Cuba. O artigo em questão, originalmente uma carta enviada a Lord Granville, *Secretary of State for Foreign Affairs*, teve como resposta a garantia de que os representantes do Império Britânico no Rio de Janeiro e em Pequim “receberam instruções para informar aos governos do Brasil e da China que se tomaram precauções para proteger os chins que forem contratados para o Brasil” (“O Sr. Tong King Sing”, *Gazeta de Noticias*, 17/10/1883, p. 1).

Lord Granville voltaria a aparecer nas páginas da *Gazeta* em uma crônica de Lélío, pseudônimo de Machado de Assis na série “Balas de Estalo”, dessa vez como destinatário de um ofício supostamente escrito pelo vice-rei da Índia. Ao longo da transcrição, é explorado à exaustão o trocadilho entre chim e “chim-panzé”, sendo que, para o vice-rei da Índia, o chimpanzé seria uma variedade muito superior de chim que estaria suplantando o chim comum.

A primeira vantagem do chim-panzé é que é muito mais sóbrio que o chim comum. As aves domésticas, geralmente apreciadas por este (galinhas, patos, gansos, etc.), não o são pelo outro, que se sustenta de cocos e nozes. O chim-panzé não usa roupa, calçado ou chapéu. Não vive com os olhos na pátria

[...]

Não tendo os chim-panzés nenhuma espécie de sociedade, nem instituições, não há em parte alguma embaixadas nem consulados; o que quer dizer que não há nenhuma espécie de reclamação diplomática, e pode V. Excia. calcular o sossego que este fato traz ao trabalho e aos trabalhadores. (Lélío, “Balas de Estalo”, *Gazeta de Noticias*, 23/10/1883, p. 2).

⁵⁰ Organização inglesa fundada em 1839 que visava atacar a prática de escravidão a nível global.

⁵¹ De acordo com Rogério Dezem, “o *kuli* ou *coolie*, termo de origem hindustânica que significa ‘carregador de fardos’, aplicado originalmente a trabalhadores indianos”, seria o imigrante recrutado com violência e submetido a condições de trabalho aproximadas ou análogas às do trabalho escravo (DEZEM, 2005, p. 79).

O relativo distanciamento irônico apresentado na crônica de Lélío no que diz respeito à postura do missivista para com os imigrantes chineses em potencial não se verifica, contudo, em texto assinado por José do Egito, pseudônimo de Valentim Magalhães na mesma série cronística.

O chim é bom para furtar galinhas. E para cozinhá-las também. Como saltador de quintais e preparador de petiscos – é inimitável.

É verdade que possui esta preciosa qualidade: participa da natureza do sapo – é duro para morrer.

Atura todos os climas, sofre todas as privações, suporta todos os tratos. A chuva, o frio, o sol, a fome, a sede, a nudez e a pancada não lhe causam moossa, não o molestam.

Não emagrece, porque é puro ossos; não empalidece, porque é lívido; não enfraquece, porque é a fraqueza em pessoa, e só morre – quando não há outro remédio. Vaso ruim...

Sinistro como o corvo. Ignóbil e eterno como o sapo.

Isto não é agradável de ouvir, mas é indispensável de dizer-se.

Ameaçam-nos com esta desgraça terrível: – a escravidão amarela –, a nós que andamos podres com a escravidão negra.

É forçoso, é urgente repelir a escravidão amarela.

[...]

Eu admiro e respeito muito o Sr. Tong King Sing, que ainda não vi mais gordo, mas S. Ex. me há de permitir que, com a cabeça no solo, em profundo *salamalek*, lhe diga: – O Brasil não quer o chim; e só pode vê-lo... pintado (José do Egito, “Balas de Estalo”, *Gazeta de Notícias*, 18/10/1883, p. 2)

Nesse sentido, é oportuno observar que o teor racista e xenofóbico dessa abordagem ao imigrante chinês não representava ocorrência isolada, sendo elemento estrutural no debate sobre a imigração chinesa no Brasil, contando com um vasto repertório de representações verbais e imagéticas.

A questão da imigração chinesa não era novidade na década de 1880, visto que ao longo do século XIX a pauta foi trazida ao debate público no Brasil com alguma recorrência, em geral conjugada aos embargos impostos ao tráfico de escravos africanos por iniciativa da Inglaterra. A respeito disso, recorro à leitura do artigo de Robert Conrad intitulado “The Planter Class and the Debate Over Chinese Immigration to Brazil, 1850-1893”, no qual o autor sumariza os principais posicionamentos assumidos pelos setores a favor e contra a imigração chinesa no Brasil, afirmando que

é difícil determinar, de fato, se foram os oponentes ou os *apoiadores* da imigração chinesa que, por meio de suas declarações, contribuíram mais para frustrá-la. Ambos certamente influenciaram a política chinesa, pois ambos expressaram suas ideias publicamente (como se os chineses não fossem capazes de entendê-los), e seus

argumentos continham claras advertências, assim como implicações ofensivas. (CONRAD, 1975, p. 48, grifo do autor, tradução minha).⁵²

Assim, parte do setor alinhado à lavoura declarava abertamente que o colono chinês custaria tão pouco quanto um escravo, demandando menos conforto para si do que pessoas acostumadas com a “civilização”. Vistos como servis, os trabalhadores chineses se adaptariam melhor ao regime patriarcal que estruturava a sociabilidade no latifúndio.⁵³ Por outro lado, parte considerável dos opositores à imigração chinesa, que viam na medida um desdobramento do regime de escravidão então vigente, como é o caso do próprio Valentim Magalhães, lançava mão de argumentos racistas e xenofóbicos, amparados em boa medida pelas teorias racialistas em voga no período. Em discurso proferido em 01/01/1879, Joaquim Nabuco já demonstrava sua preocupação com uma “mongolização” do Brasil:

pode-se chamar os chins raça inferior, mas onde eles se estabelecerem não de multiplicar-se, crescer, espalhar-se por toda a parte, e ainda que a raça superior os domine, os escravize, os governe, qualquer que seja o futuro da raça branca no mundo, onde eles obtiverem uma pátria, não de fatalmente ocupar o país. Para isso basta-lhes viver, o que eles conseguem nas piores condições (NABUCO, 2010, p. 246).⁵⁴

Destino semelhante é esboçado em uma cena de *Fritzmac*, revista do ano de 1888 escrita em parceria por Artur e Aluísio Azevedo, na qual a *commère* Amorosa convence o Barão do Macuco a respeito dos males que seriam provocados pela imigração chinesa. Como recurso de persuasão, ela projeta magicamente a imagem de um Brasil “orientalizado”, situado em meados de um século XX pós-imigração chinesa, em que o ócio, o ópio, a miséria e a promiscuidade se entrelaçam.

O BARÃO – Homem, menina, eu não sou muito contra os chins. Dizem que são ótimos agricultores.

AMOROSA – Não há dúvida, mas não passam disso. Levam a miséria e a corrupção a toda a parte. E tanto é assim, que os americanos do norte já os repelem a mão armada.

O BARÃO – Os americanos têm lá muita gente, e nós cá precisamos de braços.

AMOROSA – Pois deixe mostrar-lhe qual será o futuro da sociedade brasileira, se a sua terra proteger semelhante imigração.

⁵² No original: “it is difficult, in fact, to determine whether opponents or supporters of Chinese immigration did more to hinder it, by their statements and writings. Both must certainly have influenced Chinese policy, for both expressed their ideas publicly (as though the Chinese were incapable of understanding them), and the arguments of both contained clear warnings as well as offensive implications” (grifo do autor).

⁵³ Na leitura de Gilberto Freyre a respeito dos apologistas da imigração chinesa para o Brasil, aos chineses “não repugnaria, no Brasil, como a europeus do Norte e mesmo do Sul, a condição de servos, à qual estavam habituados desde tempos remotos. Ao contrário: nada lhes faria tanta falta fora do Oriente como um senhor patriarcal que lhes concedesse proteção em troca do trabalho escravo ou quase-escravo que eles lhe rendessem (FREYRE, 2006, p. 560).

⁵⁴ Rogério Dezem (2005) desenvolve discussão profícua a respeito dos discursos sobre os orientais no Brasil, sendo uma das referências que auxiliou a estruturação do breve debate aqui apresentado.

(Agita o braço. Forte na orquestra. Ergue-se o pano do fundo e aparece uma sala no gosto chinês, lembrando ao mesmo tempo as nossas casas atualmente. Fonseca-Tching está assentado, num coxim, fumando ópio e abanando-se com uma ventarola. Continua a música em surdina na orquestra durante o quadro suplementar.) (AZEVEDO; AZEVEDO, 1987, p. 434-435).

No *Mandarim*, entretanto, a incorporação dessa intensa discussão acerca da imigração chinesa, intimamente relacionada a questões centrais no debate público ao longo do Oitocentos brasileiro, apresenta uma fratura significativa. O objetivo inicial da visita do Mandarim ao Brasil não sobrevive ao prólogo, sendo suplantado por sua malograda tentativa de estabelecer um caso amoroso com Olímpia, frustrada principalmente pela perseguição empreendida por Peko e Lírio – a esposa de Tchín Tchán Fó e um pretendente da Cocote, respectivamente. Assim, no que a função político-comercial do diplomata-negociante é deixada de lado, dando espaço para o interesse particular, o Mandarim assume o papel de estrangeiro rico proveniente de um local “exótico”.

Podemos considerar que a diluição da discussão sobre a imigração chinesa dialoga com o tratamento dispensado a outras questões caracterizadas na peça como mazelas que afligiam o país, cujas personificações desfilam justapostas no prólogo sem serem abordadas de maneira mais detida.

BARÃO – Tem razão, desculpe. Esta senhora é a Política.

MANDARIM – Oh! Oh!

BARÃO – A diretora, a presidente, a chefe, o mandarim, finalmente, deste Congresso de Males. Esta senhora é o fio condutor de todas as calamidades públicas.

POLÍTICA – Mesmo de algumas particulares... Sou o mediador plástico entre a escravidão e a casa de comissão; entre o capoeira e o vagabundo; entre o bacharel e o comendador; entre a loteria e a casa de jogo; entre o aluguel de amas-de-leite e o aluguel de cocotes; entre o mendigo e a subscrição; entre a mofina e o testa de ferro; entre o vendedor de balas e o comprador de votos; entre a moléstia e o cortiço; entre...

MANDARIM (*Interrompendo-a.*) – Tá! Tá! Tá! Não é mediador plástico: é elástico! São estes os seus prosélitos?

POLÍTICA – Sim, senhor... Vou apresentá-los. Ponham-se em linha! Firme! Marche! (*A orquestra executa uma marcha, ao som da qual os Males desfilam, à proporção que a Política os menciona.*)

A Escravidão! A pavorosa mancha!

Provocante Cocote sem pudor...

A Subscrição lá passa toda ancha.

Da trancinha lá passa o jogador.

O Agiota lá vai que, sem consciência,

Dinheiro empresta a dez por cento ao mês.

Lá segue a Loteria, essa indecência.

E o Jogo um filho que o demônio fez!

Eis o Quiosque. A Polícia pondo em talas,

Serve aos malandros para *rendez-vous*.

Lá passa o esperto Vendedor de balas

De ovo, alteia, hortelã, parto e caju.

Lá vai o Bonde, o matador horrível,

Das pernas dos transeuntes o terror!

A Mofina lá vai, negra, irascível!
 Lá passa um tipo de Comendador!
 O Mendigo! O Cacete! O Vagabundo!
 O Músico ambulante dos cafés...
 O Engraxate... O Cortiço nauseabundo...
 O Capoeira, que as armas tem nos pés.
 O Poeta lírico...

POETA LÍRICO (*Passando.*)

A maviosa endeixa
 Que eu desprendo da flor dos lábios meus
 Murmura branda e suave, como a queixa
 Que o terno sabiá dirige a Deus!

POLÍTICA –

Eis o Secreta, que não é secreto,
 O grande agente da polícia a pau:
 É dos rolos amigo predileto,
 E o branco parati não acha mau.
 Lá vai a Ama-de-leite, a desgraçada
 Cujo sangue é vendido a quem mais der;
 A abandonar o filho foi forçada,
 Porque não pode a escrava ser mulher...

BACHAREL – Que bom! Escapei!

MANDARIM – Pois senhores, já é! Tanta calamidade junta nem na China!

POLÍTICA – Ainda não viu todas!

MANDARIM – Pois mais?

POLÍTICA – Faltam aqui muitas. Não falando no Guarda-fiscal, no Amador de Sociedades Particulares, nos Leilões Perpétuos, no Curso de Dança com Damas, nas Edições Portuguesas por Fascículos, nas Conferências, nos Concertos Clássicos, na Imprensa Pornográfica e outras que me não ocorrem. Ainda não viu Vossa Senhoria a mais importante, depois de mim, já se sabe...

MANDARIM – E é...

FEBRE AMARELA (*Entrando inopinadamente, acompanhada pelos micróbios.*) – Eu!... (AZEVEDO; SAMPAIO, 1985b, p. 223-225 [p. 151-152])

Essa justaposição dos Males produz um efeito nivelador que ofusca o teor sistemático de suas relações, atribuindo à Política – “fio condutor de todas as calamidades públicas e de algumas particulares” – um caráter abstrato, impessoal e a-histórico ao responsabilizá-la pela manutenção do estado de coisas representado, o que dialoga com leituras coetâneas acerca da política brasileira e de suas instituições como o Senado, a Câmara Municipal do Rio de Janeiro ou o Conselho de Ministros. Tal articulação pode ser ilustrada com o auxílio de uma resenha publicada pelo periódico *Meio-Dia* a respeito do *Mandarim*, transcrita na seção de anúncios da *Gazeta de Notícias*, na qual a Política é descrita como “megera vestida com todas as cores do arco-íris, o que equivale a não ter cor alguma, como efetivamente acontece à política zanaga que nos embrulha e nos vexa” (*Meio-Dia* apud *Gazeta de Notícias*, 18/01/1884, p. 6).⁵⁵

⁵⁵ Nessa leitura ressoa uma representação da política brasileira construída a partir da percepção de um esvaziamento ideológico dos partidos, imagem que pode ser condensada pelo provérbio de que “nada mais parecido com um saquarema do que um luzia no poder” (CHALHOUB, 2009, p. 232), o que, segundo Sidney Chalhoub não significava necessariamente que “conservadores, ou saquaremas, e liberais, ou luzias, eram todos

Embora a cristalização dessas instituições, práticas, mazelas ou mesmo tipos sociais e ofícios em personagens alegóricos implique um nível de abstração elevado, essas personificações não deixam de se relacionar com o chão histórico do período, figurando como a sedimentação de discursos em circulação no debate público. Dessa forma, sua eficiência se funda na expectativa de que sejam reconhecidas com facilidade pela audiência imediata projetada, munida desse repertório de representações. Em uma visada mais global acerca do teatro de revista, penso que seja produtivo estabelecer, novamente, um paralelo entre o gênero e a crônica, mobilizando, para tanto, a leitura de Chalhoub a respeito do fazer cronístico.

Crônicas afundadas na terra e no estrume da história é imagem adequada, pois, como tenho argumentado, o entendimento desses textos depende de enraizá-los na interpretação das séries completas às quais pertencem, na leitura de cada crônica como peça inteira no contexto da série, na leitura do cronista específico em diálogo com outros cronistas, na visão do gênero cronístico em interlocução com outros gêneros narrativos, literários ou não, também presentes nas páginas dos periódicos em pauta, e fora deles – *buscar, em suma, conceber essas produções literárias como forma de intervenção no devir da História. Tal História não serve de moldura ou contexto a coisa alguma, mas é a própria a se forjar por meio da intervenção do cronista, que é um vetor apenas numa encruzilhada de visões conflitantes, todas prenes dum futuro que não se sabe bem qual será, mas sobre o qual cabe especular e apostar politicamente* (CHALHOUB, 2009, p. 244, grifo meu).

Apesar de as revistas de ano comumente possuírem um nível de distanciamento maior do que a crônica em relação aos acontecimentos que as alimentam por conta de seu caráter de retrospectiva anual, elas também apresentam um teor acentuado de intervenção no devir da História. Uma amostra desse potencial poderá ser observada quando entrarmos no estudo da repercussão da peça na imprensa ao analisarmos o modo como os agentes do debate público se manifestaram em relação ao espetáculo. Por enquanto, penso ser importante salientar o aspecto lacunar do texto que ora lemos, evidenciado pela caracterização da personagem Política, interpretada pela atriz Clélia, vestida com todas as cores do arco-íris. Assim, podemos ter uma pequena dimensão do texto em potencial veiculado por meio das circunstâncias de encenação presentes em sua ausência no texto dramático editado em livro, compreendendo figurinos, cenários, música e as performances dos atores e das atrizes.

2.5. O rabicho condutor

O prólogo do *Mandarin* apresenta claro paralelo com o prólogo da revista *O Rio de Janeiro em 1877*, escrita por Artur Azevedo e Lino d’Assunção, no qual as calamidades,

iguais”, mas sim que “os luzias, no poder, pareciam saquaremas; ou seja, todos se pautavam pela agenda política conservadora” (CHALHOUB, 2009, p. 233).

também presididas pela Política, reúnem-se – não em sítio agreste, mas em uma gruta escura – para realizar um balanço de suas atividades no ano encerrado e para projetar o ano por vir. A semelhança entre as duas peças, entretanto, não se restringe a esse ponto. *O Mandarin* também possui um andamento bastante semelhante ao do *Rio de Janeiro em 1877*, que apresenta como fio condutor a busca de uma esposa pelo marido enrabichado por uma mulher sedutora. Desse modo, ambas as peças tem por motor da ação o desencontro entre o casal protagonista que gera, em ritmo acelerado, diversos encontros que caracterizariam, segundo Flora Süssekind, a “experiência do choque” que norteava o cotidiano do espectador citadino.

Na revista, aceleram-se os movimentos, e, além de painéis cenográficos que se sucedem e se transformam subitamente noutras coisas depois de inesperadas “mutações”, os personagens andam pelo palco no ritmo apressado dos moradores das grandes cidades, os encontros são quase todos “não-marcados”, são conversas de esquina, determinadas pela própria geografia urbana. Tudo *corre* rápido diante do olhar surpreso do espectador (SÜSSEKIND, 1986, p. 73, grifo da autora).

O ponto de divergência central nessa armação de enredo que liga os quadros das peças, entretanto, é o modo como esses personagens são caracterizados. Em *O Rio de Janeiro em 1877* eles são francamente alegóricos: Zé Povinho se desencontra de sua esposa Opinião, sendo guiado por uma Política com ares de cocote, o que nos permite vislumbrar o argumento estruturante exposto didaticamente de que, sem opinião, o povo ficaria vulnerável à política e aos boatos, dentre outras influências negativas (SÜSSEKIND, 1986, p. 54). No *Mandarin*, por sua vez, os personagens centrais, apesar de estereotipados (o chinês/o marido adúltero, a esposa brava, a cocote...), são particularizados, conferindo uma maior densidade para enredo da peça – guardadas as proporções do horizonte de aprofundamento dramático com o qual o teatro de revista do período trabalha.⁵⁶

Entremeada à apresentação de Tchín Tchan Fó ao Congresso de Males, já observamos o estabelecimento de seu contato com Olímpia, que demonstra interesse pelo estrangeiro por conta do provável conteúdo de sua algibeira, sendo correspondida no flerte. Ao final do prólogo, logo após as coplas da Febre Amarela e seus micróbios, a cocote entrega seu cartão ao Mandarin, explicitando sua proposta:

OLÍMPIA (*Dando-lhe um cartão.*) – Aqui tem o meu *adresse*...
 MANDARIM (*Recebendo-o.*) – Obrigado. Mal por mal, antes você. (*Lendo.*) Rua São Francisco de Assis, nº...
 OLÍMPIA – É a antiga da Carioca (AZEVEDO; SAMPAIO, 1985b, p. 226 [155]).

⁵⁶ Não pretendo com isso reproduzir a hierarquização que comumente atribui ao gênero um status de minoridade na ordem dos gêneros dramáticos, mas apontar para uma especificidade estética da revista de ano.

Nesse breve segmento do diálogo, temos dois índices significativos a respeito da prática da prostituição na Corte e do modo como ela era representada discursivamente na imprensa e na literatura. O primeiro deles é o atravessamento do francês na fala de Olímpia, que vai ao encontro de uma performance individual do estereótipo de cocote francesa. Conforme Lená Menezes, “nem todas as francesas eram francesas de fato. ‘Ser francesa’ significava frequentar um determinado espaço e ocupar um determinado lugar na hierarquia da prostituição” (MENEZES, 1992, p. 44). Apesar de haver, evidentemente, diversas prostitutas francesas integradas ao chamado baixo meretrício, junto a brasileiras – brancas e negras, libertas e escravas – e “polacas” (compreendendo mulheres europeias de diversas nacionalidades, geralmente provenientes de áreas rurais pobres, que acabavam se submetendo ao tráfico internacional de mulheres em busca de uma alternativa à miséria), a “francesa típica”, segundo Menezes,

frequentava o meretrício de alto porte das *pensions* e os espaços refinados de lazer do centro da cidade. A “grande *cocotte*” era presença obrigatória nas estreias de espetáculos, frequentava as altas rodas, ao lado de seus amantes e protetores, vivenciava as várias opções oferecidas pelas noites do Rio (MENEZES, 1992, p. 45).

Articulado a isso, temos o próprio *adresse* de Olímpia, visto que a Rua da Carioca situava-se nas adjacências da Praça da Constituição, área frequentada por conta dos teatros e também por conta da prostituição, sendo conhecida como zona de baixo meretrício onde as mulheres se expunham nas janelas de prostíbulo e sobrados. Essa atmosfera é retratada pelo narrador do romance *A conquista*, de Coelho Neto, em uma passagem que descreve a chegada de Anselmo Ribas e Ruy Vaz à Praça da Constituição.

Quando chegaram ao largo do Rócio [Praça da Constituição], Anselmo fez uma observação sutil citando Heródoto.

[...]

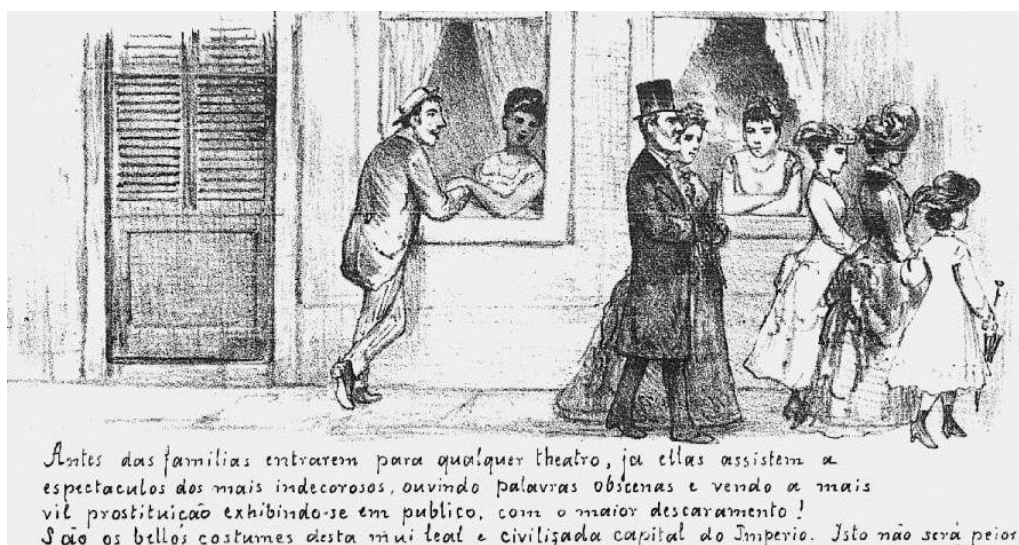
As mulheres, debruçadas às janelas, entre as cortinas, algaraviavam. O olhar, penetrando, dava imediatamente com os leitos muito lisos, muito alvos, ao fundo dos quartos entreabertos e iluminados. Não contentes com a exposição dos corpos ainda chamavam os transeuntes, atiravam-lhes botes e era em toda a ala, nos pavimentos térreos e nos sobrados, um rinchavelhar devasso de centenas de criaturas e aquilo lembrava uma cena de mercado oriental onde acudiam piratas levando mulheres de todos os países, expondo-as nuas, apregoando-lhes a beleza, obrigando-as a falar, a cantar para que os azevieiros, que as andavam examinando, não só lhes vissem as formas sensuais, como também lhes ouvissem o timbre fresco e cantante da voz (COELHO NETO, 1913, p. 32-33).

Nas páginas centrais da *Revista Illustrada* de 19/01/1884, podemos encontrar uma representação pictórica de quadro semelhante. Ao longo de uma série de ilustrações acompanhadas por legendas, é desenvolvida uma crítica ao posicionamento moralista que

atravessou a repercussão do *Mandarim* na imprensa, utilizando a experiência cotidiana do Rio de Janeiro como um contrapeso que revelaria a hipocrisia de agentes inseridos nesse debate. Afinal, segundo a legenda que acompanha a imagem a seguir,

Antes das famílias entrarem para qualquer teatro, já elas assistem a espetáculos dos mais indecorosos, ouvindo palavras obscenas e vendo a mais vil prostituição exibindo-se em público, com o maior descaramento! São os belos costumes desta mui leal e civilizada capital do Império. Isto não será pior do que os tais ditos livres [presentes no *Mandarim*]? (*Revista Illustrada*, 19/01/1884, p. 4).

Figura 9 - Prostituição no caminho para os teatros



Fonte: *Revista Illustrada*, 19/01/1884, p. 4.

Voltando para *A conquista*, o movimento nas áreas externas de um teatro, contando com a presença das cocotes como parte integrante do público, também é capturado pelo narrador.

Justamente terminava o ato numa explosão de palmas. O povo escoou para o jardim. Encheu-se o tablado e os caixeiros atropelavam-se, acudindo aos berros, às bengaladas que estalavam nas pequeninas mesas de ferro. Caíam bancos e, na passagem apinhada, cruzavam-se cocotes faceirando, respondendo aos galanteios com muito langor nos olhos e muitos requebros de quadris. Estouravam garrafas, subiam vozes confusas, entrecortadas de risos num zoar atordoador de colmeia atacada (COELHO NETO, 1913, p. 44).

Pensando no universo teatral da Corte como um todo, temos ainda a figura da *cocotte commediène*, ou “atriz-cortesã”, personagem que começa a integrar a vida urbana do Rio de Janeiro a partir do estabelecimento da opereta e de outros gêneros ligeiros apresentados em cafés cantantes como o Alcazar Lírico. Essas coristas e atrizes – que não necessariamente se prostituíam, embora esse tipo de prática, em suas variadas manifestações, não fosse de todo raro – acabam sendo absorvidas na construção de um imaginário social que associava o ofício

de atriz à prática da prostituição, relação que persistiria por décadas (Menezes, 2007; Neves, 2009).

Não foram encontradas nesta pesquisa associações dessa ordem a respeito de Elvira Richard, atriz que interpretava a cocote Olímpia; ainda assim, quando sua performance não é criticada com severidade, os comentários se dirigem mais ao seu “porte donairoso” e aos seus “luminosos olhos negros” do que à sua interpretação.

Mlle. Elvira Richard, a atriz mais elegante, atualmente, do nosso teatro de canto, começa de interessar o público que a vai admirar no *Mandarim*. O completo trabalho da simpática *chanteuse*, mal compreendido a princípio, tem-se tornado ultimamente o belo objetivo dos aplausos do auditório.

Mlle. Elvira Richard conquista a plateia; faz o público para si; graças ao que há de adorável no seu porte donairoso, de fascinante nos seus luminosos olhos negros e de excepcional no seu invejável talento (“Salões e bastidores”, *Diario do Brazil*, 16/01/1884, p. 3).

Na seção cronística “Piques e tiques”, também publicada no *Diario do Brazil*, a atriz é acusada por Quincas Junior de ser o motivo pelo qual o pseudônimo X abandonara o posto por ele assumido na folha.

Não tivesse cintura, olhos, pescoço e trejeitos a interessantíssima Mlle. Elvira Richard, e nada de maior monta teria acontecido... ao desventurado X!

[...]

Porque Mlle. Richard, com os seus olhos negros, o seu pescoço de arminho, a sua cintura quebradiça, os seus trejeitos atraentes... acompanhava dentro dos bastidores as danças características do quadro do *Excelsior* que se exhibe no *Mandarim*, e X, admirando-a, da plateia, junto à orquestra... perdia a cabeça! (Quincas Junior, “Piques e tiques”, *Diario do Brazil*, 19/01/1884, p. 3).

De modo geral, o teatro ligeiro possuía como uma de suas características estruturantes o apelo erótico, manifestado de forma sugestiva por meio de ambiguidades no texto, de gestos e da dança e por meio da sexualização do corpo da mulher, o que fica bastante explícito no comentário de Quincas Junior, que decompõe Elvira Richard em olhos, pescoço, cintura e trejeitos. A respeito de Clélia, atriz que interpretava a Política e Pesty, a esposa do *Mandarim*, o tratamento era outro, não só por conta de seu papel de “esposa” e por sua caracterização como “mulher não atraente”, mas possivelmente também por ela ser uma mulher casada e por conta de sua idade – segundo Boccanera Jr. (2008, p. 74), a atriz nasceu em 1835.

Dando seguimento ao diálogo que introduziu essa digressão acerca da prostituição no Rio de Janeiro e sua relação com o teatro e a vida social que o orbitava, temos a prevenção feita pelo *Mandarim* a Olímpia acerca de seu “estado civil”.

MANDARIM – Irei à sua casa; mas tenho o desgosto de preveni-la que sou casado.
OLÍMPIA – Casado!

MANDARIM – Há muito tempo, e com uma china de cabelinho na venta!
 OLÍMPIA – E sua senhora?
 MANDARIM – Deixei-a no hotel... Quero a todo transe evitar desgostá-la.
 OLÍMPIA – Ah! Certamente... A harmonia do lar é a base...
 MANDARIM (*Atalhando.*) – Não é por isso: é que, se minha mulher se zanga, é preciso depois fazer as pazes... e é o diabo!
 OLÍMPIA – Deixe estar, que tudo se arranjará... Vá... vá.
 MANDARIM – Mesmo casado?
 OLÍMPIA – Ora! Bem se vê que não conhece os nossos usos e costumes.
 MANDARIM – Ah! se é costume da terra... (*Apertando-lhe a mão.*) Até amanhã!
 (AZEVEDO; SAMPAIO, 1985b, p. 226 [p. 154]).

Nessa prevenção estabelecida não como impedimento, mas como contratempo por ambas as partes interessadas no *affair*, podemos vislumbrar a complementaridade entre o casamento e a prostituição no contexto social representado, marcado por normas de comportamento e valores morais – “tais como a valorização da virgindade da mulher, a monogamia, o patriarcalismo – que conferiam ao homem uma liberdade sexual justificada e aceita socialmente (ENGEL, 1989, p. 26). Nesse sentido, parte da classe médica considerava a prostituição uma prática inevitável que deveria ser regularizada a fim de ser convertida em espaço útil e higienizado, assumindo, assim, um papel de

“*válvula de escape* que, absorvendo as exigências dos instintos incontroláveis, apresenta-se como um escudo de proteção a valores e padrões de comportamento essenciais – a virgindade, a fidelidade feminina etc. – para a viabilização do projeto médico de transformação da *família* e do *casamento* em *instituições higiênicas* (ENGEL, 1989, p. 110, grifos da autora).

Desse modo, Peky será representada ao longo da peça como obstáculo, sendo caracterizada sob o signo da esposa ciumenta e castradora. Para perseguir o marido, ela conta com o auxílio de Lírio, o amante preterido de Olímpia que é retratado como jovem romântico e sem dinheiro, funcionando como contraparte da representação típica de cocote – a mulher fria interessada somente em depenar seus amantes –, como podemos observar no seguinte excerto da primeira cena, desenrolada em sala na casa de Olímpia.

OLÍMPIA – Pois não! A maior prova de amor que um cavalheiro pode dar a uma dama é...
 LÍRIO – É o próprio amor!
 OLÍMPIA – Enganas-te: é o dinheiro! (*Lírio ergue-se indignado. Erguendo-se.*)
 Amor sem dinheiro é o mesmo que reservatório sem água!
 LÍRIO – És muito positiva!
 OLÍMPIA – Ah! meu amigo, os tempos andam bicudos. Ultimamente tenho andado muito caipora... e se não fosse aquele empregado do Banco...
 LÍRIO – Que por tua causa fugiu!
 OLÍMPIA – Se não fosse ele...
 LÍRIO – És desapiedada!
 OLÍMPIA – Estou no meu papel. Tu é que és muito exigente. Bem sabes que te estimo tanto como no tempo de tua abastança, em que me propuseste ser meu legítimo esposo. Hoje, que não tens chelpa, contenta-te com as horas vagas, e consola-te com a ideia de que nesta terra são muito comuns os indivíduos que se

alimentam com os sobejos dos grandes banquetes do amor. Mas isto de pretenderes as mesmas regalias que gozam aqueles que podem abrir os cordéis à bolsa, é tão absurdo como se quisesses ligar o vinagre... com o azeite.

LÍRIO – Sim, reconheço tudo isso; mas que queres tu? Amo-te, e o amor não cura de filosofias (AZEVEDO; SAMPAIO, 1985b, p. 228 [p. 155]).

Apesar da insistência de Lírio, Olímpia o dispensa, não sem antes eles expressarem seus sentimentos opostos em um dueto. Ao saber que o pretendente que tomava o seu lugar era um mandarim, o jovem, tido como parisiense pela cocote, revela que também era chinês, recurso que se verifica ineficiente.

2.6. O cotidiano como rota de fuga

No que Olímpia sai do aposento a fim de “fazer-se bela para receber o chim”, o Barão de Caiapó entra em cena, conduzindo Tchín Tchán Fó para a sala e apresentando o pretendente por meio de uma serenata cantada sobre uma composição de Suppé. Após o número musical, no qual os dois tomam parte, a cocote os recebe.

OLÍMPIA – Os dois? É muito! Ainda um...

MANDARIM – Ó bela das belas! (*Beija-lhe a mão direita.*)

BARÃO – Formosa das formosas! (*Beija-lhe a mão esquerda.*)

OLÍMPIA – Cautela, Barão; eu também exploro minas.

BARÃO – Ah! é uma colega...

OLÍMPIA – Com uma diferença: o Barão explora minas de ouro para cunhar; eu exploro as de ouro cunhado.

BARÃO – O ouro *cunhado*, apesar de *irmão* do ouro não cunhado, pode-se dizer que é *pai* do ouro, por ser o melhor. – Veja que *primo* no calemburgo! (*Vai ao fundo.*)

MANDARIM (*Risonho.*) – Tenho a observar-lhe que não sou mina...

OLÍMPIA – Eu sei perfeitamente que Vossa Excelência é chim.

MANDARIM (*Dando-lhe um estojo.*) – Entretanto, aqui está o meu primeiro bracelete.

OLÍMPIA (*Abrindo-o.*) – Que lindo! (*Fechando-o e guardando na algibeira.*)

Espero que não seja o último (AZEVEDO; SAMPAIO, 1985b, p. 232 [p. 159], grifos dos autores).

Nessa cena, o personagem Barão de Caiapó ganha um pouco mais de substância, complementando a sua apresentação no prólogo, em que comenta o fato de ter encontrado o Mandarim enquanto procurava por investidores em Londres para explorar os rios “Caiapó, Maranhão e seus afluentes, e confluente” (AZEVEDO; SAMPAIO, 1985b, p. 222 [p. 150]). Assim, João José Fagundes de Rezende e Silva, o Barão de Caiapó “verdadeiro”, teve não só suas feições caricaturadas no palco, como também sua alcunha transposta para o personagem sem qualquer dissimulação, visto que Rezende e Silva já era tratado – e caricaturado – na

imprensa como “Barão de Caiapó” em razão de sua insistência algo quixotesca em obter a concessão para explorar as tais jazidas.

Após o breve momento de privacidade entre Tchin Tchan Fó e Olímpia, um criado anuncia a chegada de cinco prestidigitadores que buscavam divulgar seus espetáculos ao Mandarim. Embora não consigam impressioná-lo com seus truques batidos, o grupo se mostra útil quando Peky é anunciada: os prestidigitadores rodeiam Tchin Tchan Fó e escamoteiam-no, ficando apenas com a roupa do chinês em suas mãos. Para completar o disfarce, o Barão se veste de Mandarim, dando cobertura para o marido em fuga e frustrando a busca da esposa furiosa.

A partir dessa fuga, a revista começa a descrever um percurso organizado pela tentativa do protagonista – acompanhado ora por Olímpia, ora por Caiapó, quando não pelos dois – de despistar sua esposa, que, por sua vez, é auxiliada por Lírio. Ao longo desse trajeto, temos a representação do Carceler,⁵⁷ contando com uma multidão da qual se recortam vendedores de jornais e de balas, engraxates e um peixeiro chinês. Ao tratar da revista de ano no Rio de Janeiro, Flora Süssekind posiciona, em sua hipótese de leitura, a Capital como a grande protagonista da revista.

[...] nas revistas assiste-se à transformação dos habitantes em *flâneurs* e à representação dos espaços abertos e públicos, em vez dos “interiores” até então preferidos pelos autores teatrais brasileiros. É como se, subitamente, as casas, espaços domésticos, privacidades, se obscurecessem em função do brilho de um outro personagem: o espaço público. *E é à história da importância crescente deste espaço público cosmopolita na vida brasileira de fins do século passado que se assiste nas revistas de ano* (SÜSSEKIND, 1986, p. 39, grifo da autora).

No *Mandarim*, a cidade desempenha, todavia, um papel mais modesto, servindo mais como um museu de quadros de atualidade, cuja visita é guiada por essa dinâmica de fuga e perseguição. Em meio a vendedores e transeuntes, temos, por exemplo, atravessamentos da polêmica sobre a cremação, da greve dos “morcegos” (policiais noturnos), da dificuldade de D. Pedro II em organizar um novo gabinete ministerial e do deslocamento de tropas do exército para conter a Revolta do Vintém no Paraná. Esse movimento é sintetizado de forma exemplar na apoteose do primeiro ato, circunscrita no quadro quarto.

(O Mandarim e Olímpia tripulam uma canoa; Lírio e Peky outra. Os homens remam.)

⁵⁷ Trecho da Rua Direita (atual Primeiro de Março) no qual situava-se a Confeitaria Carceler, ponto elegante da cidade que ficou conhecido como o primeiro estabelecimento a vender sorvetes no Rio de Janeiro (Disponível em: <<http://www.multirio.rj.gov.br/index.php/leia/reportagens-artigos/reportagens/12851-rua-primeiro-de-mar%C3%A7o-a-partir-de-onde-a-cidade-cresceu>>. Acesso em: 2 jul. 2018).

MANDARIM – Vamos! Vamos! que ela aí vem!
(Desaparecem pelo lado oposto. Surge a outra canoa.)
 LÍRIO e PEKY – Apanhem-los! Apanhem-los!
(Ao chegar a canoa no meio do palco, cai o pano.) (AZEVEDO; SAMPAIO, 1985b, p. 244 [p. 172]).

Assim, essa trajetória costura os encontros desses indivíduos com variadas cenas do cotidiano fluminense e com diversos personagens – sejam caricaturas de personalidades ou tipos sociais conhecidos, sejam representações alegóricas de questões em debate –, engendrando um entrelaçamento entre âmbito público e privado. A fuga do Mandarin no quadro quarto, por exemplo, se dá através da inundação, um problema urbanístico estrutural do Rio de Janeiro – segundo Andréa Maia, “a história do Rio de Janeiro se confunde com a história das suas enchentes” (MAIA, 2012, p. 247).

A representação do cotidiano e do dado histórico-documental poderia vir a ser percebida, entretanto, como um traço hipertrofiado na revista de ano, como já tivemos amostra neste trabalho a partir da posição de Lúcia Miguel-Pereira, que reconhecia a riqueza documental das revistas de Artur Azevedo, mas atribuía pouco valor literário às obras (MIGUEL-PEREIRA, 1950, p. 268 apud SÜSSEKIND, 1986, p. 63). Um caminho alternativo de leitura para pensar esse processo de incorporação e formalização da história e do cotidiano pode ser tomado a partir da análise acerca da revista política no México realizada por Gerardo Luzuriaga. Em seu ensaio intitulado “Teatro y Revolución: Apuntes sobre la Revista Política en México”, o autor atribui ao texto revisteiro uma “qualidade exofórica”, tendo em vista sua orientação para uma realidade extra-artística (LUZURIAGA, 1992, p. 20).

O objeto do discurso político da revista é, então, uma realidade que emissores e receptores reconhecem como pertencente “à vida”, mas que é apresentada no marco de um mundo artístico e simbólico. Essa natureza dupla do objeto desse discurso particular, essa intertextualidade fictício-real, é a base genérica da revista política e uma das razões de sua potencial explosividade (LUZURIAGA, 1992, p. 20, tradução minha).⁵⁸

Apesar de Luzuriaga situar essa “intertextualidade fictício-real” no limiar da representação artística – no enunciado, poderíamos dizer –, a atribuição dessa qualidade exofórica à revista de ano parece apontar, em negativo, que haveria gêneros literários em que se poderia observar uma separação entre interno e externo. Essa separação, todavia, vai de

⁵⁸ No original: “El objeto del discurso político de la revista es entonces una realidad que emissores y receptores reconocen como perteneciente a ‘la vida’, pero que es presentada en el marco de un mundo artístico y simbólico. Esa naturaleza doble del objeto de este discurso particular, esa intertextualidad ficticio-real, es la base genérica de la revista política y una de las razones de su potencial explosividad”.

encontro à perspectiva de leitura que pauta o presente estudo, calcada no dialogismo bakhtiniano.

Em *Marxismo e filosofia da linguagem*, Valentin Volóchinov assevera que “toda imagem artístico-simbólica ocasionada por um objeto físico particular já é um produto ideológico. Converte-se, assim, em signo o objeto físico, o qual, sem deixar de fazer parte da realidade material, passa a refletir e a refratar, numa certa medida, uma outra realidade” (BAKHTIN, 2006, p. 31)⁵⁹. Considerando a concepção do autor de produto ideológico como algo que “faz parte de uma realidade (natural ou social) como todo corpo físico, instrumento de produção ou produto de consumo; mas, ao contrário destes, [...] também reflete e refrata uma outra realidade, que lhe é exterior” (BAKHTIN, 2006, p. 31), o enunciado – seja a fala cotidiana, seja a obra literária – invariavelmente carrega o “exterior” em seu cerne. Retomando a leitura de Mikhail Bakhtin, a língua integra a vida a partir de enunciados concretos (que a realizam), da mesma forma que, “através de enunciados concretos a vida entra na língua” (BAKHTIN, 2016, p. 16-17).

Seguindo por esta senda, a orientação para uma realidade extra-artística apontada por Luzuriaga estaria presente em qualquer gênero discursivo por conta da relação dialética entre realidade e signo, visto que mesmo a consciência individual é social na medida em que se estrutura a partir da lógica da comunicação ideológica, ou seja, da interação semiótica de um grupo social (BAKHTIN, 2006, p. 36). Ainda assim, não se pode desconsiderar que o teatro de revista apresenta como peculiaridade formal um teor de imediaticidade mais acentuado do que o encontrado em gêneros mais autossuficientes; neste caso, podemos reposicionar a questão de *para onde* o texto revisteiro se orienta para pensar *como* ele se orienta para a realidade exterior a ele.

⁵⁹ A edição consultada de *Marxismo e filosofia da linguagem* atribui a autoria da obra a Mikhail Bakhtin, defendendo a ideia exposta em seu prefácio, assinado por Roman Jakobson, de que a participação de Valentin Volóchinov estaria restrita praticamente à assinatura do livro, contando com apenas alguns retoques no texto. Nesta dissertação reconheço a autoria de Volóchinov com base no estudo de Louiza Boukharaeva (1997), que contesta a hipótese de Jakobson reproduzida na edição brasileira da obra a partir de uma declaração de Bakhtin, que explicitamente atribui a autoria do livro a seu colega de estudos, e do posicionamento de outros pesquisadores, como G. S. Morson e C. Emerson. Segundo a autora, “falando do acervo intelectual do círculo de Bakhtin, seria provavelmente mais correto buscar resposta à pergunta sobre a significância do grau da presença partícipe de Bakhtin nos textos, e não sobre o fato de quem exatamente escreveu aquele ou outro texto. Isto não impede a importância da continuidade e de aprofundamento das pesquisas biográficas, de texto e de conteúdo teórico; bem pelo contrário, exige-as; e também não acaba com a necessidade de ser rigorosamente preciso nas afirmações da autoria dos textos. Neste sentido, no mínimo não é correto substituir o nome de V. Voloshinov ou de P. Medvedev pelo nome de Bakhtin” (BOUKHARAEVA, 1997, p. 26).

Para ilustrar esse procedimento temos, por exemplo, o encontro do Mandarim e de Caiapó com o Dr. Fortuna, caricatura de Henrique Francisco d'Ávila, Ministro da Agricultura, Comércio e Obras Públicas no período entre 07/01/1883 a 24/05/1883. Após o coro dos burros magros, na terceira cena do quadro oitavo, o personagem defende sua causa:

DOUTOR FORTUNA (*Continuando uma conversa.*) – Que querem, meus caros senhores [Mandarim e Barão de Caiapó]? Como devem saber, tenho sido o advogado das questões mais importantes que se têm agitado no país! Os agriões... as carroças... as diligências... e agora os respectivos burros – são outras tantas flores de minha coroa de jurisconsulto!

MANDARIM – Então, esses senhores são?...

DOUTOR – Os burros magros!

MANDARIM – Folgo muito em conhecer tão respeitáveis cavalgaduras! (*Os burros cumprimentam.*)

BARÃO – Eu igualmente.

DOUTOR (*Declamando.*) – Pois quê, senhores! não vos comove a sorte destes infelizes? Não vos abala a injustiça manifesta de que são vítimas os meus constituintes? Sois chefes de família! Sois pais! deveis ter coração! O burro magro é também burro! (*Sinal de assentimento dos burros.*) Que fazeis vós aos empregados doentes? Dai-lhes licença ou aposentação. Pois bem! Aposentai o burro inválido!

[...]

DOUTOR (*Continuando, cada vez mais exaltado.*) – Possuis dois burros magros? *Quid inde?* Dois burros magros valem um burro gordo e mesmo dois, se estes forem pequenos. Já Cícero dizia: *Asini duo magri asinus gordus valere.* (AZEVEDO; SAMPAIO, 1985b, p. 261-262 [p. 191]).

A relação entre Dr. Fortuna e o Conselheiro Ávila pode ser precisada graças à repercussão na imprensa de um despacho publicado pelo ministro no *Diário Oficial* do dia 05/05/1883, transcrito na *Gazeta de Notícias* (06/05/1883, p. 1) e comentado em uma crônica de Lulu Sênior, pseudônimo de Ferreira de Araújo nas “Balas de Estalo” (ANEXO C)⁶⁰. O despacho discorria sobre uma concessão de bens imóveis, móveis, de raiz e semoventes do Estado aos Srs. Angelo Eloy da Câmara & O. por 35 anos, tratando-se de uma resposta à demanda dos concessionários – que teriam desistido do negócio após quatro anos de contrato – de que o governo descontasse do total de bens a serem devolvidos os burros mortos no período. Segundo Lulu Sênior,

o Sr. Ávila respondeu [no despacho ministerial] que o contrato não impunha ao Sr. Angelo a obrigação de restituir ao fim de 35 anos os mesmos burros que recebera: isso seria difícil, porque embalsamar os burros sairia muito caro, e, embalsamados, poucos serviços podiam prestar os quadrúpedes: mas o que o Estado queria era receber o mesmo número de burros, porque o Estado não anda tão farto para assim perder tanto burro (Lulu Sênior, “Balas de Estalo”, *Gazeta de Notícias*, 06/05/1883, p. 2).

Ainda na mesma crônica, Lulu Sênior transcreve um trecho do despacho em que o ministro teria dado a seguinte “lição de economia”:

⁶⁰ Não foi possível consultar a edição digitalizada do *Diário Oficial*, visto que as edições anteriores a 1990 só podem ser acessadas a partir da sede da Imprensa Nacional, localizada em Brasília.

*para que o número [de burros] não diminua (o Sr. ministro parece recear que se extinga a raça) vendam os gordos, e comprem os pequenos e magros, com a vantagem que lhes outorgará a superioridade do preço da venda sobre o da compra, pois que os animais grandes e gordos valem muito mais (aguenta-lo, La Palisse!) do que os magros e pequenos, podendo-se comprar com o preço dos gordos dois ou três magros, e mais, sendo pequenos. (Lulu Sênior, “Balas de Estalo”, *Gazeta de Noticias*, 06/05/1883, p. 2, grifos do autor).*

Esse despacho garantiu a Ávila a alcunha na imprensa de “homem dos burros magros” (“Chronica da Semana”, *Gazeta de Noticias*, 13/05/1883, p. 1), sendo noticiado por diversos periódicos e traduzido para o alemão, francês e inglês, conforme nota veiculada na *Gazeta da Tarde* do dia 15/05/1883. Seis anos depois, em seu breve e conturbado exercício na presidência do Ceará, Ávila é criticado nas páginas do jornal católico fluminense *O Apostolo*, sendo caracterizado como “homem dos burros gordos e magros” (“Retrospecto da semana”, *O Apostolo*, 15/09/1889, p. 2).

Recompondo essa trajetória, o ato administrativo do ministro, materializado na língua por meio do despacho, repercute na imprensa, que (tomando a *Gazeta* como exemplo), transcreve e difunde o texto para seu público leitor, cotidianizando a política e interpretando-a criticamente por meio do humor da crônica. Considerando que o despacho viria a ser comentado em diversos outros periódicos, é estabelecida uma representação pulverizada do evento, presente tanto nas páginas das folhas, como no imaginário dos leitores, que será aproveitada pelos revisteiros em uma cena da peça. Para tanto, mais importante que representar o evento, é estabelecer uma alusão eficiente; no caso de Ávila, temos o coro de burros magros e a caricatura pessoal, possivelmente tomando por base um repertório de representações imagéticas veiculadas nas páginas de periódicos ilustrados – afinal, nem todos os fluminenses necessariamente conheceriam o ministro e outras figuras públicas “de vista”.

2.7. Realismo e alegoria: os teatros e a imprensa no palco

Assim como a caricatura pessoal, cujo sucesso era afivelado ao seu potencial de reconhecimento pelo público, a construção dos personagens alegóricos no teatro de revista também se orientava a fim de que uma associação entre a representação e o conceito fosse estabelecida com facilidade pelo espectador. Segundo Leila Sette,

os trajes cênicos e adereços contribuíram para a consagração desse gênero, pois além das “doenças com os nomes (febre amarela, malária) escritos nos figurinos” (VENEZIANO, 1999, p. 149), diversos personagens, caricaturas dos tipos sociais,

alegorias e fantasias eram imediatamente reconhecidos através dos seus trajes, adereços e acessórios (SETTE, 2007, p. 103).

Quanto aos figurinos do *Mandarim*, “feitos sob a direção da caprichosa e perita guarda-roupa deste teatro, Mme. Victorine” (*Gazeta de Noticias*, 09/01/1884, p. 4), temos uma amostra de sua materialidade filtrada pela ilustração de Asmodeus no periódico *O Mequetrefe* (Figura 3), assim como podemos encontrá-los referidos ao longo de comentários na imprensa. Em resenha publicada na *Gazeta de Noticias*, o figurino das personificações da *Folha Nova* e da *Gazeta de Noticias* na peça são descritos pontualmente, sendo o da primeira um “fato feito de *Folhas Novas*, onde se leem distintamente os títulos das interessantes seções daquele periódico”, carregando, ainda, “dois magníficos retratos dos nossos estimáveis colegas M. Carneiro e Oliveira, estampados na frente da saia da Sra. Ignez”, enquanto a *Gazeta de Noticias* teria “como distintivo uma grande *bala de estalo* na cabeça da Sra. Candelaria” (“Primeiras Representações”, *Gazeta de Noticias*, 11/01/1884, p. 2, grifo do autor). Assim, podemos vislumbrar que o figurino funcionava não só como chamariz de público por conta de sua anunciada luxuosidade e apuro, mas também integraria de maneira proeminente a construção dos personagens, cujo texto ganharia vida por meio da performance dos artistas e da indumentária por eles utilizada.

Em uma visada global, *O Mandarim* irrompe de um quadro alegórico apresentando o Congresso de Males presidido pela Política, contando inclusive com um desfile pantomímico de diversas mazelas. Esses personagens cristalizam elementos situados no entrecruzamento de conceitos, instituições, práticas e tipos sociais, sem terem, no entanto, espaço para serem desenvolvidos com mais profundidade na peça, assumindo um caráter de instantâneo ou de clichê – tanto no sentido da imagem como no da estilística. Ao longo do espetáculo, o *Mandarim* e seu séquito travam contato com vários outros personagens compostos de maneira semelhante, com diversos níveis de particularização, desde a caricatura do ministro da agricultura à personificação da câmara municipal transata. Para a análise mais detida desses procedimentos, optei por abordar os quadros da imprensa e dos teatros no *Mandarim*, que apresentam de maneira acentuada a complementaridade entre discursividades realistas, dirigidas ao reconhecimento imediato de seus objetos de representação, e discursividades alegóricas que representam elementos de uma ordem conceitual mediados pela sua personificação.

O quadro da imprensa (quadro nono) é situado em uma sala na casa da *Folha Nova*, cuja única peça de mobília apresentada pelas rubricas é uma poltrona, utilizada como objeto

cênico no decorrer da ação. O motivo da reunião é o aniversário da anfitriã, evento que ironiza a prática do periódico de “parabenizar os aniversários alheios” (AZEVEDO; SAMPAIO, 1985b, p. 264 [p. 194]); assim, no que os personagens-periódicos vão chegando, sua relação vai sendo construída em cena, oscilando entre a animosidade mal disfarçada e a aversão explícita, ocasionalmente pontuada pelos comentários entre o Barão e o Mandarin.

GAZETA DE NOTÍCIAS – Cá estou!
 FOLHA NOVA – Sempre pontual! (*Beijam-se e limpam a boca disfarçadamente.*)
 GAZETA DE NOTÍCIAS – A pontualidade é a primeira virtude de uma folha diária (*Conversam.*)
 MANDARIM (*Ao Barão.*) – Tem sotaque esta senhora!
 BARÃO – Pois se passa a vida a viajar!
 MANDARIM – Reparou que ambas limpam os lábios depois de se haverem beijado?
 BARÃO – Pois olhe, são irmãs. Pelo menos, por parte de pai⁶¹ (AZEVEDO; SAMPAIO, 1985b, p. 264-265 [p. 194]).

Por meio do diálogo e de seus gestos, os personagens alegóricos encarnam traços associados ao posicionamento editorial dos jornais e referências à estrutura das folhas, lançando mão de metáforas arquitetônicas (no *foyer* da Folha Nova, título de seção homônima do jornal, os *compères* poderiam encontrar muitos artigos de fundo, assim como no pavimento térreo da Gazeta de Noticias poderia ser encontrada a Dona Filomena Borges, folhetim de Aluísio Azevedo). No caso da Gazeta, temos ainda a referência à série de crônicas “Balas de Estalo”, não só presente no figurino do personagem, mas também no texto da peça.

GAZETA DE NOTÍCIAS – [...] (*Oferecendo-lhe [ao Mandarin] um rebuçado, que tira do bolso.*) Há de permitir que lhe ofereça uma bala...
 MANDARIM (*Recuando.*) – Uma bala?
 GAZETA DE NOTÍCIAS – De estalo. São inofensivas.
 BARÃO (*À parte.*) – Conforme.
 MANDARIM – Aceito. (*Chupando a bala e fazendo uma careta, à parte.*) Pode ser que seja feita de açúcar, mas amarga como fel! (AZEVEDO; SAMPAIO, 1985b, p. 265 [p. 195]).

Nesse sentido, a representação alegórica dos periódicos enquanto instituições é mediada por âncoras materiais cuja eficiência esmaece no texto escrito por conta da impossibilidade de transposição de seu caráter imagético. As “Balas de Estalo”, por exemplo, servem de emblema tanto no adereço usado pela atriz que a interpreta, como na bala que ela oferece ao Mandarin, cuja significação depende da reação do personagem, que “legenda” a cena ao caracterizar a ambiguidade do rebuçado – feito de açúcar, amargo como fel –, estabelecendo uma relação com o projeto da série cronística que jogava com a ambivalência constituída pela leveza do humor e pela acidez da crítica.

⁶¹ Manuel Carneiro, um dos diretores da *Folha Nova*, fundara, anos antes, junto a Elísio Mendes e Ferreira de Araújo, a *Gazeta de Noticias*.

O evento principal do quadro é a agonia e morte do Cruzeiro, personificação do periódico descontinuado em 1883. Tal acontecimento serve de ensejo para um comentário acerca do funcionamento da imprensa por meio da metáfora do “periódico moribundo”, para o qual o Mandarim sugere a aplicação de um “sinapismo de anúncios, ou uma cataplasma de publicações a pedido” (AZEVEDO; SAMPAIO, 1985b, p. 271 [p. 200]), representando as principais fontes de recursos para o financiamento operacional dos jornais. Ante a impossibilidade de tratamento, a personificação da folha católica *O Apostolo* recebe o último suspiro do falecido e conduz o corpo do Cruzeiro para seu enterro, sem a companhia dos demais periódicos, indiferentes à morte do colega. Após o falecimento-descontinuação do personagem-jornal, temos uma breve participação do Jornal do Commercio, que, sem falas, “*conserva-se sempre afastado dos outros, com sobrançeria*” (AZEVEDO; SAMPAIO, 1985b, p. 271 [p. 201]), e do Diário Oficial, que conversa com o Mandarim até fazê-lo dormir na poltrona.

Diferentemente da ambientação do quadro da imprensa, restrita ao espaço privado da “sala da Folha Nova”, o quadro dos teatros se desenrola em praça pública, sendo precedido pela seguinte rubrica.

Ao fundo cinco barracas iguais, com os seguintes letreiros, na ordem seguinte, da esquerda para a direita: Recreio, Santana, Fênix. À esquerda, terceiro plano, São Pedro; no segundo plano, Pedro II. À direita, terceiro plano, Politeama; no segundo plano, São Luís.

CENA I

1º INDIVÍDUO, à porta do Recreio; SILVA BASTOS, à do Novidades; KELLER, à do Santana; 2º INDIVÍDUO, à do Príncipe; A FILHA DO INFERNO, à da Fênix; FERRI, à do Politeama; UMA DAMA, à do São Luís; UM AMADOR, à do São Pedro; LOHENGRIN, à do Pedro II (AZEVEDO; SAMPAIO, 1985b, p. 250 [p. 178]).

À porta dos teatros, cada representante apregoa os seus destaques, produzindo uma balbúrdia que não se distancia muito do vozerio dos vendedores no quadro terceiro e estabelecendo o espaço representado. Na cena subsequente, Olímpia, investida da função de *commère*, apresenta a seu pretendente estrangeiro os teatros-barracas da Corte, conduzindo-o pelos estabelecimentos teatrais.

OLÍMPIA – Mas vamos lá! Que teatro, que gênero preferes? Drama, comédia, ópera, opereta?
 MANDARIM – Que pergunta! Ópera!
 OLÍMPIA – Para que preço?
 MANDARIM – Como para que preço?
 OLÍMPIA – Temos ópera para diversos preços.
 MANDARIM – Começemos pela mais barata.
 OLÍMPIA (Indo bater à porta do Politeama.) – Olá! Ópera para um!...
 FERRI (Saindo do Politeama.) – Eco me quá!

MANDARIM – Você é que é o barateiro?
(AZEVEDO; SAMPAIO, 1985b, p. 250-251 [p. 179]).

Com essa resposta, Ferri, caricatura do empresário da Companhia Lírica Italiana, desce ao proscênio e canta uma “ária qualquer das óperas italianas mais populares” (AZEVEDO; SAMPAIO, 1985b, p. 251 [p. 179]), não conseguindo agradar o Mandarin, que arrisca, então, a ópera mais cara, *Lohengrin*, acabando por cochilar junto com Olímpia durante a “Ária do cisne”. Dessa forma, há uma ressignificação de fragmentos dessas obras por meio de sua reprodução dentro da revista, provavelmente contando com a impressão de um tom caricatural por meio da performance dos atores-cantores. Na sequência, há um comentário a respeito da contradança de companhias e obras pelos teatros, materializado no movimento dos personagens que as representam acompanhado pela verbalização da esperança de conseguir melhor fortuna em seus novos destinos. Costurada a essa dinâmica, temos a chegada de Peki, que persegue Tchin Tchan Fó pelos teatros-barracas sem obter sucesso, visto que o marido novamente consegue fugir com Olímpia.

Como número musical central do quadro, figura a disputa entre Silva Bastos e Keller pela Dona Juanita, na qual coexistem as caricaturas dos empresários teatrais e a representação alegórica da ópera-cômica. Enquanto Juanita fica hospedada no Imperial Teatro D. Pedro II (onde ela foi apresentada pela companhia italiana dirigida por C. Ciachi), os empresários, por ela arrebatados, tentam seduzi-la por meio de canto acompanhado de uma serenata que integra a própria *Dona Juanita*, de Franz von Suppé. A disputa entre os dois personagens, carregada de sugestões amorosas/sexuais,⁶² refrata uma polêmica desenvolvida na imprensa a partir da acusação dirigida por Celestino da Silva, supostamente o detentor dos direitos de apresentação da opereta no Brasil, ao empresário Sousa Bastos, que lhe teria furtado cópias do texto.

Enquanto ao outro arranjador da peça⁶³, o Sr. Souza Bastos, com esse muda muito o caso, porque cometeu mais de um crime, o de desleal, de ingrato, e mais ainda, o de abuso de confiança, porque mais de uma vez solicitou camarotes grátis para assistir às representações da peça pela companhia italiana, e durante a representação tratava de copiar ou *taquigrafar* a mesma quando o não deveria fazer, pois não ignora que em França, por muito menos, há gente na cadeia (Celestino da Silva, “Publicações a Pedido”, *Gazeta de Notícias*, 11/08/1883, p. 2, grifo do autor).

⁶² É possível, ainda, que a encenação explorasse sob um viés cômico o fato de a Dona Juanita, ainda que fosse interpretada por atrizes tanto na revista como na opereta, ser uma personagem masculina travestida de mulher.

⁶³ O “primeiro arranjador” era Moreira Sampaio, apontado por Celestino como tradutor da “peça furtada”, embora os créditos tenham sido atribuídos a Azeredo Coutinho. Sampaio e Coutinho também se manifestaram em público (“Publicações a Pedido”, *Gazeta de Notícias*, 12/08/1883, p. 2), afirmando que, mesmo no caso de Celestino ter comprado a peça, não havia lei alguma que garantisse sua propriedade.

Souza Bastos, por sua vez, respondeu a denúncia por meio de publicação a pedido, também publicada na *Gazeta de Notícias*, caracterizando como falsa a afirmativa de que Celestino seria proprietário da opereta, desafiando-o a publicar o “documento autêntico pelo qual os autores da peça lhe transferiram a propriedade no Brasil” (Sousa Bastos, “Publicações a Pedido”, *Gazeta de Notícias*, 12/08/1883, p. 6). Embora tenha assumido o fato de ter copiado a peça e de a ter “arranjado” em português, Sousa Bastos defendeu-se alegando que esse expediente seria mais honesto do que o procedimento de Celestino da Silva, acusado por ele de receber os direitos de algumas peças de escritores portugueses sem repassar as quantias devidas para os autores.

Para a escrita e montagem do *Mandarim*, é provável que a substituição de uma caricatura de Celestino da Silva pela de Jacinto Heller, empresário responsável pela montagem da *D. Juanita* “de Celestino”, se deva ao fato de Heller ser mais conhecido publicamente do que seu parceiro de negócios, possuindo um maior potencial a ser explorado por meio da caricatura (contando possivelmente com um maior repertório de representações imagéticas nas revistas ilustradas, por exemplo). Como medida cautelar, Moreira Sampaio e Artur Azevedo modificam levemente os nomes dos personagens para Keller e Silva Bastos, o que certamente não dificultava o reconhecimento dos empresários em suas caricaturas.⁶⁴

Seja na representação da descontinuação do *Cruzeiro*, seja na representação da disputa em torno da *D. Juanita*, *O Mandarim* apresenta uma mimese pautada por um pendor realista, sendo orientada para a transfiguração dos acontecimentos considerados dignos de nota desenrolados no escopo do ano revistado para a forma dramática. O registro realista, por sua vez, só é levado a cabo por conta da recomposição desses estilhaços de cotidiano nas páginas da revista e no palco das apresentações, em um processo de concentração que se dá por meio de procedimentos alegóricos, como, por exemplo, esse duelo de serenatas que remete à discussão entre as partes na imprensa.

Em se tratando da personificação, um dos expedientes mais recorrentes na revista de ano, podemos mobilizar o argumento de Walter Benjamin proveniente de sua leitura do drama trágico alemão de que a função da personificação alegórica “não é a de personificar o mundo das coisas, mas a de dar forma mais imponente às coisas, vestindo-as de personagens”

⁶⁴ Alteração semelhante foi realizada na ópera cômica *A princesa dos cajueiros*, de Artur Azevedo, na qual o personagem Rei Caju teve seu nome substituído quando da montagem da peça para Rei Tatu, por sugestão do empresário e ensaiador Jacinto Heller, a fim de se suavizar a caricatura de D. Pedro II, conhecido na imprensa pela alcunha de Rei Caju por causa do formato de sua cabeça (cf. AZEVEDO, 1983, p. 584).

(BENJAMIN, 2013, p. 199). Assim, fragmentos da “realidade” – conceitos, instituições, eventos e seus agentes etc. –, tornados “coisa” ao serem elaborados discursivamente (nas conversas cotidianas, nas páginas dos jornais etc.) e, conseqüentemente, assumindo o estatuto de produto ideológico, são personificados em figuras com grande aparato visual e, na maioria dos casos, com poucas – mas representativas – linhas de diálogo.

Paradoxalmente, o processo de desrealização decorrente da fantasia, do exagero e da personificação alegórica na revista de ano articula-se com procedimentos de uma mimese realista que retrata algumas fatias da vida urbana do Rio de Janeiro, do macroscópico ao microscópico, compreendendo o ritmo das ruas e o despacho parlamentar, o jornaleiro e a personificação dos jornais. O personagem *Jornal do Commercio*, por exemplo, foi caracterizado em cena, segundo comentários publicados na imprensa, a partir da caricatura pessoal de um de seus diretores, apresentando, pois, uma construção em que a caricatura, realista ao máximo, e o personagem alegórico estão dialeticamente articulados. *Jornal do Commercio* representa, simultaneamente, o *Jornal do Commercio* e Luiz de Castro, diretor do periódico.

2.8. Das redensões: o Matrimônio e a Arte

No quadro décimo, Olímpia retorna à sala de sua casa, entrando pelo braço de um Mandarim impaciente com o “platonismo” da cocote, que não havia lhe dado passagem à alcova apesar de já ter recebido “provas positivas” dos sentimentos do amante (algo próximo a um par de contos de réis em joias, segundo ele).

MANDARIM – Eu, porém, não sou Platão... Compreendo o amor de um modo diametralmente oposto!

Tango

Não compreendo o amor platônico;
Antes Confúcio que Platão;
O fogo, estando ao pé da pólvora,
É natural a combustão.
Não seja má, não seja déspota!
Não mais prolongue o meu sofrer,
Se não deseja, ó bela Olímpia,
Ver-me a seus pés morrer... morrer! (*Ajoelha-se.*)

OLÍMPIA – Pois bem... hoje... logo... depois do espetáculo...

MANDARIM – Vês? estou a teus pés beijando-te as mãos... Não transfiras mais a minha ventura!

OLÍMPIA – Não; o dito, dito; intransferível ainda que chova!

MANDARIM – A minha felicidade está mais demorada que o elevador de Paula Matos (AZEVEDO; SAMPAIO, 1985b, p. 273 [p. 203]).

Enquanto isso, Peko entra furtivamente em cena e corta, literal e definitivamente, o rabicho de seu marido, concretizando o papel de esposa castradora que lhe é atribuído na peça por meio de uma amputação metafórica do falo. Esse acontecimento desperta a compaixão de Lírio, que, após assistir a cena do fundo da sala, tenta consolar o Mandarin afirmando que também tivera seu rabicho cortado, o que encadeia a descoberta de que o jovem era ninguém menos do que o filho de Tchín Tchán Fó e Peko, raptado em Pequim por marinheiros franceses quando tinha seis anos de idade – fato comprovado por um providencial sinal de nascença nas costas de Lírio.

Com isso, o Mandarin assume o papel de pai em detrimento do de marido adúltero, aparentemente se reconciliando com Peko. Lírio, por sua vez, festeja o fato de que sua situação financeira finalmente se arranjará, mas lamenta a descoberta de que tinha por rival seu próprio pai. Com a comprovação de que o caso de Tchín Tchán Fó com Olímpia não se consumara, entretanto, Lírio a pede em casamento, recebendo como resposta um reticente “pois seria capaz?” que parece anteceder um “sim” que não chega a ser verbalizado na peça.

Antônio Martins (1988) destaca a recorrência de alguns “sentimentos de convenção”, sistematizados pelo crítico teatral Francisque Sarcey a respeito do teatro moderno francês, na obra de Artur Azevedo. Um deles é a “voz do sangue”, um processo de anagnórise radicado na tragédia clássica grega que consistiria no reconhecimento do laço de parentesco e nas consequências vividas pelos personagens a partir disso. No *Mandarin*, entretanto, ao invés de uma fatalidade como a experienciada por Édipo, que em um golpe se descobre assassino de seu pai, marido de sua mãe e pai de seus irmãos, “a voz do sangue” na revista de Azevedo e Sampaio conduz para o final feliz que reestabelece tanto as relações familiares, como possibilita a “redenção” da prostituta em possível esposa. Nesse sentido, Martins assevera que “entre os sentimentos de convenção desta banda do Atlântico usados pela dramaturgia de Arthur Azevedo ressaltam a ânsia do casamento e a infidelidade no amor. Pode-se afirmar que o *happy end* de suas comédias é quase sempre um casamento” (MARTINS, 1988, p. 44).

Se ao casamento é atribuído, no *Mandarin*, um papel de destaque na “correção moral” que pode transformar a prostituta em esposa, a “correção estética” é conduzida pela personificação da Arte, que detém a recém-reunida família e anuncia a apoteose final da revista:

A ARTE – À região infinita
Que a natureza dotou
A arte, dela proscrita,

Hoje, afinal, regressou!
 TODOS – A Arte!
 A ARTE – Sou a deusa peregrina
 Que o grande Rafael
 A chama eterna e divina
 Pôs no mágico pincel.
 Inspirei Virgílio e Dante,
 Iluminei as nações!
 Fiz de Bellini um gigante,
 Fiz um Titã de Camões!
 Junto a vós, néscios e parvos,
 Mago instinto me conduz:
 Venho das trevas tirar-vos
 E dirigir-vos à luz!
 Vede! Olhai! A obra-prima
 Que um marinheiro ilustrou,
 Vitor Meireles de Lima
 Na tela imortalizou! (*Aponta para o fundo. Mutações.*) (AZEVEDO;
 SAMPAIO, p. 276 [p. 206]).

Figura 10 - Combate naval do Riachuelo



Fonte: *Combate naval do Riachuelo* (1882-1883). Victor Meirelles de Lima. Óleo sobre tela, 4 x 8m, Acervo Museu Histórico Nacional/IBRAM/MinC. Disponível em: <<http://museuvictormeirelles.museus.gov.br/ibram-agenda/seminario-no-museu-victor-meirelles-discute-a-guerra-do-paraguai/>>. Acesso em: 02 jul. 2018.

Bastante elogiada na imprensa, a apoteose final do *Mandarim* consistia na reprodução animada da pintura *Combate naval do Riachuelo*, de Victor Meirelles. A respeito dessa convenção do teatro de revista, Décio de Almeida Prado afirma que

o espetáculo, para se despedir do público, fazendo-o sair do teatro com uma carga renovada de energia, mudava subitamente de tom, passava do cômico ao sério, do galhofeiro ao solene, do satírico ao comemorativo e patriótico (sentimentos de encomenda, em obediência às regras do gênero) (PRADO, 2008, p. 104).

Se no *Mandarin* a Arte aparece ao cabo da peça, no *Mercúrio*, revista cômico-fantástica escrita pela mesma dupla de comediógrafos, ela é mencionada no prólogo recitado por Xisto Bahia, ator, personagem e porta-voz dos autores nessa ocasião. Após pedir ao público que não leve a revista tão a sério – considerando o histórico de polêmicas por conta do uso de caricaturas pessoais no *Mandarin* e no *Bilontra* –, Bahia comenta:

Dizem muitos que a Arte,
Essa deusa que tem um culto em toda a parte,
Menos na nossa terra,
Dos revisteiros sofre impertinente guerra:
Engano, puro engano!
Pode haver Arte na revista de ano.
Se não a tem a nossa,
Outra, de outros, virá que apresentá-la possa (AZEVEDO; SAMPAIO, 1987, p. 168, grifo meu).

Esse verso grifado – “pode haver Arte na revista de ano” – seria ainda usado por Azevedo em sua crítica à Sampaio, como vimos anteriormente, e viria a ser reencenado na fortuna crítica do autor. Se considerarmos a participação da Arte no *Mandarin* como um retrato do modo como o gênero era categorizado na hierarquia das obras dramáticas pelos intelectuais da época, encontramos uma postura semelhante a que viria a ser formulada no *Mercúrio*: mesmo quando tratado por seus produtores e defensores, o teor artístico da revista de ano parecia estar situado na ordem da possibilidade. No limiar entre a peça e sua apoteose, a personificação da Arte no *Mandarin* retorna de sua proscrição olhando para os presentes – os “néscios e parvos” – a partir de uma perspectiva tutelar e “civilizadora” que em muito se assemelha a posicionamentos assumidos por diversos agentes do campo intelectual em relação à recepção da arte pelo público, especialmente no que diz respeito à recepção do teatro. Quase que em um ato falho, entretanto, a Arte reconhece sua influência apenas fora do âmbito teatral e da revista que integra, introduzindo o quadro menos dramático da peça – e que provavelmente era um dos que mais explorava o aparato cenográfico no espetáculo.

3. O MANDARIM NA IMPRENSA

3.1. Vitrine e arena: a imprensa e o campo intelectual fluminense

Ao longo deste trabalho, o nexos entre teatro de revista e imprensa tocou a superfície do texto em diversos momentos, principalmente no que diz respeito ao gesto de revistar, que cumpre papel estruturante tanto na organização editorial dos periódicos, como na revista de ano propriamente dita, que se apropria de enunciados difundidos sobretudo pelos veículos da imprensa e os reelabora por meio da forma dramática, inserindo-se nessa ampla cadeia discursiva. Sendo assim, faz-se necessário reconstituir o funcionamento material da imprensa nesse contexto específico para entabular a discussão acerca da repercussão do *Mandarim* e do processo de retroalimentação discursiva que movimenta a composição da revista e o debate nos jornais.

Embora o Oitocentos brasileiro tenha sido atravessado por um sem número de folhas efêmeras vinculadas a partidos políticos e/ou a grupos locais detentores de poder político e econômico, havia já consolidado no país um modelo de periódico organizado como empreendimento comercial. Jornais fluminenses como o *Diário do Rio de Janeiro* e o *Jornal do Commercio*, fundados respectivamente em 1821 e 1827, por exemplo, podem ser caracterizados como produtores de informação não associados a partidos – ainda que se alinhassem a determinados projetos ou partidos políticos, passando por períodos em que essas adesões se fizeram mais ou menos explícitas.

Na historiografia da imprensa brasileira, a *Gazeta de Notícias*, fundada em 1875, é frequentemente situada como o ponto de virada no nosso paradigma de jornalismo no século XIX, sendo o primeiro jornal de grande porte da Corte a ser comercializado não só pelo regime de assinaturas, mas também pelo regime de venda avulsa. Assim, a *Gazeta* é comumente vista como o periódico que alavancou a modernização e a popularização da imprensa no Brasil, tanto por ser mais acessível financeiramente, como por apresentar um texto mais leve, propondo-se a atingir um público mais heterogêneo, ainda que bastante restrito por conta das baixas taxas de alfabetização registradas no país – segundo o Censo de 1872, 16% da população brasileira era alfabetizada, sendo que na Corte o índice aumentava para 36%.⁶⁵

⁶⁵ Disponível em: <<http://biblioteca.ibge.gov.br/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=225477>>. Acesso em: 20 jun. 2018.

Essa estratégia comercial da *Gazeta* responde a uma mudança estrutural no Império, que se via em um contexto de crise política e modernização conservadora, retratado por Angela Alonso em *Ideias em movimento: a geração 1870 na crise do Brasil Império*. Esse processo de crise e modernização manifestou-se de forma interdependente, principalmente se considerarmos como seu ponto central a Lei do Ventre Livre, assinada em 1871 pelo gabinete conservador de Rio Branco, que provocou cisões internas tanto no Partido Conservador, em decorrência do prejuízo aos interesses da lavoura, quanto no Partido Liberal, que viu um elemento de seu programa ser “roubado” e, ao mesmo tempo, viu a pauta da reforma eleitoral ser protelada.⁶⁶ Tais fissuras na estrutura político-econômica brasileira, conjugadas com a reforma do ensino superior, em 1874, que possibilitou o acesso de estamentos sociais outrora excluídos às universidades, proporcionaram uma expansão da *estrutura de oportunidades políticas*. Esse conceito, mobilizado por Alonso e desenvolvido por Charles Tilly e Sidney Tarrow, consistiria, basicamente, no espaço de mobilidade que os agentes possuem como oportunidade de ação coletiva margeado pelas restrições impostas a eles pelo Estado e por suas formas de repressão (TARROW, 1994, p. 99).

Assim, houve uma abertura para a participação de grupos até então marginalizados *politicamente*⁶⁷ que viriam a contestar o *status quo* imperial a partir de instituições como clubes, sociedades e periódicos. Esse movimento se constitui, segundo Alonso, a partir de uma convergência negativa em decorrência da experiência compartilhada de marginalização política, visto que

as instituições imperiais prejudicavam suas carreiras ou bloqueavam seu acesso às posições de proeminência no regime imperial, fosse por não pertencerem aos estamentos senhoriais, de onde se extraía a elite imperial, fosse por serem membros de suas facções politicamente subordinadas (ALONSO, 2002, p. 43).

Essa convergência, todavia, não implica necessariamente solidariedade entre os indivíduos, dado que esses agentes também se constituíam negativamente entre si. Isso se dava tanto por conta de divergências entre os projetos que defendiam, quanto pela própria competição que permeava suas relações, tendo em vista não só a exiguidade das posições por eles disputadas, mas também o público restrito ao qual se dirigiam a partir das plataformas de difusão disponíveis, como *meetings*, opúsculos, livros e jornais. Levando em consideração a

⁶⁶ Pode-se dizer, em linhas gerais, que a disputa central na política brasileira do final do século XIX era por espaço de atuação, centrada no confronto entre a manutenção dos cargos por parte dos conservadores, que detinham a maioria das cadeiras do Senado e eram beneficiados pelo regime vitalício em vigência, e a demanda dos liberais por uma reforma eleitoral que possibilitasse o acesso de seus membros ao parlamento.

⁶⁷ Vale ressaltar que, apesar de marginalizados politicamente, esses agentes possuíam meios materiais e simbólicos para conferir publicidade a suas demandas.

especificidade do contexto em questão, podemos, a partir das relações de associação e oposição entre agentes assinaladas pela autora, esboçar algumas linhas do campo intelectual – e, mais especificamente, do campo literário – fluminense, cuja constituição é tensionada pelo campo político, resultando em uma política que frequentemente se pretende algo literária e de uma literatura e crítica literária que se materializa como práxis política.

Para tanto, mobilizo os conceitos de campo intelectual e de campo literário, desenvolvidos por Pierre Bourdieu ao longo de sua produção, mediados pela abordagem de Alonso, que toma como pressuposto a não separação entre o campo intelectual e o campo político na segunda metade do século XIX tanto na Europa, onde essa separação estaria em processo, como no Brasil, onde

não havia um grupo social cuja atividade exclusiva fosse a produção intelectual. A existência de uma única carreira pública centralizada no Estado, incluindo desde empregos no ensino até candidaturas ao parlamento, fazia da sobreposição de elites política e intelectual a regra antes que a exceção (ALONSO, 2002, p. 30).

Segundo Bourdieu, o campo intelectual não se reduz a um simples agregado de agentes isolados, de elementos justapostos, constituindo-se, pois, da mesma maneira que um campo magnético, como “um sistema de linhas de força: isto é, os agentes ou sistemas de agentes que o compõem podem ser descritos como forças que se dispendo, opondo e compondo, lhe conferem sua estrutura específica *num dado momento do tempo*” (BOURDIEU, 1968, p. 105, grifo meu). Assim, a posição de cada agente no campo intelectual é desempenhada de forma relacional a outros agentes ou sistemas de agentes integrados no mesmo campo, bem como a instâncias legitimadoras como o sistema de ensino, a academia, a imprensa, o mercado editorial, as “capelinhas literárias” etc.

Embora relativamente autônomo, o campo intelectual integra-se ao campo do poder (representado pelo Estado, pela aristocracia e pelos detentores dos meios de produção nas fileiras da burguesia), percebendo maiores ou menores níveis de vulnerabilidade em relação a suas sanções e variados graus de preferência para ocasionais proveitos. Essa subordinação estrutural é esmiuçada na leitura de Bourdieu acerca do campo literário, uma das especializações do campo intelectual, que – assim como o campo artístico, científico e tantos outros – conta com suas leis internas e instâncias de legitimação específicas. Segundo o autor, essa articulação

se impõe de maneira muito desigual aos diferentes autores segundo sua posição no campo e [...] se institui através de duas mediações principais: de um lado o mercado, cujas sanções ou sujeições se exercem sobre as empresas literárias, seja diretamente

através das cifras de venda, do número de recebimentos etc., seja indiretamente, através de novos postos oferecidos pelo jornalismo, a edição, a ilustração e por todas as formas de literatura industrial; do outro lado as ligações duradouras, baseadas em afinidades de estilo de vida e de sistema de valores que, especialmente por intermédio dos salões, unem pelo menos uma parte dos escritores a certas frações da alta sociedade, e contribuem para orientar as generosidades do mecenato de Estado (BOURDIEU, 1996, p. 65).

O campo literário fluminense do final do século XIX, entretanto, apresentava uma estrutura muito diferente do campo literário parisiense que serviu de base para a leitura de Bourdieu, contando com um nível de autonomia em relação ao campo do poder bastante reduzido em comparação com o da capital francesa, principalmente por conta do caráter ainda incipiente do nosso mercado de bens culturais. O fazer literário – e em boa medida o fazer jornalístico – era, via de regra, conjugado a uma ou mais atividades profissionais, com destaque para o funcionalismo público e para o exercício de profissões liberais.

Nessa configuração, há uma ênfase da função social da imprensa, constituída na ambivalência entre vitrine e arena em que o escritor constrói sua imagem pública ao mesmo tempo em que disputa o reconhecimento material e simbólico de um público em formação ainda bastante reduzido. Até certo ponto, esse comportamento pode ser aproximado ao da imprensa parisiense, visto que essa matriz midiática influenciou a conformação da imprensa de diversos outros países, com destaque para os da América Latina, conforme ressalta Marie-Ève Thérenty (2015) em sua leitura da apropriação do folhetim *à la parisienne* no Brasil. O “pico original” de nossa imprensa oitocentista, entretanto, será dado por uma discursividade polêmica bastante característica que atravessa os jornais e acirra sua conexão.

Em *Estilo tropical*, Roberto Ventura analisa o papel da polêmica na imprensa brasileira da segunda metade do século XIX, observando em seu procedimento o caráter personalista que caracterizaria a intelectualidade do período. Para o autor, na polêmica, “o ‘inimigo’ se torna o intermediário de um processo comunicativo entre o polemista e seu público, cuja adesão é disputada pelos contendores” (VENTURA, 1991, p. 148). Sendo assim,

o leitor é promovido à posição de árbitro na disputa, campo em princípio neutro que recebe tanto o discurso do locutor quanto o de seu adversário, sendo a retórica empregada com o intuito de persuadi-lo. O polemista ora debate com o adversário, ora se dirige ao público, de modo a conquistar a sua simpatia, como os atores que se voltam diretamente para a audiência durante a representação teatral (VENTURA, 1991, p. 148).

Desse modo, a prática da polêmica propicia uma personalização dos contendores, que se despem de camadas de distanciamento crítico que deveriam separar autor e obra, e também abre espaço para que o leitor adote um comportamento análogo, levando em consideração não

só os argumentos em disputa, mas a simpatia ou antipatia que os polemistas podem vir a despertar nele. Dentre os leitores que observam os combates nessas arenas literárias, temos como destaque a presença de agentes do campo literário que intervêm nas disputas, posicionando-se publicamente a partir dos meios que têm à disposição.

Segundo Roberto Ventura, esse comportamento refletiria um traço estrutural do substrato cultural brasileiro, caracterizado por valores como a defesa da honra e a retaliação pessoal por conta de uma “ausência ou pouca relevância de instâncias dotadas de legitimidade para regulamentar e disciplinar os conflitos, estabelecendo seus parâmetros: imprensa especializada, comunidade acadêmica, partidos políticos, aparelhos judiciário e policial” (VENTURA, 1991, p. 147-148). Sendo que o campo literário e o campo intelectual fluminense apresentariam, de modo geral, um nível de especialização bastante reduzido por conta da relevância ainda um tanto restrita de instâncias legitimadoras como a academia e o sistema de ensino, a disputa por espaço e legitimação seria deslocada para a discussão entre pares, sobretudo na imprensa, reforçando o peso das associações e das oposições na definição do lugar dos agentes dentro do campo.

Em abordagem sobre a relação que se configura no século XIX entre literatura e jornal, Lúcia Granja dirige um olhar para a imprensa como um sistema midiático,

pensando que os jornais da época, em termos de escrita, podem ser considerados como um universo literário e ficcional dinâmico, em constante transformação, enquanto que, em termos de leitura, passaram a ser lidos, entre outras novidades, considerando-se a forma do hipertexto (GRANJA, 2015, p. 22).

Esse protocolo de leitura não linear seria explicitado pelas constantes remissões de um texto a outro, seja no mesmo periódico, seja em periódicos diferentes, fazendo com que textos passassem a ser percebidos como elementos integrados em uma rede “que se constituía a partir das interconexões possíveis e daquele novo sistema midiático e textual” (GRANJA, 2015, p. 23).

Para perscrutarmos esse sistema constituído pelos periódicos fluminenses no final do século XIX, tomamos como ponto de partida a *Gazeta de Notícias*, que figurou como palco principal para o debate acerca do *Mandarin* na imprensa, publicando comentários acerca da peça e de sua repercussão tanto em seções editoriais (“Theatros e...”, “Primeiras Representações”, “Balas de Estalo”, “Chronica da Semana” etc.), como em seções ineditoriais (“Publicações a Pedidos” e “Anúncios”). Em conjunção a esse regime de publicação, encontramos na folha a republicação de textos originalmente veiculados em outros jornais,

transcritos, em parte ou no todo, a pedido de indivíduos que não necessariamente eram seus autores.

No dia 15/01/1884, por exemplo, foi publicado um anúncio na *Gazeta* (Figura 11) que incorpora uma resenha originalmente publicada na “Gazetilha” da edição do *Jornal do Commercio* do dia 11/01/1884. O texto não foi, contudo, transcrito na íntegra, provavelmente em decorrência de dois fatores. O primeiro deles concerne ao investimento financeiro, visto que cada linha na seção ineditorial tinha seu custo para o anunciante; o segundo, mais estratégico no sentido da promoção da peça, consiste no fato de que as críticas mais severas ao espetáculo presentes na resenha – sobre a desafinação da orquestra, por exemplo – foram suprimidas na republicação (ver ANEXO D). Ao longo das páginas da *Gazeta* encontramos mais alguns anúncios do *Mandarin* nesse formato, veiculando as opiniões de periódicos como *A Folha Nova*, *A Gazeta da Tarde*, o *Meio-Dia* e a *Revista Illustrada*, o que também ocorre em alguns a pedidos.

Figura 11 – Opinião do *Jornal do Commercio* sobre o *Mandarin*

THEATRO PRINCEPE IMPERIAL

Empreza e direcção de Luiz Braga Junior

HOJE TERÇA-FEIRA 15 DE JANEIRO, O MAIOR SUCESSO DA ACTUALIDADE HOJE

7ª representação da engraçadíssima e esplendida opereta em 1 prologo, 3 actos, 11 quadros e apothose, original de Arthur Azevedo e Moreira Sampaio, musica de diversos auctores

O MANDARIM

REVISTA DOS ACONTECIMENTOS DO ANNO DE 1833, NO RIO DE JANEIRO

Toma parte todo o pessoal artistico da companhia, artistas e comparsaria. — Tudo novo, esplendido e deslumbrante.
As encomendas até as 2 horas da tarde. PREÇOS E HORAS DO COSTUME.

Opinião do «Jornal do Commercio» sobre o MANDARIM. — «A visita de um illustre estrangeiro aportado ás nossas plagas forneceu o principal assumpto da Revista, ou antes o flo conductor para ligar os successos.

Tghanc-Tghyng-fo (o Sr. Martins) é o heróe de uma serie de aventuras burlescas a que habilmente prenderam os auctores, os Srs. Arthur de Azevedo e Moreira Sampaio, uma multidão de incidentes graciosos que relembram os factos capitaes do anno que findou. Nesta especie de chronica dramatizada apparecem diversos personagens, alguns dos quaes copiados do natural. Não sabemos até que ponto existe o direito de transferir para a scena personagens da vida real.

Em todo o caso, como o exemplo partiu do proprio Conservatorio dramatico, de que é conspicuo membro um dos auctores, não nos cabe senão consideral-o irreprehensivelmente correcto. Em geral não ha malicia; um ha, porém, que tem razão de queixar-se, o proto-cicerone do mandarin, introductor de embaixadores em côrtes de má fama. Seja qual for a opinião do Conservatorio, parece-nos que não é licito, para não usarmos de outra expressão, exhibir em scena a representar tal papel qualquer homem claramente designado, mórmente quando esse homem é um cidadão inoffensivo e honesto. Riam-se embora de uma enfermidade mental de que nenhum de nós títas se pôde julgar immune, nem mesmo auctores de revistas e membros do Conservatorio dramatico, mas respeitem o que é sempre respeitavel, o caracter moral.

No mais a *Revista* diverte sem offender, e excepção lecta de alguns dizeres, em que a malicia da platéa achava motivo para gostosas gargalhadas, não nos parece mais livre que algumas «operetas já licenciadas». O sal ha de ser do que se consomme n'essa roda fóra da qual seria inutil hoje querer fazer gyrar uma peça. Tem esta, pois, a sua Olympia, sem a a qual se não salvaria. Que fazer? As senhoras têm abandonado o theatro dramatico; força é contar com as outras.

A empreza solicita em agradar, vestiu a *Revista* com bom gosto e mesmo luxo, produzindo em algumas scenas a mais agradável impressão as roupas de bem combinadas e variadas côres.

Sem quereremos graduar o merito relativo dos actores, que tomaram parte na *Revista*, pois que todos mais ou menos empenharam louvavel esforço, citaremos o Sr. Peixoto, pela felicidade da caracteriação, com que desempenhou diversos papeis, Martins (o mandarin), Xisto Bahia (Gayapó) e Colás, a quem coube não pouco fadigosa tarefa.

A Sra. Elvira Richard, estreada, deixou entrever alguns dotes scenicos através da nebulosa das emoções do estylo.

Em resumo, o *Mandarin* está destinado a assegurar enochentes e pôde aspirar á mais longa duração que lhe consente a sua natureza, como peça de occasião.

Essa afluência de textos republicados na *Gazeta* é um indício da representatividade da folha no sistema midiático então estabelecido e de alguns procedimentos usuais realizados por diversos agentes integrados nesse mesmo sistema. No lado do anunciante, nesse caso específico, há uma apropriação da opinião chancelada por veículos prestigiados no circuito fluminense que ressignifica discursivamente a resenha em reclame ao realocá-la no anúncio e ao omitir trechos inconvenientes, alavancando o sucesso de público já alardeado na imprensa e já percebido nas bilheterias. O jornal citado, por sua vez, tem seu nome reverberado em seus concorrentes, o que podia não fazer tanta diferença para um *Jornal do Commercio*, mas provavelmente era bastante valioso para periódicos que ainda engatinhavam junto a seus colegas, como, por exemplo, o *Meio-Dia*, inaugurado em 01/01/1884 por Silvestre de Lima e Filinto de Almeida. Para a *Gazeta de Noticias*, a polêmica despertada pelo *Mandarin* contribuía na captação de leitores e na captação de recursos através dos anúncios e das publicações a pedido.

Roberto Ventura caracteriza a polêmica como uma “versão folhetinesca e seriada da crítica literária e filosófica” (VENTURA, 1991, p. 148), abordando, ao longo de seu estudo, diversas polêmicas literárias travadas entre Sílvio Romero e outros intelectuais da época, como Araripe Júnior, José Veríssimo, Teófilo Braga dentre outros nomes. Nesses casos, tratam-se de polêmicas mais polarizadas, ancoradas no debate entre dois contendores por meio de artigos em que a defesa de suas posições teórico-políticas é encadeada aos ataques pessoais dirigidos ao adversário. Na polêmica engendrada a partir da temporada de apresentação do *Mandarin* no Rio de Janeiro, todavia, temos uma disposição de textos mais fragmentada, apresentando vários núcleos e contando com a participação de diversos agentes orientados por diversos objetivos.

Nesse sentido, organizei esse conjunto de textos a partir de quatro núcleos, buscando cobrir os principais aspectos da celeuma. O primeiro deles concerne à discussão acerca da licitude do uso de caricatura pessoal no teatro, estopim para o começo da polêmica. O segundo, mais pontual, relaciona-se à disputa de leituras a respeito de uma linha de diálogo do *Mandarin* e do modo como ela foi interpretada pelo ator Martins no palco. O terceiro núcleo é constituído por uma dinâmica mais polarizada, na qual a discussão entre Carlos de Laet e os autores da revista de ano se desdobra em um duelo de sonetos entre o folhetinista do *Jornal do Commercio* e Moreira Sampaio. O quarto núcleo, por fim, apresenta alguns textos escritos a propósito da estreia do ato suplementar, intitulado “O julgamento da imprensa sobre o *Mandarin*”, mapeando a repercussão desse desdobramento e suas consequências no debate

público. Cabe salientar, contudo, que essa distribuição está a serviço de fins analíticos, não implicando separações ou delimitações estanques, visto que os textos que integram a polêmica estão entrelaçados dialogicamente.

3.2. O fagundes: “um cidadão inofensivo e honesto”

Nesta espécie de crônica dramatizada aparecem diversos personagens, alguns dos quais copiados do natural. Não sabemos até que ponto existe o direito de transferir para a cena personagens da vida real. Em todo o caso, como o exemplo partiu do próprio Conservatório Dramático, de que é conspícuo membro um dos autores, não nos cabe senão considerá-lo irrepreensivelmente correto. Em geral não há malícia: um há, porém, que tem razão de queixar-se, o proto-cicerone do mandarim, introdutor de embaixadores em cortes de má fama. *Seja qual for a opinião do Conservatório, parece-nos que não é lícito, para não usarmos de outra expressão, exhibir em cena a representar tal papel qualquer homem claramente designado, mormente quando esse homem é um cidadão inofensivo e honesto.* Riam-se embora de uma enfermidade mental de que nenhum de nós aliás se pode julgar imune, nem mesmo autores de revistas e membros do Conservatório Dramático, mas respeitem o que é sempre respeitável, o caráter moral (“Gazetilha”, *Jornal do Commercio*, 11/01/1884, p. 1, grifo meu).

O “cidadão inofensivo e honesto” caricaturado na revista era João José Fagundes de Rezende e Silva, conhecido na imprensa como Barão de Caiapó. Tratado na fortuna crítica de Artur Azevedo como um “barão do café”, Fagundes era um barão sem baronato, assim como fora deputado sem deputação⁶⁸ conforme comentário escrito por ocasião de sua morte e assinado por Eloy, o Herói⁶⁹, pseudônimo de Artur Azevedo na seção “Chroniqueta” do jornal ilustrado *A Estação*:

Já não pertence ao número dos vivos aquele pobre João José Fagundes de Rezende e Silva, que levou trinta e tantos anos a pretender na Secretaria da Agricultura, na Câmara dos Deputados, no Senado, no paço de S. Cristóvão e na rua do Ouvidor, as famosas minas de Caiapó.

Todos sabem que, depois de lutar desesperadamente durante todo aquele tempo, depois de ser o ludíbrio indefectível da perversidade humana, que o fez barão de Caiapó, que lhe arranhou um diploma falso de deputado, que o meteu nas revistas de ano (*mea culpa*), o bom Fagundes conseguiu, afinal a suspirada concessão, que só lhe serviu para encher as algibeiras de meia dúzia de engasopadores, e mostrar ao mundo que a sua pretensão não era nenhuma utopia, nenhuma quimera de cérebro desarranjado (Eloy, o Herói, “Parte Litteraria: Chroniqueta”, *A Estação*, 15/01/1893, p. 1).

⁶⁸ Em artigo produzido a partir de meu projeto de dissertação, caracterizei equivocadamente o personagem Barão de Caiapó como “caricatura de um fazendeiro e ex-diplomata brasileiro que possuía título nobiliárquico homônimo” (DIAS, 2018, p. 420). Não tive a oportunidade de corrigir essas informações a partir dos dados obtidos ao longo da pesquisa (o manuscrito foi submetido em 31/07/2017 e aceito em 27/10/2017).

⁶⁹ Azevedo assinava sob o mesmo pseudônimo a coluna “De Palanque”, publicada no *Diario de Noticias* entre 1885 e 1886.

Retornando para as páginas dos jornais em 1884, encontramos um a pedido assinado por João José Fagundes de Rezende e Silva (Júnior) em que ele alerta o público a respeito da suposta incapacidade de tomar decisões que acometia seu pai por conta de sua idade avançada.

Tendo meu pai, o Sr. João José Fagundes de Rezende e Silva, se apresentado candidato a um lugar de deputado, previno aos Srs. eleitores que ele é incompatível, por ser empresário das minas cujo nome serve de epígrafe a este artigo; assim, Srs. eleitores, fiquem sabendo que os votos a ele dados serão perdidos.

Outrossim:

Constando-me que meu pai pretende vender o privilégio, previno ao público que ele não o pode fazer sem meu consentimento, visto achar-se em avançada idade (João José Fagundes de Rezende e Silva, “Publicações a Pedido”, *Gazeta de Notícias*, 19/10/1884, p. 3).

Afora a declaração do próprio filho – que não deixava de ser, evidentemente, parte interessada nos negócios do pai –, deparamo-nos com algumas representações de Rezende e Silva na imprensa como “Barão de Caiapó”, retratado por vezes sob um tom caricato. No *The Rio News* podemos ler, por exemplo, o seguinte comentário:

esse cidadão, conhecido como João José Fagundes de Rezende e Silva em sua vida privada, e como Barão do Caiapó entre os que dele zombam, obteve do governo, por conta de sua determinação e apesar das brincadeiras e do riso, a concessão de terras na província de Goiás, que constituem quase um principado (*The Rio News*, 25/02/1889, p. 2).⁷⁰

Na discussão em torno do *Mandarim*, entretanto, Rezende e Silva encontraria um defensor na figura de Carlos de Laet,⁷¹ que viria a ser um dos personagens de maior destaque na polêmica a se construir, tanto por meio de seu folhetim semanal – o “Microcosmo” –, como por meio de diversas publicações a pedido. A respeito de sua série folhетinesca, que ocupou as páginas do *Jornal do Commercio* (1878-1888) e do *Paiz* (1889), Antônio Chediak, organizador de *Carlos de Laet, o polemista*, elabora esta síntese:

dez anos de fecundíssimo labor, dedicados à monarquia, à religião, às artes, ao ensino, à saúde pública, à política, à história, à língua pátria, dez anos à defesa do oprimido, à reprovação dos desmandos da nobreza, ao levantamento do mérito rebaixado, ao rebaixamento da mediocridade levantada, com todas as armas que deparar-se podiam a privilegiado engenho humano – o vinagre e o mel, a meiguice e

⁷⁰ No original: “This citizen, known as João José Fagundes de Rezende e Silva in private life, and as the Barão do Caiapó among his deriders, by the force of his determination and in spite of practical jokes and laughter, succeeded in obtaining from the government the concession of lands in the province of Goiás, that constitute nearly a principality”.

⁷¹ Carlos Maximiliano Pimenta de Laet (1847-1927) foi poeta, professor e jornalista. Bacharel em Letras e graduado em Ciências Físicas e Matemáticas pela Escola Central (que viria a se tornar a Escola Politécnica), ocupou a cadeira de Português, Matemática e Geografia no Imperial Colégio de Pedro II a partir de 1873. Na imprensa, percorreu longa carreira como folhetinista, destacando-se como polemista inveterado e passando por diversos periódicos, como o *Diário do Rio de Janeiro*, *O Cruzeiro*, o *Jornal do Commercio*, a *Gazeta de Notícias*, dentre outros.

o debique, a luva e o acinace, o beijo e o escarro, o sapo e as estrelas... (CHEDIAK, 1942, p. 22).

No “Microcosmo” do dia 13/01/1884, Laet comenta alguns acontecimentos em destaque no momento, sintetizados em um sumário, característico da série, que aparentemente tinha por função mais a geração de expectativa quanto à discussão a ser desenvolvida no folhetim do que de necessariamente sumarizar o conteúdo do texto.

Figura 12 – Sumário do "Microcosmo" (13/01/1884)



Fonte: *Jornal do Commercio*, 13/01/1884, p. 1.

Ao longo do texto, o cronista critica a polícia pelo arquivamento do inquérito do “crime da Penha”, denuncia a nomeação de médicos recém-formados para a comissão vacínico-sanitária (quando, conforme o procedimento usual, deveriam ser nomeados médicos experientes para tal posição) e comenta o fato de o compositor Leopoldo Miguez ter começado a dar lições de música por conta de necessidades de ordem financeira. O núcleo do texto, contudo, é reservado para o *Mandarim*, abordado a partir de um viés paródico que viria a ser o estopim da polêmica em torno da peça.

O *Mandarim* está fazendo as delícias dos frequentadores do *Príncipe Imperial*. É uma “revista” do ano findo, feita com muito espírito e moderada veia cômica pelos Srs. Keller e Fagundes Caiapó.

Todos os jornais já têm dado circunstanciadas notícias da peça, e bem assim do seu desempenho; não irei repetir o que ainda ontem se escreveu e apenas peço vênia para observar que uma cena há na peça, e muito importante, da qual não tratou a crítica, quer nesta, quer nas outras folhas.

Quero falar da 17^a do 29^o quadro que representa uma sessão do Conservatório Dramático.

Excelente lembrança a dos festejados Keller e Fagundes!

Copiados do natural, estão os cidadãos que compõem aquela ilustrada corporação. Os atores exagerando-lhes os ademanos e defeitos físicos mantiveram a plateia em contínua hilaridade. Era impossível olhar para qualquer daqueles senhores sem rebentar logo de riso. O Sr. Moreira Sampaio, sobretudo, saiu muito bem acabado. O inteligente ator Peixoto pode gabar-se de que, copiando-o, realizou uma de suas melhores criações.

Não se percebe muito bem porque os dignos censores do teatro vão parar à casa de uma cortesã da última classe, como é a *Olímpia* da peça, sempre a falar em dinheiro, e despedindo cinicamente os amantes maus pagadores; mas como também os autores lá introduziram outros personagens nossos conhecidos, precedendo licença do conservatório, não vejo porque os membros deste devessem ser excluídos... Sim senhores, eu os vi, estavam também na casa da *Olímpia*.

Discute-se literatura e liberdades pornográficas. O *Mandarim* folga muito com saber que existe na terra um conservatório que castiga as demasias da licenciosidade dramática. Um *pataqueiro* estica ironicamente o beijo e oferece-se para mostrar ao *Mandarim* o famoso tribunal. Toca a música e vê-se o conservatório em funções, aguando os petiscos alheios e... apimentando os próprios. As coplas que então canta o presidente tem por estribilho aquela moralidade de uma das fábulas de La Fontaine:

“Brinquedos ferinos, gracejos pesados
Provocam desforço de que os sofrer.
Feliz se no exemplo que deixo apontado
Alguém aprender!”

Realmente não deve ser nada agradável ao Sr. Dr. Moreira Sampaio ver-se alvo das gargalhadas gerais, e até, em certo passo de entrecho, apontado como introdutor de *mandarins* em quiosques mais ou menos chineses. Neste ponto, para falar verdade, o Sr. Fagundes mostrou-se cruel.

Não, porém, assim nas outras partes da revista. Usando do seu direito de carnaval, Fagundes e Keller portaram-se em geral com toda a moderação. Dos órgãos da publicidade o único que teria razão de queixa, seria o *Cruzeiro*, se vivo fora; mas ainda assim fazem-no morrer de tosse, como a *Traviata*, e não por falta de papel.

Esta magnanimidade dos autores tem cativado a admiração geral. Eles podiam ternos atribuído, ao leitor e a mim, por exemplo, qualquer papel indecoroso e que nos expusesse à irrisão pública. Não o fizeram. Foram clementes no exercício de suas augustas atribuições. É sempre louvável esta moderação... Somente o pobre Sampaio... Maldoso aquele Fagundes!

Competente colega de risco acima externa dúvidas sobre a conveniência de assim se transferir a caricatura para o palco. Não vejo onde esteja o perigo. Contanto que a vítima seja somente o conservatório! De mais não haja receio: a zelosa corporação e, se não ela, a polícia saberiam suprimir as aplicações do mesmo processo a quaisquer potentados iracundos. Excetuar-se-ia o chefe de Estado contra o qual por uma espécie de coragem muito cômoda diariamente se escreve toda a casta de imundícies.

No *Príncipe Imperial* está uma companhia formada de elementos heterogêneos e disparatados, mas por isso mesmo especialmente adaptada a estas cousas alegres. Há francesas, italianas, suíças, o diabo a quatro. Chim só o Sr. Martins. A este elenco agregou-se a Sra. Elvira Richard. Pareceu-me que não tinha voz, o que lhe deve assegurar sucessos loucos, senão ali pelo menos no *Santana*.

Mas de todo o pessoal quem mais me agradou foi o já citado Sr. Peixoto. Havia muito tempo que eu lhe procurava o talento dominante. Pois ali como veem é um Proteu, aquele Sr. Peixoto. Com poucos minutos de intervalo ele fez de Moreira

Sampaio, de Artur de Azevedo, de Cardozo de Menezes, de Tito de Mattos... E sempre com uma naturalidade que era vê-lo aparecer e nomear-se logo o tipo!

Os ditos de espírito que enchem a revista, a novidade do gênero e, mais que tudo, a malícia da plateia a quem nunca há de saciar o ridículo lançado sobre os membros do conservatório, prometem ao *Mandarim* vida não menos longa que a da centenária *Mascote*.

E é o que sinceramente lhe desejo para glória do Fagundes e desespero do Sampaio (Carlos de Laet, “Microcosmo”, *Jornal do Commercio*, 13/01/1884, p. 1, grifos do autor).

O tom paródico começa a ser impresso nesse segmento da crônica por meio da reprodução de alguns protocolos do gênero discursivo resenha teatral, apropriando-se, ainda, do repertório de apreciações que o *Mandarim* já havia recebido na imprensa. No discurso laudatório que atravessa o texto convive tanto a ironia de uma postura favorável à peça que encobre a crítica, como também uma resignação judicativa que reconhece o sucesso da peça e, em alguma medida, acusa o público de cumplicidade com a imoralidade do espetáculo por conta de sua “contínua hilaridade” perante as caricaturas pessoais.

Filtrada por essa paródia de resenha, encontra-se uma recriação da revista de ano que inverte os papéis das vítimas e dos carrascos, atribuindo a autoria desse *Mandarim* à dupla Keller e Fagundes Caiapó. O cronista aborda uma cena cuja ficcionalidade enquanto segmento de peça teatral é explicitada pela indicação de quadro e cena (uma peça do gênero com 29 quadros seria impraticável), tendo como objeto de sua representação uma sessão do Conservatório Dramático, instituição responsável pela censura das obras a serem apresentadas nos teatros, da qual Moreira Sampaio era “conspícuo” membro. A cena transborda para a casa de Olímpia, caracterizando a instituição como imoral e, em alguma medida, venal, ao associá-la à cortesã representada como avara e cínica.

Nessa armação fictícia, caberia a Sampaio o papel de “introdutor de mandarins em quiosques mais ou menos chineses”, sendo alvo das gargalhadas do público, e a Fagundes Caiapó o papel de “revisteiro cruel”. Ao mesmo tempo, há também uma crítica dirigida ao Conservatório em razão de um suposto favorecimento no julgamento da peça de um dos seus, bem como uma crítica dirigida à polícia, que também era responsável por evitar que procedimentos como a caricatura pessoal fossem utilizados para fins injuriosos.

Não bastasse a transparência da ironia de Carlos de Laet, tendo em vista que a questão estava na ordem do dia, ele ainda faz um elogio ao ator Peixoto, que teria interpretado com maestria diversos personagens, dentre eles Sampaio, Azevedo, Cardozo de Menezes e Tito

Mattos, sendo que os dois últimos eram, respectivamente, o presidente do Conservatório Dramático e o Chefe de Polícia do Rio de Janeiro. Tornando a pensar na dimensão paródica da resenha do *Mandarim* de Caiapó e Keller, a avaliação da atuação se apropria de alguns juízos veiculados na imprensa, como o elogio a Peixoto por ter interpretado diversos papéis no espetáculo e a crítica negativa ao desempenho de Elvira Richard como cantora.

Em resposta ao folhetim de Laet, Cardozo de Menezes, o Barão de Paranapiacaba, manifesta-se por meio de um a pedido publicado na *Gazeta de Notícias*, defendendo a instituição por ele presidida.

[...] Não faço cabedal do tom ligeiro com que no *Microcosmo* de hoje se exprime S. S., tratando do presidente do *Conservatório*. Nem lhe pagarei em igual moeda. Tenho deferência para com quem a merece; respeito e respeitarei as pessoas dignas de respeito.

Lembrar-lhe-hei apenas aquilo de que S. S. parece esquecer-se.

À *Polícia* e não ao *Conservatório* incumbe vedar que a cena se converta em instrumento e ocasião de sátiras e doestos pessoais.

Pelo que me toca sou avesso a essa modalidade da injúria, tanto mais perigosa, quanto por órgão de difusão se serve do teatro – um dos mais poderosos canais de publicidade. Por isso, chamei a atenção do Sr. Desembargador Tito de Matos e do Sr. Martins, que na *Polícia* revê as peças para as personificações e transparentes alusões da *Revista*, que eu já licenciara, por não conter nada que ofendesse a moral e a decência.

O sentimento da justiça e das conveniências levou-me até mais longe do que me cumpria (Barão de Paranapiacaba, “Publicações a Pedido”, *Gazeta de Notícias*, 14/01/1884, p. 2, grifos do autor).

Assim como a resposta de Cardozo de Menezes, a de Moreira Sampaio também não tarda a aparecer. O revisteiro e membro do Conservatório partilha dos argumentos expostos por seu colega, afirmando, também pelos a pedidos da *Gazeta*, que, caso alguém se julgasse ofendido, deveria se entender com a polícia.

[...] Como, porém, tais personagens aparecem em todas as revistas (ainda outro engano do *Jornal [do Commercio]*, que afirma ter o exemplo partido dos autores do *Mandarim*) e não existe ofensa a nenhum deles, não creio que haja homem de espírito que reclame (Dr. Moreira Sampaio, “Publicações a Pedido”, *Gazeta de Notícias*, 15/01/1884, p. 3).

Novamente temos um registro ambíguo a respeito da tradição das revistas de ano no Brasil: os personagens caricaturados “aparecem em todas as revistas de ano” considerando as produções francesas ou a linhagem brasileira ainda a se consolidar? No anedotário da Literatura Brasileira, temos registro do uso de caricatura pessoal na comédia *O Rio de Janeiro: verso e reverso*, de José de Alencar, estreada em 1857, que teria suscitado uma reação inflamada por parte de Inácio Martins Ferreira, conhecido por “Poeta da Bacanga” ou

“Maranhense”, que tentara agredir Alencar a bengaladas após se reconhecer no personagem Pereira (MAGALHÃES JÚNIOR, 1977, p. 109).

Uma publicação a pedido anônima veiculada na *Gazeta de Notícias* de 17/01/1884 reitera a posição de Moreira Sampaio, afirmando que outras revistas representadas no Rio de Janeiro já teriam apresentado caricaturas, lançando mão de *O Rio de Janeiro em 1877*, de Artur Azevedo e Lino d’Assunção a título de exemplo. Afora as revistas, o texto comenta que na opereta *D. Juanita* o ator Vasques exibia “o tipo de um médico distinto, cavalheiro conceituado e conhecidíssimo na sociedade fluminense [...]” (“Publicações a Pedido”, *Gazeta de Notícias*, 17/01/1884, p. 2). Assim, a caricatura se afigura como uma ferramenta que poderia ser utilizada mesmo em peças que não a contemplassem originalmente, podendo ser mobilizada para a composição de personagens a partir de indivíduos ou tipos conhecidos.

Ademais, é levantada nesse a pedido uma discussão a respeito da legitimidade desse procedimento a partir de uma comparação a expedientes análogos encontrados nas revistas parisienses e lisboetas, nas revistas ilustradas e no carnaval.

O *Mandarim* diverte sem fazer o que se vê em revistas representadas em Paris, Lisboa e outras terras, onde há a liberdade de ser feita a crítica, neste gênero de peças, com toda a mordacidade.

E não falando no Carnaval, em que há o argumento de ficarem suspensas as quantias, não vemos aí as folhas ilustradas, apresentando tipos conhecidos e usando do direito da crítica?

Por que não poderá fazer-se então no teatro o que é permitido, sobre outras manifestações? (“Publicações a Pedido”, *Gazeta de Notícias*, 17/01/1884, p. 2).

O deslocamento do uso da caricatura no carnaval e nas revistas ilustradas para pensar a revista se assenta em um argumento pertinente, haja vista a tradição satírica da imprensa brasileira, construída ao longo do século por meio de poesia, prosa e ilustrações, sem deixar de considerar os “carros de ideias” do carnaval fluminense, que, de forma similar às revistas, traziam “[...] alusões aos principais acontecimentos de cada ano” (PEREIRA, 1994, p. 74).

Por fim, considerando a hipótese de uma intervenção da polícia – em um raro comentário elogioso ao “honesto, íntegro e ilustrado Dr. Tito de Mattos” –, o redator anônimo do texto projeta que

o ridículo seria para quem reclamasse, pois o público continuaria a ver ainda mesmo na figura alterada ou substituída o sujeito que se tivesse *escamado*, e mil incidentes, aliás inofensivos, e para os quais nenhum corretivo poderia haver, surgiriam então, para mais gáudio e prazer dos espectadores.

Cuidado, pois, com o ridículo.

Que o Caiapó reclame contra a aproximação do seu tipo (aliás mais exposto à irrisão pública pelo *Jornal [do Commercio]*, que na sua notícia sobre o *Mandarim* foi-lhe

passando o atestado de demente), compreende-se, mas redator principal e os folhetinistas de um importante órgão de publicidade, isso nunca (“Publicações a Pedido”, *Gazeta de Noticias*, 17/01/1884, p. 2, grifo do autor).

Nessa projeção é observado o provável fracasso de manobras censórias por conta da cumplicidade do público, que reconstituiria o que viesse a ser apagado de cena em sua experiência de recepção. Assim como o *Jornal do Commercio*, que iniciou uma campanha – ainda que um tanto dissimulada – contra o *Mandarim*, Rezende e Silva também não acatou o conselho anônimo. No dia 20/01/1884, é publicada na *Gazeta de Noticias* a seguinte declaração do empresário:

Aos meus amigos declaro que não conheci em Londres o Mandarim e que, educado nos princípios de religião e moralidade que em minha alma infiltrou meu virtuoso padrinho o finado conde da Conceição, bispo de Mariana, sou incapaz de frequentar cavernas da rua da Carioca e de acompanhar mandarins.

Protesto contra os autores dessa moxinifada e ainda mais contra o Conservatório Dramático e a polícia que permitiram que impune e escandalosamente se conspurcasse meu nome imaculado no tablado do Príncipe Imperial.

Voltarei à imprensa se for necessário e provarei então que nunca fui redator do *Diario Oficial!*

Vade retro, Satanás! (João José Fagundes de Rezende e Silva, “Publicações a pedido”, *Gazeta de Noticias*, 20/01/1884, p. 3).

No protesto de Rezende e Silva transparece uma leitura não distanciada da peça que parece considerar a caricatura como uma proposta de retrato realista, instando-o, portanto, a declarar publicamente sua incapacidade de frequentar a casa de prostitutas e de acompanhar mandarins – sejam quais fossem as possíveis implicações da associação a diplomatas ou negociantes chineses aos olhos da sociedade. Para tanto, ele lança mão de uma genealogia de seu compadrio, recorrendo ao nome do padrinho conde e bispo como que em um esforço de partilhar de sua suposta honra e santidade. Em publicações posteriores, Rezende e Silva segue cobrando por uma atitude das autoridades, incluindo não só o chefe de polícia Tito de Mattos, mas também o próprio ministro da justiça, Francisco Prisco de Sousa Paraíso.

Quando o *Mandarim* começou sua exibição no Príncipe Imperial (como se um príncipe imperial pudesse ter daquelas cousas lá dentro) eu protestei perante a polícia, pela apresentação de minha efígie na célebre moxinifada, que tanto barulho tem levantado entre seus autores e o ilustrado Sr. Carlos de Laet.

O Sr. Tito de Mattos, até agora, nenhuma providência tomou, e a responsabilidade cairá sobre sua cabeça. – *Caveant Consules!*

Os indivíduos que nada devem à moralidade, não podem servir de cócegas às deslavadas messalinas, *habitués* daquele prostíbulo, onde, não obstante, vão incautamente as famílias honestas fluminenses [...] (João José Fagundes de Rezende e Silva, “Publicações a pedido”, *Gazeta de Noticias*, 28/01/1884, p. 2).

Depois de ter reclamado do Sr. ministro da justiça providências contra a farsada que se está dando no teatro Príncipe Imperial [...] dirigi-me ao Sr. chefe de polícia e não tenho sido atendido nos meus sagrados direitos.

[...] Em vista de tudo isto e já que querem escândalo, protestarei de outra forma, indo ao teatro e dando uma vaia no tal senhor cômico que teve até a desfaçatez de

andar à minha procura, para exhibir em cena o meu tipo. (Rezende e Silva, “Publicações a pedido”, *Gazeta de Noticias*, 06/02/1884, p. 3).

Essa exposição indignada de Rezende e Silva, ao invés de prejudicar a peça acabou, como era de se esperar, por promover o *Mandarim*, o que foi comentado pela redação do *Espectador* e republicado na *Gazeta de Noticia*: “parece que os protestos de várias individualidades que se julgam ofendidas pela reprodução do tipo, no *Mandarim*, servem de reclame para atrair o público, que corre pressuroso todas as noites ao Príncipe Imperial, a fim de saudá-lo” (*O Espectador*: órgão consagrado aos interesses theatraes, 20/01/1884, p. 2). Na mesma edição da *Gazeta* que republicou esse texto do *Espectador*, temos a transcrição de um artigo do *Meio-Dia* que toma por assunto a reação do *Jornal do Commercio* à sua personificação no *Mandarim*, que consistia na caricatura de um dos diretores do periódico, tratado no texto como Dr. Barbas, Barbaças e variações do tipo.

Então... armaram-se dos pés à cabeça as aguenidas hastes da Marelhada Gazetilha e do General Folhetim, e agora vereis.
Aquilo foi metralha a valer!
Foram atacados ao mesmo tempo e bombardeados os redutos do conservatório dramático e da polícia, os fortes dos autores da diabólica *Revista* e a petulante fortaleza do *Príncipe* onde fora asilar-se a maldita! (Zut, Truc, Paff & Puff, “Publicações a Pedidos”, *Gazeta de Noticias*, 21/01/1884, p. 2).

A reação do *Jornal do Commercio* já havia sido levantada pelo *Meio-Dia*, que em texto transcrito em publicação a pedido no dia 14/01/1884, afirmara que o periódico havia mandado intimar o empresário do *Mandarim* a “retirar da peça aquele personagem, requerendo ao mesmo tempo da autoridade a responsabilidade do ato” (Do *Meio Dia*, “Publicações a Pedido”, *Gazeta de Noticias*, 14/01/1884, p. 2). Assim, Carlos de Laet estaria usando o caso de Rezende e Silva como ensejo para criticar o uso do procedimento caricatural por conta da representação de seu patrão.

No mesmo a pedido do dia 21/01/1884, há ainda uma leitura do potencial de promoção da polêmica em torno da disputa entre os autores da peça e o *Jornal do Commercio*, representado na figura do “Dr. Barbas”.

Agora brigam eles e o público assiste impassível durante o dia à hercúlea batalha que não podendo ser conhecida na história pela batalha das damas, terá a denominação de – batalha das barbas; à noite, esse mesmo público que lê tudo quanto se escreve por causa do *Mandarim*, vai vê-lo em cena, e ri-se a valer aplaudindo, entre outras cousas cômicas, as cômicas barbas do Dr. Idem (Zut, Truc, Paff & Puff, “Publicações a Pedidos”, *Gazeta de Noticias*, 21/01/1884, p. 2).

Nessa representação da recepção da peça, que articula o espetáculo e a discussão travada a seu respeito nas páginas do jornal, é destacada a atuação do empresário da companhia teatral, que, segundo o *Meio-Dia*,

vai transcrevendo, vai trasladando, vai reproduzindo tudo nos anúncios do *Mandarim* e nos *a pedidos* das folhas.

O que ele quer, o que lhe serve é que se fale da peça bem ou mal, pouco lhe importa; mas que se fale com todos os diabos! (Zut, Truc, Paff & Puff, “Publicações a Pedidos”, *Gazeta de Noticias*, 21/01/1884, p. 2).

Na repercussão do *Mandarim* podemos observar uma expressão do caráter polivalente da polêmica, na qual tomam parte diversos indivíduos orientados por variados interesses, desde a defesa de sua honra pessoal até várias expressões de autopromoção e autoafirmação perante o público. Embora seja tentador embarcar na leitura de alguns dos agentes coetâneos ao debate, que destacam o teor de “piada pronta” encontrado nos textos de Rezende e Silva, não podemos deixar de atentar para a seriedade de suas demandas e da disputa que ele integrou, considerando o potencial de alcance e difusão tanto da imprensa como do teatro.

Nesse sentido, é exemplar o caso da revista de ano *O bilontra*, também escrita pela dupla de comediógrafos, cuja implicação do uso da caricatura pessoal constituiu uma intervenção mais aguda no meio social em que a peça estava inserida. Boa parte do sucesso de *O bilontra* é devida à tematização de um assunto candente no debate público do momento, tratando-se da causa judicial que veio a ser conhecida como “O processo do bilontra – Falso baronato da Vila Rica”, iniciada em outubro de 1884 e sintetizada por Fernando Mencarelli nos seguintes termos:

a queixa fora feita contra o empregado de comércio Miguel José de Lima e Silva, que era acusado de crime de estelionato e falsificação pelo comendador e comerciante português Joaquim José de Oliveira por ter-lhe conseguido um falso título de barão em troca da valiosa quantia de três contos de réis (MENCARELLI, 1999, p. 16).

A revista de ano, estreada em 1886, recriava teatralmente o crime ao apresentar Faustino, um protagonista avesso ao trabalho que, para contornar suas dívidas, recorre a diversos expedientes ilícitos, incluindo a falsificação de um título de barão a ser negociado com o Comendador Campelo. Redimido ao final da revista, Faustino é absolvido pelo júri: “escapei arranhando; por uma atenuante que não está no código: porque tive graça” (AZEVEDO; SAMPAIO, 1985c, p. 580). O atenuante ficcional, entretanto, foi mobilizado por Alberto Marques de Carvalho, advogado de Lima e Silva, na defesa de seu cliente no processo real, que também teve como desfecho a absolvição do réu e o não ressarcimento do comerciante português.

É manifesto que esta causa não depende mais dos tribunais, sim do teatro que já avocou-a, aproveitando-a para uma Revista de fim de ano a qual teve e ainda tem o dom de atrair um número enorme de espectadores a todas as suas representações (CARVALHO, 1898, p. 22 apud MENCARELLI, 1999, p. 287).

A influência do *Bilontra* no processo que lhe serviu de inspiração surpreendeu Artur Azevedo, que foi a público para criticar o uso da revista pelo advogado de defesa e a ingenuidade do júri popular. Segundo Mencarelli, “era importante para Azevedo manifestar-se sobre a absolvição de Lima e Silva, reprovando-a publicamente, assim como o era frisar o erro do sistema judiciário, separar claramente teatro e realidade, apontando o equívoco de confundir-se o risível e o lícito” (MENCARELLI, 1999, p. 20). Essa consequência da repercussão do *Bilontra* possibilita um dimensionamento do impacto que peças dessa magnitude poderiam exercer no âmbito público e privado, expondo o seu potencial de intervenção, principalmente quando articuladas com o debate na imprensa.

Um caminho alternativo, porém complementar, para abordar essa questão pode ser empreendido ao observar a reação dos revisteiros quando colocados no lugar do caricaturado, o que se deu em 1887 na peça *Há alguma diferença?*, de Augusto Fábregas e Bernardo Lisboa. Conforme artigo publicado n’*O Paiz*,⁷² a peça teria sido suspensa não por conta de “distúrbios provocados no teatro”, conforme a justificativa da polícia, mas por ter ferido a suscetibilidade de Artur Azevedo e Moreira Sampaio, ambos caricaturados na peça.

Não fossem maltratados na peça os autores das outras *revistas* e introdutores do gênero *literário* que agora está mais em voga; não aparecessem os parciais das empresas que representaram tais *despropósitos* dramáticos e com certeza o resto do público não faria barulho.

Ora, parece esquisito que pretendam a inviolabilidade aqueles mesmos que nas suas peças apropriaram-se de várias personalidades para ridicularizá-las em cena, expondo-as à galhofa pública, em nome de sua liberdade de escritores dramáticos e presumidos censores dos costumes e da moral social (“Diversões: Theatros”, *O Paiz*, 01/03/1887, p. 2, grifos do autor).

Essa hipótese é reverberada em uma crônica assinada por José Telha, pseudônimo de Ferreira de Araújo na série “Macaquinhos no Sótão”, publicada na *Gazeta de Notícias*. Segundo o cronista, na segunda representação da peça

já os insultados protestaram abertamente. Houve gritaria, a polícia suspendeu o espetáculo e no dia seguinte mandou retirar a peça de cena.

Ora, à minha maluquice parece que no distúrbio da segunda representação, houve um elemento que o tornou suspeito: a presença dos cavalheiros ofendidos na Revista e a sua intervenção nas manifestações de desagrado (José Telha, “Macaquinhos no Sótão”, *Gazeta de Notícias*, 05/03/1887, p. 1).

⁷² Em artigo a respeito dessa polêmica, Silvia Cristina Martins de Souza (2016) atribui a autoria desse texto a Fábregas, que era colaborador d’*O Paiz*.

Artur Azevedo dirigiu, então, uma resposta a José Telha, defendendo seu posicionamento enquanto espectador:

se naquela coisa, em má hora exibida na Fênix Dramática, se limitassem a ridicularizar-me, a dizer que não tenho mérito, que não tenho espírito, que sou um plagiário, e outras coisas que, justas ou injustas, entendem com o homem público, eu certamente não protestaria, pelo menos do modo por que o fiz, pois entendo que cada qual tem o direito de me apreciar a seu talante... Mas até meu querido pai, que é morto, e minha santa mãe, que está entrevada, entraram na dança: se eu não fizesse o que fiz, com certeza o resto da família figuraria num quadro adicional! (Elói, o Herói, “De Palanque”, *Diario de Noticias*, 06/03/1887, p. 1).

Não cabe aqui – e sequer é possível – delimitar, a partir desses ecos de representações, em que ponto do espectro entre sátira e insulto pessoal cada uma dessas caricaturas pessoais estaria situada, ainda mais considerando-se o caráter subjetivo de sua recepção. Para Artur Azevedo, foi inadmissível ouvir dizerem num palco que ele fora “concebido e gerado num palanque” (Elói, o Herói, “De Palanque”, *Diario de Noticias*, 07/03/1887, p. 1), assim como para Rezende e Silva era inadmissível ter suas feições imitadas no palco em um personagem que “frequentava cavernas da Rua da Carioca e acompanhava mandarins”. O que podemos mapear, todavia, são as relações entre os agentes no campo literário, as tomadas de posição a respeito das questões levantadas e dos protagonistas das polêmicas, que têm por horizonte algum retorno, seja material, como no caso dos empresários e autores que alimentam a polêmica como estratégia de publicidade, seja simbólico, no caso dos escritores que constroem e mantêm sua imagem pública de forma relacional aos outros agentes do campo literário.

Nesse sentido, o caso de Rezende e Silva é exemplar no que diz respeito ao esforço de intervenção no campo intelectual por um indivíduo que, embora possuísse recursos materiais para se fazer ouvir, não possuía recursos simbólicos suficientes para manobrar sua participação de forma mais eficiente. Desse modo, suas demandas foram lidas, por diversos dos agentes que tomaram parte na discussão, sob um viés cômico assentado no repertório de representações caricaturais que cristalizavam a imagem pública de Fagundes como Barão de Caiapó.

Segundo Henri Bergson, a comédia começa “com o que se poderia chamar de *enrijecimento para a vida social*. É cômica a personagem que segue automaticamente seu caminho sem se preocupar em entrar em contato com outros” (BERGSON, 2004, p. 100, grifo do autor). Pensando na situação específica protagonizada por Rezende e Silva a partir dessa leitura, a comicidade percebida e explorada pelos demais agentes seria decorrente da

incapacidade do caricaturado de se flexibilizar às leis que organizam o campo intelectual e, em específico, o campo literário, principalmente por interpretar como literal o que era irônico e por não perceber que sua participação, além de ineficiente, estava sendo utilizada para promover a peça que ele atacava.

3.3. A questão do rabicho

A “Chronica da Semana” do dia 20/01/1884 começa com um protesto a respeito do monopólio de atenção exercido pelo *Mandarin*, “a nota dominante da semana, o único objeto capaz de prender o espírito público, o único assunto *a la sauce piquante* das colunas ineditoriais dos nossos diários” (“Chronica da Semana”, *Gazeta de Noticias*, 20/01/1884, p. 1). Assumindo que não teve sucesso em desviar do assunto, o cronista adere ao “cortejo”, fazendo um levantamento da polêmica em torno da revista de ano na imprensa.

Vemos nela envolvidos: o empresário, o seu primeiro ator, os autores, o conservatório dramático e o folhetinista do “Microcosmo”.

Francamente, não nos parece que uma *revista do ano* possa aspirar a maior sucesso, e que melhor e mais triunfantemente possa estrear o gênero entre nós.

A frase do *rabicho* foi o pretexto; o conservatório dramático o gatilho, e o folhetim “Microcosmo” o golpe decisivo. Daí o estampido e todo este resultado, que o público amante da boa pândega e dos bons escândalos aplaude mais – porém muito mais – do que às boas *Revistas*.

O conservatório declara que cortou o rabicho – o célebre rabicho, *o outro*; a empresa afirma que fez respeitar o mesmo corte; o ator jura que a pronunciou tal qual lho ensinou o finado E. Doux; o “Microcosmo” insinua que nas peças deste gênero vamos ter um novo pelourinho das reputações individuais (“Chronica da Semana”, *Gazeta de Noticias*, 20/01/1884, p. 1, grifos do autor).

O rabicho e suas possibilidades plurais de significação – trança de cabelo, paixão, relação amorosa, representação fálica – constituíram, pois, um dos núcleos da polêmica, partindo da reação publicada em um a pedido assinado por Um espectador. Indignado com a permissibilidade do Barão de Paranapiacaba em seu papel de censor, que declarara não ter encontrado nada de escabroso no *Mandarin*, o espectador questiona:

Pois nem sequer aquela frase, que chegou a ferir os ouvidos do povo da galeria?

A frase alusiva ao tal *rabicho*, que já foi suprimida ou alterada, e de que se aproveitou tanto mais na primeira noite o ator Martins, acentuando-a de forma pouco digna de louvores, aí está para provar que muito vale ter-se de julgar da obra de um colega, para encará-la com bons olhos.

O Dr. Moreira Sampaio e o Sr. Artur Azevedo conhecem demais o paladar estragado das nossas plateias, e tiram daí o partido que podem (Um espectador, “Publicações a Pedido”, *Jornal do Commercio*, 17/01/1884, p. 3, grifo do autor).

A controversa “frase do rabicho” viria a ser reproduzida em a pedido veiculado no dia seguinte, publicado sob a assinatura Outro espectador, o qual, por sua vez, não via problema algum na passagem, transcrevendo a frase em seu contexto.

OLÍMPIA (Suplicante.) – Tchín Tchán Fó, então? vens ou não vens?
 MANDARIM – Respondo como Sganarelo: pode ser que sim, pode ser que não.
 OLÍMPIA – Oh! não me digas que não!
 MANDARIM – Minha mulher jurou cortar-me o rabicho, se eu reincidisse!
 OLÍMPIA – Que falta te faz o rabicho? Comprarás outro no Batista das Tranças-monstro.
 MANDARIM – Dizes bem! Demais (*Num tom melodramático.*) este (*Pega no rabicho.*) pode ela arrancar; mas o outro... o rabicho que tenho por ti, só se passar por cima do meu cadáver! Fujamos! (Outro espectador, “Publicações a Pedido”, *Gazeta de Noticias*, 18/01/1884, p. 2).⁷³

Segundo Outro espectador, seria necessário “sofrer de erotismo senil para enxergar malícia naquelas palavras, que no entanto foram substituídas pelos autores depois da primeira representação” (Outro espectador, “Publicações a Pedido”, *Gazeta de Noticias*, 18/01/1884, p. 2), substituição que, a seu ver, sequer deveria ter sido feita. É oportuno destacar que o pseudônimo utilizado reforça o diálogo com a publicação anterior: se *um* espectador censurou a peça, *outro* espectador a aprova, apresentando uma interpretação diferente acerca da passagem em questão.

Na mesma edição da *Gazeta*, Martins, o intérprete do Mandarim, também transcreve a frase, que, a seu ver, não tinha nada de malicioso, e explica parte de seu processo de atuação a fim de contrapor a suposição de que ele havia tentado “envenenar” o texto.

O que fiz unicamente foi não precipitar o final do dito, visto a hilaridade que despertou o começo, e esse é sempre o meu sistema, quando represento, seguindo as instruções do meu velho ensaiador, o conhecido, respeitado e já falecido Emílio Doux, que sempre dizia ser obrigação do ator, deixar passar a expansão do público, para continuar a frase (O ator, Martins, “Publicações a Pedido”, *Gazeta de Noticias*, 18/01/1884, p. 2).

Com isso, Martins não só enfatiza o aspecto técnico de seu trabalho artístico, mas também mobiliza o nome de seu antigo ensaiador, Emile Doux, ou Emílio Doux, como ficou conhecido no Brasil. Segundo Elizabeth Azevedo, o ensaiador francês foi o responsável pela fixação do repertório romântico em Portugal, “trazendo, enquanto ensaiador e diretor de cena, uma nova forma de interpretação, mais natural” (AZEVEDO, 2015, p. 105); no Brasil, trabalhou junto ao grupo de João Caetano dos Santos, maior ator brasileiro do período, e, posteriormente, atuou como ensaiador e diretor de cena do Ginásio Dramático, “grupo rival ao

⁷³ Segundo o autor do a pedido, essa versão fora copiada textualmente do manuscrito original, publicado um dia antes. O texto confere com a versão presente no *Teatro de Artur Azevedo* (ver AZEVEDO; SAMPAIO, 1985b, p. 249 [p. 177]).

de João Caetano e responsável pelo estabelecimento dos procedimentos realistas no teatro carioca” (AZEVEDO, 2015, p. 106). Por meio desse expediente, Martins parece buscar uma afirmação de sua posição no campo artístico a partir de sua relação com Doux, procurando, ainda, demonstrar a seriedade e o método que estruturavam sua performance.

O Barão de Paranapiacaba também se posicionou em relação à “questão do rabicho”, primeiramente manifestando sua suspeita em relação ao autor escondido sob o pseudônimo “Um espectador”, que teria descido da “*ordem nobre da imprensa*, para embuçar-se entre os espectadores das *gerais*”⁷⁴ (Barão de Paranapiacaba, “Publicações a Pedido”, *Gazeta de Notícias*, 18/01/1884, p. 3, grifos do autor). É bem provável, pois, que sua suspeita recaísse sobre Carlos de Laet, visto que ele era o agente da imprensa mais engajado no combate ao *Mandarin*. Após essa colocação, Paranapiacaba garante que a frase “alusiva ao *rabicho* foi por mim muito bem riscada, antes de licenciar a *Revista*” (Barão de Paranapiacaba, “Publicações a Pedido”, *Gazeta de Notícias*, 18/01/1884, p. 3, grifo do autor), apresentando, ao longo de sua declaração, parte da estrutura fiscalizadora que regulava as apresentações teatrais, composta por uma articulação entre Conservatório Dramático, polícia e os juízes dos teatros, que deveriam verificar se as alterações realizadas pelo censor no texto das peças seriam cumpridas em cena.

No dia seguinte, quem vai a público é o empresário da companhia do Príncipe Imperial, Luiz Braga Jr., assegurando que a frase “alusiva ao *rabicho*” foi “dita tal e qual a mudança feita pelo ilustre presidente do Conservatório, e apesar disso provocou, sem a menor razão justificativa, esses reparos que pela imprensa têm sido feitos” (Luiz Braga Júnior, “Publicações a Pedido”, *Gazeta de Notícias*, 19/01/1884, p. 2). Tendo em vista que o próprio ator afirmou ter proferido a frase, transcrita em seu a pedido, essa declaração de Braga Jr. é contradita indiretamente por publicação assinada por Paranapiacaba em 20/01/1884, sem que, todavia, alguma discussão seja engendrada a partir disso.

No autógrafo desta peça, a pag. 99v., estava escrito: “Este (pega no rabicho) pode ela arrancar, mas o outro, o rabicho que eu tenho por ti, só se passar por cima de meu cadáver”. Suprimi as palavras – *o outro, o rabicho que tenho por ti*, substituindo-as por estas – o que eu sinto por ti.

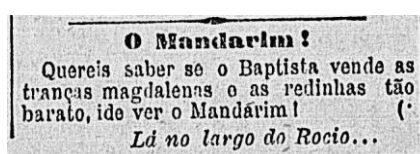
A expressão *sinto* substituindo – *tenho* – faz desaparecer o equívoco, que a malícia poderia enxergar na frase.

Eis demonstrada a justiça, com que me inculpam! E é sempre assim! (Barão de Paranapiacaba, “Publicações a Pedido”, *Gazeta de Notícias*, 20/01/1884, p. 3, grifos do autor).

⁷⁴ No original consta “embuçar-me”, possivelmente em decorrência de um lapso na grafia ou na reprodução tipográfica.

Se o rabicho deixou de ser explorado no palco por meio dessa linha de diálogo, há boas chances de que, por conta dessa discussão nos jornais, o próprio público viesse a restaurar o texto em sua experiência de recepção da peça, preenchendo as lacunas de modo similar ao realizado pelo público do teatro de feira ante as sanções que o gênero sofria por parte das autoridades. O que temos como certeza, porém, é que o Batista das Tranças-monstro, cabelereiro mencionado por Olímpia no *Mandarim* e estabelecido nos arredores da Praça da Constituição, seguiu publicando o anúncio que promovia seu estabelecimento ao promover a peça.

Figura 13 – As tranças de Batista



Fonte: *Gazeta de Noticias*, 22/01/1884, p. 3.

3.4. Um duelo de sonetos

Embora os dois recortes da repercussão do *Mandarim* na imprensa anteriormente discutidos apresentem explicitamente o caráter personalista da polêmica enquanto atividade dialógica, eles estão, em boa medida, relacionados a questões ético-estéticas, seja a licitude do uso da caricatura pessoal em cena, seja o julgamento moral a respeito da exploração da ambiguidade em um diálogo específico da peça. A discussão travada entre Carlos de Laet e os autores da revista – sobretudo Moreira Sampaio –, entretanto, rapidamente resvala para o terreno pessoal. Assim, o literário deixa de ser objeto central do debate, restringindo-se progressivamente à elaboração das invectivas dos contendores, que encontram expressão última em uma batalha de sonetos travada por Laet e Sampaio.

No dia 15/01/1884, Moreira Sampaio publicou uma breve declaração na *Gazeta de Noticias* endereçada aos “críticos do Jornal do Commercio” em que defendia a regularidade de seu acúmulo de funções como autor dramático e membro do conservatório e considerava o procedimento caricatural empregado no *Mandarim* isento de qualquer ofensa pessoal. “Dada esta explicação ao público, pode qualquer despeitado, por si ou por seus acólitos, dizer o que lhe parecer, que não pretendo voltar à imprensa” (Dr. Moreira Sampaio, “Publicações a Pedido”, *Gazeta de Noticias*, 15/01/1884, p. 3).

O posicionamento de Moreira Sampaio viria a ser rebatido por Carlos de Laet em uma publicação a pedido veiculada no *Jornal do Commercio* intitulada “Revistemos o revisteiro”, que iniciaria uma série composta por nove textos dirigidos ao comediógrafo. Neste primeiro texto, recheado de ironia, Laet acusa Sampaio de ser responsável, junto ao Conservatório Dramático, por “inaugurar o carnaval do teatro”.

Em todas as revistas aparecem personagens, pondera conceituosamente. Boa dúvida! Mas representações grotescas de certas e determinadas pessoas, nego. Só se o coautor do *Mandarim* quer agora, por amor do progresso, regressar à idade de pedra do teatro. Nem sabe S. S. quanto desce um autor abandonando a frase fina e incisiva, que deve ser a sua arma literária, para socorrer-se das cabelereiras e das tintas do teatro. Releve o membro do conservatório esta observação que dirijo ao escritor dramático transviado (Carlos de Laet, “Publicações a Pedido”, *Jornal do Commercio*, 16/01/1884, p. 2).

Ofendido pela insinuação de que estaria criticando o *Mandarim* por conta de sua subserviência em relação a Luiz de Castro, um dos diretores do *Jornal do Commercio*, caricaturado na personificação do periódico na peça, Laet demanda explicações por parte do revisteiro.

Fala S. S. em despeitados e acólitos. Explique-se. Os meus precedentes aí estão para mostrar que a última das acusações que me possam ser feitas, é a de subserviência. Mas qual! Sem dúvida não foi isso que tentou dizer o Sr. Dr. Moreira Sampaio. Não lhe concedo *topete* para tanto (Carlos de Laet, “Publicações a Pedido”, *Jornal do Commercio*, 16/01/1884, p. 2, grifo do autor).

A primeira resposta ao texto de Laet parte, entretanto, da pena de Artur Azevedo, que não só comenta que a caricatura pessoal no teatro não era uma inovação implementada no *Mandarim*, como reforça a hipótese da subserviência do folhetinista, afirmando que

a própria figura do cavalheiro, pelo qual, *ao que parece*, tomou as dores o espirituoso folhetinista, mais de uma vez tem sido reproduzida no palco. Apontarei alguns exemplos, se a isso for provocado.

Na revista que em 1878 se representou no teatro S. Luiz figuraram alguns tipos de pessoas conhecidas e respeitadas. Entretanto, o Sr. Laet, que naquela época já era jornalista, não protestou. Provavelmente porque nenhum daqueles tipos era o do seu patrão – acrescentaria eu, se não conhecesse a independência de caráter de S. S. (Artur Azevedo, “Publicações a Pedido”, *Gazeta de Noticias*, 17/01/1884, p. 2, grifo do autor).

A discussão conta com dois textos de Laet e três de Azevedo, permanecendo dentro dos limites de uma áspera galhofa passivo-agressiva, em que cada um busca se afirmar sobre o outro. Acusado de não ter se posicionado em relação ao uso de caricatura pessoal em *O Rio de Janeiro em 1877*, Laet defende-se atacando os brios de Artur:

se revista houve em que se cometesse o mesmo abuso, passou-me despercebida. V. S. diz que, se for provocado, mostrará que não foi quem inventou a moda de

trasladar para a cena imitações grotescas de seus concidadãos. Vá que seja! Será mais uma cousa que V. S. não inventou... (Carlos de Laet, “Publicações a Pedido”, *Jornal do Commercio*, 18/01/1884, p. 2).

A troca de farpas é atravessada por um jogo de formas de tratamento que vão se sucedendo – “quase amigo”, “não compadre”, “conhecido” – até chegar à ordem do animal, em recomendação de Laet para que Azevedo não se assustasse com as explosões de sua pólvora. “Nesta caçada em que vou, só disparo contra os répteis que infestam a mata, ou contra os bugios que do alto das árvores me fazem caretas e gestos provocadores” (Carlos de Laet, “Publicações a Pedido”, *Jornal do Commercio*, 20/01/1884, p. 3). O comediógrafo julgou-se, então, desobrigado de prolongar esse “dize tu – direi eu” e afirmou que não teria mais o que replicar, deixando sua última alfinetada: “eu não escrevo peças dignas talvez dos aplausos de V. S. pelo mesmo motivo, ou análogo, porque V. S. não escreve livros, e limita-se ao folhetim, que é a *revista* no jornal, assim como a *revista* é o folhetim no teatro” (Artur Azevedo, “Publicações a Pedido”, *Gazeta de Noticias*, 21/01/1884, p. 2, grifos do autor).

Com isso, Azevedo sinaliza um ponto que é bastante pertinente na discussão, ainda que não tenha sido explorado com mais vagar pelos contendores. O revistar claramente subjaz tanto à crônica semanal de Laet como à revista de Azevedo e Sampaio; entretanto, a futilidade atribuída ao folhetim não era vista tão negativamente como a atribuída à revista de ano. Embora a crônica não fosse percebida como literatura propriamente dita, ela geralmente se dirigia a um público que supostamente consumia gêneros prestigiados (romance, poema, conto etc.) e que possuía capital simbólico. Assim, além de estabelecer uma relação de complementaridade com a “alta literatura”, a crônica dialogava com os estratos “civilizados” da população. O teatro ligeiro, por sua vez, voltava-se para um público mais heterogêneo, que poderia contemplar tanto as camadas letradas – incluindo os colegas de imprensa dos revisteiros –, como um estrato de público com um repertório cultural e literário desprestigiado socialmente, contando, inclusive, com indivíduos analfabetos.

Em paralelo a essa discussão, Carlos de Laet e Moreira Sampaio começavam a travar a sua polêmica, que contaria com nove a pedidos de cada lado. Em resposta à indagação de Laet sobre o uso do termo “acólito”, há uma breve nota de Sampaio veiculada no *Jornal do Commercio* em 17/01/1884 e republicada na *Gazeta de Noticias* em 18/01/1884.

Apesar de não estar disposto a entreter discussão com o Sr. Carlos de Laet, devo entretanto declarar que, usando da palavra – *acólito* – no meu artigo publicado na *Gazeta de Noticias* de 15 do corrente, referi-me propositalmente ao empregado do *Jornal do Commercio* que redigiu a “Microcosmo” (Dr. Moreira Sampaio, “Publicações a Pedido”, *Jornal do Commercio*, 17/01/1884, p. 3, grifo do autor).

A formalidade da publicação aparentemente foi tomada por Laet como expressão de agressividade, sendo respondida com uma representação do revisteiro a partir da figura do capoeira, que conjugava, no imaginário dos letrados da época, violência e baixeza, sendo associada à intersecção entre homens negros e camadas populares. “A navalha de Moreira, ele acaba de exibi-la. Quer cortar-me com dois epítetos amolados: *acólito*, *empregado do Jornal*. Larga o ferro, Moreira!” (Carlos de Laet, 18/01/1884, p. 2, grifo do autor). No discurso de Laet percebemos um incômodo em relação ao fato de ele ter sido tratado como empregado do *Jornal do Commercio*, como se isso o reduzisse à esfera da produção.

Ao ver a ferocidade com que Moreira me exprobrou o ser *empregado*, poderia alguém pensar que fosse ele um vagabundo completo. Pois não há tal, e nisto o defendo. Moreira, o *acólito* de Artur, também é empregado, em uma repartição para onde entrou pela janela do favoritismo. Já foi da polícia. À noite trabalha para o patrão Braga Júnior (Carlos de Laet, 18/01/1884, p. 2, grifo do autor).

Com essa réplica, Laet traz o rival para o campo do trabalho, tratando-o como beneficiário de favoritismo e subordinando sua atividade criativa a uma relação de empregado e patrão com o empresário da companhia teatral, não deixando de mencionar, ainda, a passagem de Moreira Sampaio como subdelegado de polícia, omitindo, convenientemente, o posto que ele ocupara na instituição. Nesse sentido, já temos um deslocamento mais acentuado de objeto da polêmica, passando da literatura para a vida pessoal dos contendores.

Sampaio responde em um longo texto, que ocupa mais de meia coluna da *Gazeta de Notícias*, abordando ponto a ponto o ataque de Laet e retratando-o como um covarde que estaria supostamente com medo de sofrer agressões físicas. Para tanto, Sampaio relembra um caso passado em que Laet teria, a distância, ameaçado com bengaladas o jornalista Karl von Koseritz, sem cumprir a promessa quando seu colega de imprensa estivera no Rio de Janeiro. A respeito do epíteto de empregado do *Jornal*, o revisteiro justifica a especificação porque se dirigia ao Laet-folhetinista, e não ao Laet-professor do Colégio de Pedro II, aproveitando para pontuar que seu oponente teria se despedido de suas ideias republicanas para assumir o cargo público. Afora essas questões, Sampaio ainda informa ao público que ele fora, no começo de 1883,

convidado pelo *imaculado* Sr. Laet, que naturalmente hoje o negará, para com ele escrever a *Revista* do ano que então principiava! Disse ao Sr. Laet que poderíamos nos associar para este trabalho, e que ele desde logo se incumbisse de colecionar os fatos que julgasse dignos de figurarem na *Revista*. Mas não falamos mais nisto, cheguei mesmo a esquecer-me daquele convite, e daí a minha colaboração com o Sr. Artur Azevedo (Dr. Moreira Sampaio, “Publicações a Pedido”, *Gazeta de Notícias*, 19/01/1884, p. 2, grifos do autor).

Ante essas invectivas, Laet desmente cada afirmativa veiculada na versão de Moreira Sampaio – o convite para a colaboração em uma revista, por exemplo, teria sido apenas um gracejo –, lançando mão novamente do insulto pessoal, mas de forma mais direta. Após assegurar que a “acusação” de republicano a ele dirigida seria uma “balela”, comenta que no Colégio de Pedro II “há cidadãos que mantêm as suas opiniões ultrademocráticas. No Conservatório Dramático é que não me consta haja republicanos; mas sei que há um pedaço d’asno” (Carlos de Laet, “Publicações a pedido”, *Jornal do Commercio*, 20/01/1884, p. 3). Precavendo Sampaio de que caso seu texto fosse respondido, voltaria a público, Laet encerra a pedido afirmando que, embora os leitores houvessem de dizer, à primeira vista, que não valeria a pena dar continuidade à polêmica, ele pensava de modo diverso: “há muita coisa curiosa no estudo de certos animalúculos. Volumes e volumes tem se escrito sobre micróbios. Não valerá, pois, alguns “a pedidos” a dissecação de um membro do Conservatório?” (Carlos de Laet, “Publicações a pedido”, *Jornal do Commercio*, 20/01/1884, p. 3).

Não obtendo uma resposta imediata de Sampaio, Laet convida os homens de bem a deliberarem sobre a defesa do réu, ainda que determine de antemão que o revisteiro seja punido. Evitando castigos cruéis demais como a empalação, o folhetinista comuta a pena do sentenciado: “Está dito. Moreira, o aleivoso, vai ser soneteado à realista, sete dias consecutivos, a começar de hoje” (Carlos de Laet, “Publicações a Pedido”, *Jornal do Commercio*, 22/01/1884, p. 2). Temos, pois, o início de uma batalha de sonetos da qual tomaram parte os dois escritores, cada um com sete poemas, contando ainda com três sonetos anônimos dirigidos contra Laet (ANEXO E)

Quadro 1 – Batalha de sonetos

	Carlos de Laet <i>(“Publicações a Pedido” do Jornal do Commercio)</i>	Moreira Sampaio <i>(“Publicações a Pedido” da Gazeta de Noticias)</i>	Anônimo <i>(“Publicações a Pedido” da Gazeta de Noticias)</i>
22/01/1884	“I”		
23/01/1884	“Segunda dose”		
24/01/1884	“Terceira dose”	“1ª dose”, “2ª dose” e “3ª dose”	

25/01/1884	“Quarta dose”	“4ª dose”	
26/01/1884	“Quinta dose”	“5ª dose”	
27/01/1884	“Sexta dose”	“6ª dose”	“Em vez de folhetins, só dá <i>bagaços...</i> ”
28/01/1884	“Sétima dose”	“7ª dose”	
29/01/1884			“IV”, “V”

Fonte: elaborado pelo autor.

Em *Estilo tropical*, Roberto Ventura observa nas polêmicas de Sílvio Romero a “convergência entre valores modernos e tradicionais”, sendo que “à argumentação evolucionista, são incorporadas tradições da cultura popular sertaneja, como a linguagem do desafio e o código de honra” (VENTURA, 1991, p. 143). Deslocando essa premissa para pensar a polêmica entre Carlos de Laet e Moreira Sampaio, a disputa pessoal, calcada em uma ideia de código de honra voltado à retaliação pessoal, é materializada por meio de uma forma literária prestigiada, integrada em uma tradição de poesia satírica, e é revestida pela modernidade do realismo.

Nos quartos baixos da literatura
nasce um monstro intermédio a bicho e gente,
que entretanto a comadre inteligente
diz um portento ser de formosura.

Mas que fazer do que é, por sorte escura,
raqúptico, hidrocéfalo, demente?
Resolve-se a lançá-lo finalmente
na roda, que recebe a desventura.

Mas a meio caminho o tal vivório
desata a língua suja e revisteira –
– força foi deitá-lo em poço inglório...

Morre de vez a fera linguaeira...
Pobre mãe! Pobre pai Conservatório
O bicho topetudo era o Moreira!

(Carlos de Laet, “Publicações a Pedido”, *Jornal do Commercio*, 22/01/1884, p. 2).

O realismo anunciado por Laet parece estar circunscrito ao rebaixamento da matéria a partir de uma inversão da hierarquia de objetos da poesia, facultada, no entanto, mais por conta do gesto satírico do que de um procedimento realista propriamente dito. No âmbito da forma, há um respeito às convenções de metrifcação e rima do soneto, ainda que a linguagem

mescle vocabulário erudito e “vulgar”. Desse modo, seu realismo se afasta de uma concepção de representação da realidade que se propõe distanciada e objetiva, aproximando-se a uma versão personalista do realismo lido por Machado de Assis nos poetas da “nova geração”: “importa dizer que tal doutrina é aqui defendida, menos como a doutrina que é, do que como expressão de certa nota violenta [...]” (ASSIS, 1957b, p. 188).

Ao longo dos textos de Laet, assinados por “Martins, executor policial” – que seria o responsável por encaminhar a versão censurada dos manuscritos aos juízes dos teatros –, temos a construção de uma narrativa descontínua, composta por quadros que retratam Moreira Sampaio em diversas situações ou contextos – nascimento, admissão e atividade censória no Conservatório, formação acadêmica –, contando com uma anedota que o integra a um piquenique com o Diabo e, no soneto final, com um balanço da polêmica: “Moreira está cantado” (Carlos de Laet, “Publicações a Pedido”, *Jornal do Commercio*, 28/01/1884, p. 3).

A primeira reação publicada por Moreira Sampaio ao “corretivo” a ele aplicado é um desespero zombeteiro:

Sete sonetos!
 Que castigo, santo Deus!
 Sete sonetos de um laet qualquer são na realidade para desesperar.
 Sete sonetos chulos, nojentos, repugnantes, parecidos com o pai como duas gotas d'água!
 Que horror!
 Tem pena de mim, ó espirituoso laet, tem pena de mim e dos leitores do *Jornal*, que nenhum mal te fizeram, para serem obrigados a coligir os teus retratos (Dr. Moreira Sampaio, *Gazeta de Notícias*, 23/01/1884, p. 3).

Dois dias depois, todavia, Sampaio começa a sua série de sonetos, chamando o público à posição de testemunha dos ataques que ele vinha sofrendo e assumindo a responsabilidade de, na qualidade de médico, “opor medicamentos apropriados” à hidrofobia do folhetinista, “encarregando da aplicação dos remédios um enfermeiro competente” (Dr. Moreira Sampaio, “Publicações a Pedido”, *Gazeta de Notícias*, 25/01/1884, p. 2). Assim, além de incorporar sua titulação acadêmica como marca de distinção nas assinaturas de todos os seus pedidos, o revisteiro assume uma persona médico-literária para publicar seus sonetos, que, por sua vez, são pródigos em vocabulário médico, apresentando termos como alcatrão, fenol, terebintina, salicilatos etc. e submetendo as imagens repugnantes que elabora a uma espécie de licença médico-poética.

O enfermeiro que viria a assinar os sonetos é “Romão, colega do folhetinista”, alusão a Romão José de Lima, famoso testa-de-ferro que assumia a autoria de artigos do *Jornal do*

Commercio quando o periódico era chamado à responsabilidade por algum injuriado.⁷⁵ Ao contrário do conjunto de poemas de Laet, os sonetos de Sampaio constituem uma narrativa concentrada em um evento, apresentando o folhetinista como uma espécie de problema sanitário a ser resolvido pela Junta de Higiene.

A Junta de Higiene em certo dia,
Passando pelo largo São Francisco
Notou que o povo todo andava arisco,
Fugindo, sem saber por que fugia

A Junta sem querer também sentia
Vontade de fugir a estranho risco;
Lembrando-se, porém, das leis do fisco
Ficou, pois que ficar ali devia:

Daquele movimento a causa indaga,
Ninguém lhe dá resposta, mas a venta
Descobre lá num canto a negra praga:

De boca escancarada e fedorenta,
Qual outra apodrecida e funda chaga,
Estava o bacharel Carlos Pimenta
(Dr. Moreira Sampaio, “Publicações a Pedido”, *Gazeta de Noticias*, 25/01/1884, p. 2).

Enquanto Moreira Sampaio lança mão do discurso médico como meio de assegurar sua distinção, Carlos de Laet mobiliza o universo simbólico jurídico a fim de construir uma armação para seus textos, dinâmicas que se articulam à apropriação da argumentação jurídica, uma das constantes da polêmica na imprensa brasileira, por meio da qual, “cada um dos debatedores advogava a sua causa, como se estivesse diante de um júri hipotético, formado pelo público incumbido de assistir à apresentação e exposição das partes” (VENTURA, 1991, p. 149). O emprego da forma literária na polêmica também responde a uma tradição de sátira política tanto em prosa, como em verso, que animou debates na imprensa entre rivalidades políticas ao longo da história da imprensa brasileira (cf. CHALHOUB, 2009), o que ressalta o caráter proteico do gênero do discurso polêmica que, à maneira da crônica, faculta a apropriação de diversos gêneros discursivos.

Embora integrem o confronto entre os autores, os sonetos de ambos não apresentam marcas explícitas de intertextualidade, constituindo duas narrativas paralelas relativamente independentes entre si apesar de seu caráter dialógico. Cada conjunto de textos busca

⁷⁵ Romão é mencionado, por exemplo, em a pedido assinado por um advogado em defesa de seu cliente: “Tendo chamado à responsabilidade artigos injuriosos, publicados na *Gazeta de Noticias* e *Jornal do Commercio* contra o Dr. Francisco de Paula Tavares [...], apresentaram-se como responsáveis Romão José de Lima e Manuel [...] de Carvalho, testas de ferro já muito conhecidos nesta corte” (José Caetano de Paiva P. Tavares, “Publicações a Pedido”, *Gazeta de Noticias*, 19/02/1884, p. 2).

degradar o oponente, seja por meio de uma moldura “jurídica” que condensa na figura de Laet as funções de promotor e juiz, seja por meio do diagnóstico de Moreira Sampaio; em ambos os casos há, pois, um rígido argumento de autoridade que não possibilita abertura para contestações por parte do acusado/diagnosticado, buscando, em vez disso, conquistar a adesão do público.

Os três sonetos anônimos dirigidos a Carlos de Laet, por sua vez, estabelecem uma estreita relação com os poemas do folhetinista, apresentando uma estrutura que espelha parodicamente seus sonetos por meio da repetição da última palavra de cada verso.

É do conservatório e dá *bagaços*...
 Como censor, entesa os *colarinhos*,
 apresenta ostentoso os *pergaminhos*,
 fala em despeito, inveja... e uns tantos *maços*.
 (Carlos de Laet, “Publicações a Pedido”, *Jornal do Commercio*, 24/01/1884, p. 2, grifo do autor).

Em vez de folhetins, só dá *bagaços*;
 perfila-se, endireita os *colarinhos*,
 Faz praça de mofentos *pergaminhos*,
 mas já ninguém lhe atura aqueles *maços*.
 (“Publicações a Pedido”, *Gazeta de Noticias*, 27/01/1884, p. 2, grifos do autor).

A partir do anonimato do autor dessas paródias, podemos pensar no lugar do leitor na relação dialógica estabelecida e propiciada pelo funcionamento da imprensa, democrática na medida em que possibilita sua participação em debates públicos, *desde que* ele possua meios materiais e simbólicos para tanto. Afora isso, a opção de não assinalar a autoria dos poemas pode engendrar diversas possibilidades de significação – uma indisposição do autor para participar declaradamente de uma polêmica, um meio de conferir maior imparcialidade ao texto ao não se identificar, no caso de o autor ser um amigo do revisteiro (ou no caso de o autor ser o próprio Moreira Sampaio) etc.

Após essa série de poemas, os contendores não retornam ao debate, cuja repercussão se prolonga em mais dois textos publicados nos a pedidos da *Gazeta de Noticias*. A partir dessas publicações, podemos elaborar uma recomposição de duas dinâmicas de funcionamento do campo intelectual e de sua relação com o campo do poder.

O primeiro ponto dessa questão diz respeito à republicação de um texto do *Meio-Dia* no qual se afirma que “na lista apresentada pelo inspetor geral da instrução pública, organizando as mesas de examinadores para os exames preparatórios, figuravam 40 e tantos professores e entre eles o Dr. Carlos de Laet. O Sr. Carlos de Laet foi riscado pelo ministro”

(“Do *Meio-Dia*”, “Publicações a Pedido”, 02/02/1884, p. 2). O motivo dessa sanção estaria relacionado a um folhetim recente do autor, sendo que, nesta pesquisa, não foi encontrada nem a comprovação da sanção, nem qualquer resposta de Laet a essa questão. No caso de o nome do professor-polemista ter sido efetivamente cortado da lista por conta disso, temos uma demonstração de intervenção do campo do poder no campo literário, concretizada por meio dessa sanção e por suas respectivas implicações simbólicas e, provavelmente, materiais.

No outro plano, temos um comentário a respeito do duelo entre Sampaio e Laet, também emitido pelo *Meio-Dia* e republicado na *Gazeta de Notícias*. Além de uma reafirmação da subserviência de Laet a seu redator-chefe, Zut aponta dois erros de ortografia nos sonetos do folhetinista, recomendando que ele se retirasse da discussão e voltasse para suas atividades de costume no Colégio de Pedro II e no “Microcosmo”.

Os seus sonetos-doses já vão ficando fracos e, depois das contra-doses do Dr. Moreira Sampaio (nunca lhe doam as mãos!), piores hão de ficar. Deixe-se de versalhada, que isso é cuspir para o ar; e quem cospe para o ar... já sabe o resto, não? (Zut, “Publicações a Pedido”, *Gazeta de Notícias*, 02/02/1884, p. 2).

Esse texto de Zut se integra a uma série de textos publicados no *Meio-Dia* a respeito da polêmica entre Laet e os revisteiros, republicada na *Gazeta de Notícias* ao longo do debate, sendo que no dia 02/02/1884 houve três a pedidos com transcrições do *Meio-Dia* de um total de nove republicações. Apesar de não termos como comprovar se os textos foram republicados por iniciativa do *Meio-Dia* ou se constituíram, por exemplo, parte da estratégia de divulgação empreendida pelo empresário Luiz Braga Júnior, é certo que as publicações originais materializam o posicionamento da redação do periódico em relação a outros jornais já estabelecidos e a determinados agentes do campo intelectual. Ao criticarem Carlos de Laet, a posição desse grupo no campo intelectual e no campo literário é construída por oposição à orientação política do folhetinista, monarquista, conservador e católico fervoroso, enquanto, ao se alinharem aos republicanos e abolicionistas Azevedo e Sampaio, apresentam afinidades com seu posicionamento político e com sua proposta literária.

3.5. O *Mandarin* no banco dos réus: um julgamento sem veredito

No anúncio do *Mandarin* publicado na *Gazeta de Notícias* e no *Jornal do Commercio* em 15/02/1884, é propagandeada a adição de um novo ato à revista de ano, intitulado “O julgamento da imprensa sobre o *Mandarin*”, que apresentaria “novos e diversos tipos

conhecidos”, situando-se no boulevard em Vila Isabel e “terminando com a luz elétrica – cena mandada fazer expressamente e de um efeito deslumbrante, trabalho dos distintos Huáscar e Frederico” (*Gazeta de Noticias*, 15/02/1884, p. 6). No que concernia à música, a maioria das composições adicionais era de autoria de Cardozo de Menezes Jr., filho do presidente do Conservatório Dramático, e de uma amadora que se manteve anônima.

Esse ato suplementar atualizaria a peça, integrando em sua composição a repercussão criada pelo *Mandarin* ao longo de seu primeiro mês em cartaz, bem como contemplaria a presença de novos personagens, dentre eles a Musa do Povo⁷⁶ e o Trovador Romero,⁷⁷ além da representação alegórica de periódicos como o *Diario do Brazil*, o *Brazil* e o *Cosmopolita*, que se juntariam aos periódicos anteriormente representados na peça. Segundo a “Theatros e...”, o novo ato, depois de aprovado pelo Conservatório, “passou momentos bem amargos na polícia, e só ontem [14/02/1884] conseguiu a aprovação do Sr. chefe de polícia, pois que o empregado encarregado de ler as peças entendia que esse ato não podia ser representado por ser intempestivo e por conter alusões a pessoas conhecidas” (“Theatros e...”, *Gazeta de Noticias*, 15/02/1884, p. 2). Na mesma edição da *Gazeta*, uma publicação a pedido anônima elogia – com alguma prodigalidade – o chefe de polícia por sua postura.

Como não temos acesso ao texto do “Julgamento da imprensa sobre o *Mandarin*”, não incluído na versão editada em livro, resta-nos o recurso de recompor ao menos algum fragmento desse ato “fantasmagórico” a partir de comentários veiculados nos jornais. A opinião especializada do *Espectador* a respeito do novo ato, por exemplo, é de que a adição desfigurava a revista, “tão habilmente engendrada”, ao acrescentar a representação de fatos do ano corrente. Afora essa crítica, o texto aponta um teor de “propaganda enganosa” no ato suplementar.

Começando pelo título do ato, que é um mero pretexto, pois, apesar de empregarmos todos os meios para descobrir o tal julgamento da imprensa, tivemos por conclusão – de que não existe.

Aparecem, é exato, vários jornais e fala-se de apreciações, mas tão ligeiramente que parece até ser do que menos se trata no dito ato! (*O Espectador*: órgão consagrado aos interesses theatraes, 17/02/1884, p. 2).

⁷⁶ Escrita pelo jornalista e poeta Otaviano Hudson, a “Musa do Povo” era uma série poético-satírica publicada na seção de a pedidos do *Jornal do Commercio* ao longo de boa parte da década de 1880. O autor e sua série eram alvos recorrentes de sátiras por parte dos integrantes das “Balas de Estalo”.

⁷⁷ O personagem “Trovador Romero” se refere a Sílvio Romero, tendo como referência mais imediata a polêmica literária travada pelo crítico com Valentim Magalhães entre o fim de janeiro e o começo de fevereiro de 1884. Na polêmica, que, assim como o debate em torno do *Mandarin*, provocou grande repercussão na imprensa, Romero escreveu uma série de artigos na *Folha Nova*, mobilizando, ainda, seu conhecimento formal a respeito da poesia popular para insultar Magalhães por meio de quadras poéticas. Essa querela constituiu um dos núcleos centrais do *corpus* estudado em meu trabalho de conclusão de curso (DIAS, 2016).

Essa avaliação negativa, todavia, não encontra eco em outros comentários, que seguem elogiando a peça e as adições realizadas.

Segundo a pedido anônimo publicado na *Gazeta de Notícias*, uma das cenas se passava da plateia e das galerias nobres para o palco. “Toda a gente, ou uma grande parte dela, tomou o caso a sério e imaginava ser efetivamente um espectador que perguntava pelo destino dado ao barão de Caiapós”⁷⁸ (“Publicações a Pedido”, *Gazeta de Notícias*, 17/02/1884, p. 4). Zig-Zag, um dos pseudônimos de Henrique Chaves na série “Balas de Estalo”, comenta, por sua vez, a caricatura de outros colegas da imprensa e uma cena que apresentava “um policial, na plateia, levar uma cabeçada fingida e apitar depois que o agressor se tinha posto a panos, no meio do maior ruído da multidão que aplaudia” (Zig-Zag, “Balas de Estalo”, *Gazeta de Notícias*, 17/02/1884, p. 2). O cronista lamenta, entretanto, que não poderia tornar a ver o ato tão completo como da primeira vez em razão de uma intervenção – não cenográfica – da polícia a fim de impedir a representação da figura de um jornalista que era, ao mesmo tempo, um representante da nação. Ante essa demonstração de arbitrariedade, Zig-Zag questiona o procedimento da autoridade policial.

Se o que ela tinha em vista era fazer com que no palco do Príncipe Imperial não aparecessem *fagundes*, de há muito que deveria ter intervindo, proibindo a reprodução do autêntico, do único *fagundes* que deu nome e até a nomeada aos seus companheiros da representação nacional.

No gênero *fagundes*, tão *fagundes* é um como é o outro. (Zig-Zag, “Balas de Estalo”, *Gazeta de Notícias*, 17/02/1884, p. 2, grifos do autor).

Valentim Magalhães critica esse procedimento por via semelhante, exigindo uma postura mais coerente por parte da polícia, apontando que seu dever era

garantir a todos a inviolabilidade relativa ante o desprezo e a alacridade das multidões. Tão respeitável, nesse sentido, é o barão apócrifo, sonhador de Caiapós e Potosís, como o representante da nação, sustentáculo de todas as situações e sonhador de todas as posições na vida pública como na particular (Valentim Magalhães, “Notas à Margem”, *Gazeta de Notícias*, 19/02/1884, p. 2).

Ambos os cronistas salientam, ainda, que o jornalista e proprietário do *Diário do Brasil* fora inserido na peça não como deputado, mas como representante de um periódico, tal como o que já vinha ocorrendo em relação à personificação de outros veículos de imprensa no *Mandarim*. Magalhães acrescenta que, como meio de atenuar o “escândalo do golpe”, a

⁷⁸ Esse tipo de espectador-personagem, conhecido como *monsieur du parterre*, é um recurso não raro utilizado nas revistas de ano que formaliza a posição do espectador teatral, questionando e explicitando as convenções teatrais do gênero e explorando o potencial dialógico desse tipo de espetáculo. Em *O Rio de Janeiro em 1877*, o personagem Espectador desempenha papel bastante relevante na peça, migrando da plateia para o palco a fim de intervir no desenvolvimento do entrecho e dos quadros.

polícia também intimou o ator que interpretava a “Musa do Povo” a desfigurar a composição de seu personagem – “que fizesse a barba ao menos” (Valentim Magalhães, “Notas à Margem”, *Gazeta de Notícias*, 19/02/1884, p. 2).

Além das críticas na parte editorial da *Gazeta*, encontramos, também no dia 19/02/1884, duas publicações a pedido anônimas tratando do caso. Uma delas faz uma recuperação da polêmica em torno do uso da caricatura pessoal na revista de ano, instando a Tito de Mattos e ao “Dr. 3º delegado de polícia” que “meditem sobre o assunto”, visto que “ninguém ou quase ninguém acredita que houvesse reclamação da parte do cavalheiro que foi apresentado no novo ato do *Mandarin*, porque todos o supõem um homem de elevadíssimo espírito, muito sagaz e inteligente para dar-se a um tal desfrute” (“Publicações a Pedido”, *Gazeta de Notícias*, 19/02/1884, p. 2). Esse ponto é corroborado pela outra publicação, transcrita a seguir:

consta que o cavalheiro, cujo tipo foi pelo ator Mauro reproduzido no novo ato do *Mandarin*, vai autorizar a continuação da apresentação do personagem em cena, porque não está de acordo com a solicitude da polícia, mandando-o desfigurar. Mostrará com isso, que é efetivamente um homem de espírito (“Publicações a Pedido”, *Gazeta de Notícias*, 19/02/1884, p. 2).

Não foram encontradas, todavia, declarações no *Diario do Brazil* que comprovassem a postura de seu proprietário em relação à intervenção policial no *Mandarin* e, tampouco, foi possível, nesta pesquisa, descobrir a identidade do jornalista e deputado em questão.

Enquanto isso, o *Jornal do Commercio* restringia ao máximo os comentários a respeito da peça, que figurava no periódico somente nas publicações a pedido e nos anúncios, mudança de postura que não passou despercebida pela pena de João Tesourinha, outro pseudônimo de Henrique Chaves nas “Balas de Estalo”. Segundo o cronista, o *Jornal* teria alfinetado a polícia a partir do seguinte trecho, transcrito em sua crônica.

ENTRUDO POLICIAL – Dir-se-ia que não há princípios para a nossa polícia; mostra-se severa ou tolerante, cumpre ou deixa de cumprir o seu dever, segundo o quadrante donde sopra o vento. *As exhibições são permitidas ou reprimidas*, não pela natureza delas, mas consoante os interesses (“Gazetilha”, *Jornal do Commercio*, 21/02/1884, p. 1 apud João Tesourinha, “Balas de Estalo”, *Gazeta de Notícias*, 22/02/1884, p. 2, grifo do autor).

Nesse excerto, João Tesourinha sugere que a crítica dirigida ao chefe de polícia teria por motivo real a “distinção” prestada ao *Diario do Brazil* e não prestada ao *Jornal do Commercio* em caso análogo. “*As exhibições são permitidas ou reprimidas...* é uma frase que põe inteiramente à mostra a calva do colega, e que bem mostra que ele pôs a mira no entrudo;

mas atirou no caso teatral”⁷⁹ (João Tesourinha, “Balas de Estalo”, *Gazeta de Noticias*, 22/02/1884, p. 2). Duas colunas ao lado dessa bala de estalo, temos dois artigos que tocam no mesmo assunto, saindo em defesa do chefe de polícia. Em um deles, assinado por “O Mandarin”, consta, em *post scriptum*, que o artigo não teria sido aceito para publicação pelo *Jornal do Commercio*.

Se abordarmos esse ato tendo em vista a recuperação de seu trecho ou de sua encenação por meio dos relatos veiculados na imprensa, encontramos uma expressão aguda de um caráter ruinoso da revista de ano – praticamente a ruína dentro da ruína –, que pode ser levada ainda mais adiante se considerarmos outros rastros esparsos pelas folhas. Durante a temporada de apresentação da companhia de Braga Júnior em São Paulo, um quadro local é anexado ao *Mandarin* (*Correio Paulistano*, 01/06/1884, p. 4)⁸⁰, sendo que a peça também viria a ser montada em Campinas e em Santos. Na temporada em Porto Alegre, além de o ator Peixoto ter interpretado “tipos conhecidos nesta capital” (*A Federação*, 09/10/1884, p. 4), o *Mandarin* supostamente teria inspirado Arthur Toscano e Colimério Leite a produzir uma revista-cômica, intitulada *Lucros e perdas: balanço do ano de 1884 em Pelotas* (*Espectador*, 02/11/1884, p. 1).

Observando o “Julgamento da imprensa sobre o *Mandarin*” enquanto evento, por outro lado, vislumbramos a complexidade da dinâmica de retroalimentação em funcionamento nessa rede de textos que o ato suplementar e a peça como um todo integram. A revista de ano se abasteceu, primeiramente, dos textos veiculados na imprensa, por conta de sua função de organizar e formalizar o cotidiano, sendo que os jornais e seus redatores aproveitaram, em contrapartida, a polêmica decorrente da estreia do espetáculo como meio de chamar a atenção do público e reforçar suas posições no campo intelectual. Por conta da repercussão, os autores ampliaram a peça, permanecendo por mais tempo em cartaz e mantendo-se em evidência nas páginas dos jornais, que seguiram publicando textos – produzidos por suas redações ou por terceiros – acerca do espetáculo. Assim sendo, a temporada de apresentação do *Mandarin*

⁷⁹ O entrudo era um folguedo de origem portuguesa bastante popular nos dias de carnaval no Rio de Janeiro que consistia em uma “batalha de águas” em que os foliões se muniam de limões de cheiro (bolas de cera preenchidas com água perfumada), bisnagas e seringas. Apesar de ser proibido desde 1838, o jogo foi largamente praticado ao longo do século XIX, tanto no interior das residências – inclusive nos salões imperiais, contando com relatos de que o próprio D. Pedro II participava da brincadeira –, como nas ruas, onde a água perfumada podia dar lugar a substâncias menos agradáveis como tintas, água suja, café ou urina (PEREIRA, 1994).

⁸⁰ Além do *Mandarin*, de Olímpia e do Barão de Caiapó, os seguintes personagens participam do quadro situado em São Paulo: Guimarães Martins (poeta), A imprensa paulistana, *Correio Paulistano*, *Diário Mercantil*, *A Província*, *Jornal do Commercio*, *Gazeta do Povo*, *Gazeta Liberal*, *Diário de S. Paulo*, Um tipo sujo, 3 oradores da festa Luiz Gama, Um criado, Companhia Telefônica, Companhia de Telégrafos Urbanos. O quadro suplementar apresentaria três números musicais novos (*Correio Paulistano*, 01/06/1884, p. 4).

influencia uma reconfiguração do campo intelectual fluminense a partir dos choques e adesões constituídos ou reforçados por meio das discussões suscitadas pelo espetáculo, desde questões literárias relacionadas aos rumos do teatro nacional até questões de ordem legal, como o debate sobre o papel das autoridades na sociedade e o modo como suas atribuições estariam sendo – ou não – desempenhadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Às vésperas de completar três décadas, o *Mandarim* retornava às páginas da *Gazeta de Notícias*, não sem estar envolto pela ambiguidade de julgamento que continuava sendo associada ao teatro ligeiro. Na edição de 05/05/1911, após elogiar profusamente a revista de ano *É fita!...*, de J. Brito e A. Colás, o redator da seção “Binóculo” se manifesta nos seguintes termos:

nós temos horror às revistas, esse gênero teatral imbecilíssimo, pisado e repisado, que só devia ser levado à cena como revista dos acontecimentos mais palpitantes do ano. Das que temos visto – e sabe Deus quantas temos visto, desde *O Mandarim*, original de Artur Azevedo⁸¹, que, se não nos enganarmos, foi a primeira representada nesta capital –, *É fita!...* é uma das melhores, mais lógicas, com os fatos bem encadeados, muito engraçada, por vezes original e muito bem escrita (“Binóculo”, *Gazeta de Notícias*, 05/05/1911, p. 5).

Esse misto de horror e fascinação pode ser elevado a síntese das posições conflitantes suscitadas por um gênero que circularia na cena teatral brasileira ao longo de aproximadamente setenta anos – isso sem considerar a revista de Justino Figueiredo Novais, estreada em 1859. O teatro de revista brasileiro contou com um apelo popular bastante representativo, contribuindo na consolidação de nosso mercado de bens culturais e, ao mesmo tempo, sendo julgado por conta de seu sucesso comercial, tendo em vista que o fazer literário no século XIX fluminense era permeado por um teor bastante acentuado de idealização da figura do escritor, desvinculando-se, ao menos no âmbito discursivo, o trabalho intelectual do retorno material.

A gente aqui pode ser literato como queira e tanto quanto queira, com a condição de ser, antes de literato, qualquer outra coisa. Esta coisa pode ser qualquer, como tenho a honra de lhes dizer: – bacharel em direito ou caixeiro, médico ou botequineiro, rábula ou sacristão, andador de almas ou diretor de secretaria, coronel da guarda nacional ou sapateiro, juiz ou tipógrafo, amanuense ou cigarreiro. Qualquer desses misteres constitui a “obrigação”, as letras a “devoção”. Aquilo é que dá as “louras” e o pão, isto apenas dá os louros ou... pau” (MAGALHÃES, 1887 apud PEREIRA, 1994, p. 9-10).

Essa postura resignada, porém orgulhosa, pode ser lida como um reflexo da constituição ainda incipiente do campo intelectual e literário brasileiro, no qual o escritor se sujeitava à “obrigação” do trabalho – na imprensa, no funcionalismo público, nas carreiras jurídicas e médicas... – para sustentar sua “devoção” às letras. Valentim Magalhães, por exemplo, atuou na imprensa, dirigiu periódicos e exerceu a advocacia em concomitância com sua produção literária como poeta, contista e revisteiro. Nesse rol de atividades, as posições

⁸¹ É oportuno observar a elisão do nome de Moreira Sampaio no comentário, publicado apenas dez anos após sua morte.

de cronista e revisteiro ocupam um espaço ambíguo, no limiar entre o percebido como literário e o percebido como “comercial” – no sentido de *bem sucedido comercialmente*.

Sendo assim, o mercado de bens culturais e, mais especificamente, o mercado literário brasileiro, poderia ser esquematizado em dois polos, um considerado por seus agentes como “artístico”, apresentando as obras de gêneros prestigiados escritas por autores legitimados no campo literário, mas não “rentáveis” comercialmente para os escritores, e outro polo, por eles considerado “comercial”, apresentando obras dotadas de apelo popular que poderiam trazer um retorno material mais consistente para os autores. Nessa organização subjaz um mecanismo que deslegitima a obra de arte bem sucedida comercialmente, desvalorizada em razão de sua “liquidez” financeira, consonante a uma lógica que encontra expressão na proposição de Georg Simmel de que “o dinheiro mostra uma ausência de cor e de qualidade que, em certo sentido, desvaloriza tudo aquilo de que é o equivalente” (SIMMEL, 1993, p. 5).⁸²

Seguindo por essa senda, a indignação de Laet ao ser tratado por empregado do *Jornal do Commercio* adquire novas cores: o ser empregado enfatiza o vínculo com o mundo do trabalho, configurando a escrita de Laet como uma atividade integrada no mercado e, de acordo com o paradigma aqui esboçado, mais afastada do plano artístico. Considerando as especificidades históricas do capitalismo no Brasil do século XIX, patriarcal e escravocrata, o trabalho assume feições ainda mais graves ao ser associado ao plano da produção, indissociável do substrato escravista que estruturava a sociedade.

Em um contexto no qual diversos agentes do campo literário buscavam se agarrar à ilusão de que ainda traziam uma auréola sobre suas cabeças, autores como Artur Azevedo e Moreira Sampaio eram acusados por “prostituírem” seu talento – isso quando ele era reconhecido – ao se submeterem ao “paladar estragado das nossas plateias” (Um espectador, “Publicações a Pedido”, *Jornal do Commercio*, 17/01/1884, p. 3). Desse modo, no julgamento de boa parte da crítica coetânea, que veio a ser reproduzido no decorrer do século XX, a culpa pela suposta inexistência de um teatro brasileiro é dividida pelo público e pelos autores do teatro ligeiro, como podemos observar na leitura de José Veríssimo:

⁸² O caso de Coelho Neto pode ser visto nesse contexto como uma exceção, visto que o autor contou com grande prestígio ao longo de sua carreira literária mesmo produzindo em escala “industrial”. É possível que um dos fatores envolvidos em sua valorização no campo literário de que fazia parte estivesse relacionado à linguagem castiça manipulada pelo autor em sua produção, que se afastava radicalmente de registros mais populares e, por conseguinte, socialmente desprestigiados.

intervindo o amor do ganho, a que os românticos tinham romanticamente ficado de todo estranhos, baixou o nosso teatro em proporções nunca vistas, e, por uma ironia das cousas, justamente no momento em que Artur Azevedo e os seus citados companheiros lhe pregavam a regeneração nos jornais onde escreviam. Uma ou outra peça de valor literário ou teatral que estes autores fizeram não bastou para levantá-lo. O público se desinteressava, e continuava a desinteressar-se, pelo que se chama teatro nacional. E como só acudisse àquele teatro de fancaria, de *arreglos*, revistas de ano e paródias, esses escritores pouco escrupulosos tiveram de servir esse público consoante o seu grosseiro paladar (VERÍSSIMO, 2013, p. 385-386).

Com este trabalho, não pretendi contestar o caráter de mercadoria do teatro ligeiro e, mais especificamente, das revistas de ano: esses espetáculos realmente constituíam um negócio rentável que contava com um público amplo e empregava uma grande quantidade de indivíduos, cuja atividade se distribuía em um espectro que compreendia desde o trabalho técnico ou técnico-artístico, como no caso dos marceneiros e maquinistas, até o trabalho artístico de atores, ensaiadores, músicos e dramaturgos – isso sem mencionar garçons, bilheteiros, cozinheiros e diversos outros profissionais. Discordo, todavia, de posições que vinculam o sucesso comercial dessas peças a deficiências em sua fatura estética, incluindo nesse rol a posição de seus críticos e dos próprios revisteiros. Quando Artur Azevedo declara que se via mal sucedido todas as vezes que tentava “fazer bom teatro” (Artur Azevedo, “O Theatro”, *A Notícia*, 17/02/1898, p. 2), penso que devemos ter em mente o horizonte de expectativas da crítica coetânea como baliza para tal julgamento. É importante pontuar, ainda, que, assim como essas obras não se reduzem a sua faceta “mercantil”, as obras “artísticas” não deixam de carregar seu aspecto comercial, integrando um mercado livreiro relativamente robusto que contava com editores bastante representativos como Baptiste Louis Garnier e os irmãos Laemmert.

No intuito de sinalizar caminhos para alguma redenção dessas obras de arte, recorro à perspectiva de Walter Benjamin formulada na *Origem do drama trágico alemão* de que

o objeto da crítica filosófica é o de demonstrar que a função da forma artística é a de transformar em conteúdos de verdade filosóficos os conteúdos materiais históricos presentes em toda a obra significativa. Esta transformação do conteúdo material em conteúdo de verdade faz do declínio da força de atração original da obra, que enfraquece década após década, a base de um renascimento no qual toda a beleza desaparece e a obra se afirma como ruína. Na estrutura alegórica do drama barroco sempre se destacaram, como uma paisagem em ruínas, essas formas da obra de arte redimida (BENJAMIN, 2013, p. 194).

Nesse estudo, o autor recupera o drama trágico do Barroco alemão como forma artística digna de análise estética, assim como busca a reabilitação da alegoria enquanto forma expressiva potente, abordagem que viria a ser aprofundada em sua obra posterior, principalmente em suas leituras sobre a poesia de Baudelaire. Guardadas as devidas

proporções e as devidas especificidades histórico-culturais, penso que seja possível estabelecer uma analogia entre o caráter ruinoso do drama barroco com um caráter ruinoso do teatro de revista.

Na alegoria barroca o termo de mediação apresentado por Benjamin é a morte, “que cava mais profundamente a tortuosa linha de demarcação entre a *phýsis* e a significação” (BENJAMIN, 2013, p. 177), tendo uma de suas materializações na figura da ruína enquanto construção projetada. Na alegoria moderna, gestada no capitalismo, a mercadoria se afigura como termo de mediação, nivelando pessoas e coisas em valor de troca: “como no dinheiro não se pode perceber o que foi nele transformado, tudo, seja mercadoria ou não, transforma-se em dinheiro. Tudo se torna vendável e comprável. A circulação se torna a grande retorta social, na qual tudo é lançado para dela sair como cristal de dinheiro” (MARX, 2013, p. 205).

No plano do enredo, essa mediação se materializa na relação entre os personagens centrais, regida por uma espécie de política venal dos relacionamentos. A interação entre o Mandarin e Olímpia assume forma de transação comercial explicitamente estabelecida, assim como a perseguição de Peki ao marido fugitivo parece ser pautada mais por uma manutenção do contrato matrimonial em vigor do que por razões sentimentais ou passionais. Mesmo o caso de Lírio que, a princípio, parece escapar a essa economia de relações, rapidamente revela sua faceta venal quando percebemos que seu esforço em valorizar a cotação do “amor” aparentemente visa um equilíbrio cambial em relação ao dinheiro, que lhe faltava para comprar o tempo com Olímpia. Quando reencontra seus pais no casal chinês, o motivo de comemoração explicitado por Lírio é de ordem financeira: “Vai cessar a quebradeira!/ Vou cair na pepineira!/ É provável que eu engorde,/ Pois viver vou como um lorde!” (AZEVEDO; SAMPAIO, 1985b, p. 275 [p. 205]).

Acompanhando o trajeto costurado pelo enredo, que liga uma sucessão de cenas independentes e pontuais, observamos uma gestualidade épica materializada no modo como os *compères* conduzem o olhar do espectador para os quadros do ano revistado objetivados em cena. Por um lado, esse procedimento estabelece uma relação, ao longo de um eixo vertical, com diversas expressões do teatro popular de feição narrativa – como, por exemplo, os mistérios, as moralidades e, em alguma medida, as farsas. Por outro lado, podemos estabelecer um paralelo com a situação do drama moderno conforme a leitura de Peter Szondi (2011), que o caracteriza em função da emergência formal do elemento épico, contradição que responderia ao acirramento das contradições sociais no decorrer do desenvolvimento do

regime capitalista, com destaque para os processos de reificação. A relação intersubjetiva, constituinte do drama burguês, é rompida por uma cisão sujeito-objeto que, no *Mandarin*, se dá por intermédio da dinâmica de apresentação do dado local – disperso em fragmentos – ao estrangeiro.⁸³

Por conta de seu teor de novidade e por sua estrutura retrospectiva – que sairá de cena nas primeiras décadas do século XX –, a revista apresenta em sua configuração um embrião de obsolescência programada, visto que, grosso modo, as obras do gênero entram em cartaz já com seus dias contados – relembrando as palavras apressadas, mas não de todo equivocadas, de Machado em 1875, “essas revistas acabam sempre com a quadra em que nascem” (ASSIS, 1957a, p. 260). Na análise do *Mandarin* desenvolvida ao longo deste trabalho fica patente um acentuado “declínio da força de atração original da obra” decorrente do processo paulatino de lacunarização da revista de ano por conta de sua efemeridade constitutiva. Assim como os jornais velhos, a revista vai sendo roída pelo tempo, perdendo progressivamente sua legibilidade, bem como já perdera a possibilidade de materialização por meio da encenação segundo os parâmetros de suas circunstâncias cênicas originais.

Para que esse tipo de estudo não se resuma a um esforço arqueológico de restauração do que não pode ser recuperado, é preciso perscrutar potencialidades de “renascimento” da revista de ano que justifiquem o esforço de pesquisa dirigido a recompor algum “conteúdo de verdade” formalizado artisticamente por essas peças. Voltando a atenção para o gesto do revistar, cabe observar, primeiramente, o modo como esse olhar saturnino para o passado recente condensa um ano no decurso de um par de horas.

Assim como se dá nas representações da morte do ano velho recorrentes nas edições de jornais, ilustrados ou não, a circunscrição do ano nas revistas não se reduz a mera recuperação do passado recente, configurando, a partir dessa retomada, um olhar para o presente com potencial de intervenção social. Além de conferir significação ao tempo, produzindo ou enfatizando, por meio de cesuras no escoamento de seu fluxo, cicatrizes históricas, essa morte simbólica carrega um germe de esperança, um resíduo da matriz carnavalesca que conforma o pendor satírico da revista.

⁸³ Cabe salientar, contudo, que, apesar da possibilidade de essa cisão sujeito-objeto dialogar com vetores similares aos responsáveis pelos impasses do teatro moderno discutidos por Peter Szondi, ela não assume um caráter de gesto deliberado nos projetos estéticos de Artur Azevedo e Moreira Sampaio. Conforme aponta Larissa de Oliveira Neves, Artur Azevedo alinhava-se a uma perspectiva conservadora a respeito do teatro, reprovando as transformações em curso na passagem do século XIX para o XX. Essa rigidez acabou fazendo com que ele não conseguisse perceber, inclusive, as inovações formais do teatro de Henrik Ibsen, o que pode ser ilustrado por meio de sua leitura de *A casa de bonecas* como um drama tradicional (NEVES, 2006, p. 78).

No *Mandarim* há uma representação da sociedade fluminense em que diversos agentes e instituições são julgados e punidos por meio do ridículo, em mais uma das atualizações do *ridendo castigat mores*, lema implícito e muitas vezes explícito da intelectualidade da época, incluindo os autores da revista, seus apoiadores e seus repreensores. Não podemos restringir, entretanto, esse potencial de crítica das revistas somente aos revistógrafos. Seu texto dramático, contando com suas indicações cênicas e com as possíveis intervenções no processo dos ensaios, vem a ser apropriado por ensaiador, atores e leitores.

No caso dos atores, por exemplo, isso se dá de forma bastante intensa no teatro ligeiro, que partilha do juízo emitido por Décio de Almeida Prado a respeito da opereta, consistindo em “obra de palco, completada em cena pelos intérpretes, por suas *cascades* (*lazzi* em italiano, *gags* em inglês), ‘cacos’ que os atores iam enxertando no texto escrito, dando forma definitiva ao espetáculo [...]” (PRADO, 2008, p. 97). Nos gestos, no improviso, na entonação, os atores invariavelmente viriam a imprimir sua individualidade a partir de seu posicionamento ideológico, constituído no entrecruzamento de discursos socialmente estabelecido.

No que diz respeito aos leitores, por sua vez, tivemos mostras ao longo da repercussão do *Mandarim* na imprensa de como a peça foi mobilizada por diversos agentes do campo intelectual fluminense para os mais diversos fins – para condenar os autores por imoralidade, para saudá-los por sua criação, para criticar os detratores da peça e mesmo para assinar o nome em publicações nos jornais e, por conseguinte, promover-se a partir da integração no debate público. Enquanto Carlos de Laet publicou sua versão da peça no *Jornal do Commercio* para atacar os revisteiros, colocando-os no lugar do caricaturado, Ramiro Barcelos, sob o pseudônimo de Amaro Juvenal, sumariza, em crônica publicada no periódico republicano gaúcho *A Federação*, um ato suplementar fictício do *Mandarim*, situado em Porto Alegre, em que dois escravocratas são obrigados por abolicionistas, pescadores e outros personagens a alforriar seus escravos – ainda que com a condição de que estes servissem a eles por mais cinco anos (Amaro Juvenal, “Um por semana”, *A Federação*, 04/10/1884, p. 1). Assim, o cronista mobiliza a peça “fluminense” para discutir o contexto político porto-alegrense, possivelmente retratando figuras que poderiam vir a ser identificadas pelos públicos por meio de seus nomes fictícios.

Por meio do levantamento dessa discussão em torno do *Mandarim* e da análise das dinâmicas de apropriação empregadas pelos agentes envolvidos, procuro salientar a

importância de uma leitura do texto dramático que contemple o seu tensionamento com as circunstâncias cênicas que o conformam, não só em espetáculo, mas também textualmente, tendo em vista sua influência sobre o processo de escrita dos autores. Ademais, a leitura desse debate possibilita a recomposição de um instantâneo do campo intelectual em movimento, o que ilumina sua heterogeneidade e contribui para uma percepção mais ampla do horizonte de discussão e produção cultural do período. Ao recuperarmos esses agentes, eventos e obras alijados do cânone literário, adquirimos mais subsídios para operar um redimensionamento desse campo intelectual, dispondo de um repertório mais amplo dos posicionamentos ético-estéticos em jogo e dos termos que regulavam as disputas no campo.

REFERÊNCIAS

Bibliografia

ALENCAR, José Martiniano de. *O Rio de Janeiro: verso e reverso*. In: _____. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1977. v. 2.

ALMEIDA, Flávia Ferreira. *Fritzmack e o ano de 1888: a revista do ano como palco de discussões políticas no Rio de Janeiro oitocentista*. 2011. 113 f. Dissertação (Mestrado em História Política) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.bdtd.uerj.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=3369>. Acesso em: 2 jul. 2018.

ALONSO, Angela. *Ideias em movimento: a geração 1870 na crise do Brasil-Império*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARAÚJO, José Ferreira de Souza. *Cousas políticas*. Rio de Janeiro: Tipografia da Gazeta de Notícias, 1884. Disponível em: <<http://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/222269/000017996.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 20 nov. 2015.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Balas de estalo de Machado de Assis*. Organização, introdução e notas: Heloisa Helena Paiva de Luca. São Paulo: Annablume, 1998.

_____. *Crítica teatral*. São Paulo: W. M. Jackson Inc., 1957a.

_____. *Crítica literária*. São Paulo: W. M. Jackson Inc., 1957b.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

AUGUSTO, Antonio José. *A questão Cavalier: música e sociedade no Império e na República (1846-1914)*. 2008. 281 f. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp050904.pdf>>. Acesso em: 2 jul. 2018.

AZEVEDO, Artur. *Teatro de Artur Azevedo*. Organização e introdução de Antônio Martins de Araújo. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1983-1987. v. 1-4.

_____. *A princesa dos cajueiros*. In: _____. *Teatro de Artur Azevedo*. Organização e introdução de Antônio Martins de Araújo. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1983. v. 1.

_____. *O teatro: crônicas de Arthur Azevedo (1894-1908)*. Organização de Larissa de Oliveira Neves e Orna Messer Levin. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

AZEVEDO, Artur; AZEVEDO, Aluísio. *Fritzmac*. In: AZEVEDO, Artur. *Teatro de Artur Azevedo*. Organização e introdução de Antônio Martins de Araújo. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1987. v. 3.

AZEVEDO, Artur; SAMPAIO, Francisco Moreira. *Cocota*. In: AZEVEDO, Artur. *Teatro de Artur Azevedo*. Organização e introdução de Antônio Martins de Araújo. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1985a. v. 2.

_____. *O Mandarim*. In: AZEVEDO, Artur. *Teatro de Artur Azevedo*. Organização e introdução de Antônio Martins de Araújo. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1985b. v. 2.

_____. *O bilontra*. In: AZEVEDO, Artur. *Teatro de Artur Azevedo*. Organização e introdução de Antônio Martins de Araújo. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1985c. v. 2.

_____. *Mercúrio*. In: AZEVEDO, Artur. *Teatro de Artur Azevedo*. Organização e introdução de Antônio Martins de Araújo. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1987. v. 3.

AZEVEDO, Elizabeth Ribeiro. Ensaíadores na cena brasileira dos séculos XIX e XX. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 99-111, 2015. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/viewFile/98256/98303>>. Acesso em 31 jan. 2018.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 7. ed. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

_____. *Os gêneros do discurso*. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra, notas da edição russa de Serguei Botcharov. São Paulo: Editora 34, 2016.

BAKHTIN, Mikhail (Valentin Volóchinov). *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem*. 12. ed. Prefácio de Roman Jakobson, apresentação de Marina Yaguello, tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira, com a colaboração de Lúcia Teixeira Wisnik e Carlos Henrique D. Chagas Cruz. São Paulo: Hucitec, 2006.

BARBOSA, Marialva. *História cultural da imprensa: Brasil, 1800-1900*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010.

BASTOS, Antonio de Sousa. *Diccionario do Theatro Portuguez*. Lisboa: Imprensa Libanio da Silva, 1908. Disponível em: <<https://archive.org/details/diccionariodothe00susuoft>>. Acesso em: 2 jul. 2018.

BATY, Gaston; CHAVANCE, René. *El arte teatral*. Tradução de Juan Jose Arreola. Cidade do México: Tezontle, 1992.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. 2. ed. Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. Paris, capital do século XIX. In: _____. *Walter Benjamin: sociologia*. Organização e tradução de Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1991.

_____. *Baudelaire e a modernidade*. Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BERGSON, Henri. *O Riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. *Dicionário Bibliográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1893. 7 v. Disponível em: <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/5411>>. Acesso em: 16 abr. 2016.

BOCCANERA JR., Silvio. *O teatro na Bahia: da colônia à república (1800-1923)*. 2. ed. Salvador: EDUNEB; EDUFBA, 2008.

BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *A Arte Poética*. Introdução, tradução e notas de Clélia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1979.

BOUKHARAEVA, Louiza Mansurovna. *Começando o diálogo com Mikhail Mikhailovitch Bakhtin*. Ijuí: Ed. UNIJUÍ, 1997.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. Campo intelectual e projeto criador. Tradução de Rosa Maria Ribeiro da Silva. In: PULLON, Jean et al. *Problemas do Estruturalismo*. Vários tradutores. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

BRASIL. *Coleção das leis do Império do Brasil*. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1871. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-4666-4-janeiro-1871-552047-publicacaooriginal-68962-pe.html>>. Acesso em: 02 jul. 2018.

CHALHOUB, Sidney. A crônica machadiana: problemas de interpretação, temas de pesquisa. *Remate de males*, Campinas, v. 29, n. 2, p. 231-246, jul./dez. 2009. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636276>>. Acesso em: 20 nov. 2015.

CHALHOUB, Sidney; NEVES, Margarida de Souza; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (Org.). *História em cousas miúdas: capítulos de história social da crônica no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

CHEDIAK, Antônio José. *Carlos de Laet, o polemista*. Prefácio de Escragnolle Doria. São Paulo: Anchieta, 1942.

COELHO NETO, Henrique Maximiano. *A conquista*. 2. ed. Porto: Lello & Irmão, 1913.

CONRAD, Robert. The Planter Class and the Debate Over Chinese Immigration to Brazil, 1850-1893. *The International Migration Review*, Thousand Oaks, v. 9, n. 1, p. 41-55, 1975. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3002529?seq=1#metadata_info_tab_contents>. Acesso em: 2 jul. 2018.

DEZEM, Rogério. *Matizes do “amarelo”*: a gênese dos discursos sobre os orientais no Brasil (1878-1908). São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.

DIAS, José da Silva. *Teatros do Rio: do Século XVIII ao Século XX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012.

DIAS, Rodrigo César. *Beletrismo belicoso: uma polêmica literária no espelho paródico das “Balas de Estalo”*. 2016. 65 f. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/157007>>. Acesso em: 2 jul. 2018.

_____. Polêmica, promoção e retroalimentação: *O Mandarin*, de Artur Azevedo e Moreira Sampaio, e sua repercussão na imprensa. *Letras Escreve*, Macapá, v. 8, n. 1, p. 419-436, jan./jun. 2018. Disponível em: <<https://periodicos.unifap.br/index.php/letras/article/view/3459/pdf>>. Acesso em: 15 out. 2018.

ENGEL, Magali. *Meretrizes e doutores: saber médico e prostituição no Rio de Janeiro (1840-1890)*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

FARIA, João Roberto. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

_____. Artur Azevedo e a revista de ano: *O homem. O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 26, n. 2, p. 229-251, 2017. Disponível em: <http://periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/11315/10530>. Acesso em: 31 jan. 2018.

FISCHER, Luís Augusto (Org.). *Antônio Chimango*. Caxias do Sul: Modelo de Nuvem, 2016. 2 v.

FLÉCHET, Anaïs. Offenbach no Rio: a febre da opereta no Brasil do Segundo Reinado. In: ABREU, Márcia; DEAECTO, Marisa Midori (Org.). *A circulação transatlântica dos impressos [recurso eletrônico]: conexões*. Campinas: UNICAMP/IEL/Setor de Publicações, 2014. Disponível em: <http://issuu.com/marciaabreu/docs/circulacao_transatlantica_dos_impre>. Acesso em: 31 jul. 2018.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado e desenvolvimento do urbano*. 16. ed. Apresentação de Roberto DaMatta, biobibliografia de Edson Nery da Fonseca, notas bibliográficas e índices atualizados por Gustavo Henrique Tuna. São Paulo: Global, 2006.

_____. *China tropical*. Organizado por Edson Nery da Fonseca. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2003.

GOMES, Eugênio. Artur Azevedo e Xisto Bahia. In: _____. *Visões e revisões*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1958.

GOTTO, Edward. *Plan of the city of Rio de Janeiro: Brazil/surveyed in 1866 under the direction of Edward Gotto*. London: Robert J. Cook, 1871. 1 atlas, 29 plantas, color., 28 cm x 42 cm. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_cartografia/cart326448/cart326448.pdf>. Acesso em: 2 jul. 2018.

GRANJA, Lúcia. Poética e espaço: dos jornais às telas (Machado de Assis). *Miscelânea: Revista de Literatura e Vida Social*. [s.l.], v. 18, p. 21-36, ago. 2017. Disponível em: <<http://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/view/74>>. Acesso em: 2 jul. 2018.

KOSERITZ, Karl von. *Imagens do Brasil*. Tradução, prefácio e notas de Afonso Arinos de Melo Franco. São Paulo: Martins; EDUSP, 1972.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1996.

LEVIN, Orna Messer. Um escritor, vários jornais. In: AZEVEDO, Arthur. *O teatro: crônicas de Arthur Azevedo (1894 – 1908)*. Organização de Larissa de Oliveira Neves e Orna Messer Levin. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

_____. Offenbach e a disputa pelo público brasileiro (1840-1870). In: ABREU, Márcia; DEAECTO, Marisa Midori (Org.). *A circulação transatlântica dos impressos [recurso eletrônico]: conexões*. Campinas: UNICAMP/IEL/Setor de Publicações, 2014. Disponível em: <http://issuu.com/marciaabreu/docs/circulacao_transatlantica_dos_impre>. Acesso em: 31 jul. 2018.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Arquitetura do espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

LUZURIAGA, Gerardo. Teatro y Revolución: Apuntes sobre la Revista Política en México. *Mester*, Los Angeles, v. 21, n. 1, p. 11-22, 1992. Disponível em: <<https://escholarship.org/uc/item/99z0f2m9#main>>. Acesso em: 2 jul. 2018.

MAGALDI, Cristina. *Music in imperial Rio de Janeiro: European culture in a tropical milieu*. Lanham: Scarecrow Press, 2004. Disponível em: <<https://archive.org/details/musicinimperialr00cris>>. Acesso em: 2 jul. 2018.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 6. ed. São Paulo: Global, 2004.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Arthur Azevedo e sua época*. 3. ed. refund. e aum. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

_____. *José de Alencar e sua época*. 2. ed. corrigida e aumentada. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977.

MAIA, Andréa Casa Nova. Imagens de uma cidade submersa: o Rio de Janeiro e suas enchentes na memória de escritores e fotógrafos. *Revista Escritos*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 6, p. 247-274, 2012. Disponível em: <http://escritos.rb.gov.br/numero06/escritos%206_11_imagens%20de%20uma%20cidade.pdf>. Acesso em: 2 jul. 2018.

MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política: Livro I: o processo de produção do capital*. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.

MARTINS, Antonio. *Arthur Azevedo: a palavra e o riso: uma introdução aos processos linguísticos de comicidade no teatro e na sátira de Arthur Azevedo*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1988.

MENCARELLI, Fernando Antonio. *Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas: Editora da Unicamp; Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 1999.

MENEZES, Lená Medeiros de. *Os estrangeiros e o comércio do prazer nas ruas do Rio (1890-1930)*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1992.

_____. (Re)inventando a noite: o *Alcazar Lyrique* e a *cocotte comédiénne* no Rio de Janeiro oitocentista. *Revista Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 20-21, p. 73-91, jan./dez. 2007. Disponível em: <http://www.forumrio.uerj.br/documentos/revista_20-21/Cap-5-Lena_Menezes.pdf>. Acesso em: 7 abr. 2018.

MEYER, Marlyse. Voláteis e versáteis: de variedades e folhetins se fez a chronica. In: _____. *As mil faces de um herói canalha e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1998.

MONTESQUIEU, Charles de Secondat, Baron de. *Cartas persas*. Lisboa: Estampa, 1989.

NABUCO, Joaquim. *O abolicionismo*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938.

_____. *Joaquim Nabuco*. 2. ed. ampl. Textos de Munhoz da Rocha Netto e Gilberto Freyre e seleção de discursos de Gilberto Freyre. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2010. Disponível em: <http://bd.camara.gov.br/bd/bitstream/handle/bdcamara/4363/joaquim_nabuco_2ed.pdf?sequence=1>. Acesso em: 2 jul. 2018.

NEVES, Larissa de Oliveira. Arthur Azevedo nos rodapés de *A Notícia*. In: AZEVEDO, Arthur. *O teatro: crônicas de Arthur Azevedo (1894-1908)*. Organização de Larissa de Oliveira Neves e Orna Messer Levin. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

_____. *As comédias de Artur Azevedo: em busca da história*. 2006. 254 f. +. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/269841>>. Acesso em: 2 jul. 2018.

OS EXAMES censórios do Conservatório Dramático Brasileiro: inventário analítico. Organização e indexação de Valéria Pinto Lemos, inventário de Alexandra Almada de Oliveira, Gabriela de Chevalier e Quézia Junia de Moraes Rocha. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2014. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_manuscritos/mss1415592/mss1415592.pdf>. Acesso em: 02 jul. 2018.

PENA, Martins. *Comédias*. Edição crítica por Darcy Damasceno. Rio de Janeiro: Ediouro, 1956.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *O carnaval das letras*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1994.

PINHO, Wanderley. *Salões e damas do segundo reinado*. 3. ed. São Paulo: Martins, 1959.

PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

RAMOS, Ana Flávia Cernic. *As máscaras de Lélío: ficção e realidade nas “Balas de estalo de Machado de Assis*. 2005. 410 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e

Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/280054>>. Acesso em: 18 abr. 2016

_____. *Política e humor nos últimos anos da monarquia: a série “Balas de Estalo” (1883-1884)*. 2005. 168 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/279782>>. Acesso em: 18 abr. 2016.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

RUIZ, Roberto. *Teatro de revista no Brasil: do início à I Guerra Mundial*. Introdução de Tânia Brandão. Pesquisa de Tânia Brandão e Roberto Ruiz. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1988.

SANSEVERINO, Antônio Marcos Vieira. *Realismo e alegoria em Machado de Assis*. 1999. 339 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

SEIDL, Roberto. *Artur Azevedo: ensaio bio-bibliográfico*. Rio de Janeiro: Editora ABC, 1937.

SÊNIOR, Lulu (José Ferreira de Souza Araújo). *Balas de estalo*. Rio de Janeiro: Tipografia da Gazeta de Notícias, 1887.

SETTE, Leila Bastos. O papel do figurino no teatro de revista carioca. *Urdimento*, Florianópolis, v. 1, n. 7, p. 101-116, dez. 2005. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/5435/3633>>. Acesso em: 2 jul. 2018.

SICILIANO, Tatiana Oliveira. *O Rio de Janeiro de Artur Azevedo: cenas de um teatro urbano*. Rio de Janeiro: Mauad X; Faperj, 2014.

SILVA, Eduardo. *Dom Obá d'África, o príncipe do povo: vida, tempo e pensamento de um homem livre de cor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SIMMEL, Georg. *Filosofia do amor*. Tradução de Luís Eduardo de Lima Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. Os Clairvilles deste país maravilhoso surgem aos pares: história, teatro e polêmicas nas páginas de periódicos fluminenses no ano de 1887. *SocioPoética*, Campina Grande, v. 1, n. 17, p. 4-29, jul./dez. 2016. Disponível em: <<http://revista.uepb.edu.br/index.php/REVISOCIOPOETICA/article/view/3564>>. Acesso em: 2 jul. 2018.

SÜSSEKIND, Flora. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Tradução de Raquel Imanishi Rodrigues. Cosac Naify, 2011.

TARROW, Sidney. *O poder em movimento: movimentos sociais e confronto político*. Tradução de Ana Maria Sallum. Petrópolis: Vozes, 2009.

THÉRENTY, Marie-Ève. Escrever folhetins e continuar brasileiro é realmente difícil? O folhetim de crônica parisiense como matriz do jornalismo literário no século XIX. Tradução de André Caparelli. In: GRANJA, Lúcia; ANDRIES, Lise (Org.). *Literaturas e escritas da imprensa: Brasil/França: Século XIX*. Campinas: Mercado de Letras, 2015.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Pontes; Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991.

VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil: 1870-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. Prefácio de Cláudio Murilo Leal. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 2013. Disponível em: <<http://www.fundar.org.br/bbb/index.php/project/historia-da-literatura-brasileira-jose-verissimo/>>. Disponível em: 2 jul. 2018.

WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. Tradução de Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

Periódicos consultados

A Estação: jornal ilustrado para a família. Rio de Janeiro, 1893.

A Federação: orgam do Partido Republicano. Porto Alegre, 1884.

A Folha Nova. Rio de Janeiro, 1883-1884.

A Noticia. Rio de Janeiro, 1894-1900

Almanak Laemmert: administrativo, mercantil e industrial. Rio de Janeiro, 1883.

Correio Mercantil, e instructivo. político e universal. Rio de Janeiro, 1854.

Correio Paulistano. São Paulo, 1884.

Diario de Noticias. Rio de Janeiro, 1887.

Diario do Brazil. Rio de Janeiro, 1884.

Gazeta da Tarde. Rio de Janeiro, 1883-1884.

Gazeta de Noticias. Rio de Janeiro, 1881-1911.

Jornal do Commercio. Rio de Janeiro, 1859-1884.

O Album. Rio de Janeiro, 1893.

O Apostolo. Rio de Janeiro, 1889.

O Espectador: órgão consagrado aos interesses theatraes. Rio de Janeiro, 1884.

O Espelho: revista de litteratura, modas, industria e artes. Rio de Janeiro, 1859.

O Mequetrefe. Rio de Janeiro, 1884.

O Novo Mundo: periodico illustrado do progresso da edade. New York, 1873.

O Paiz. Rio de Janeiro, 1887.

Revista Illustrada. Rio de Janeiro, 1883-1884.

The Rio News. Rio de Janeiro, 1889.

ANEXO A – TRANSCRIÇÃO DO MANDARIM⁸⁴**O MANDARIM**

Revista cômica de 1883

Em 1 prólogo e 3 atos, divididos em 11 quadros

Em colaboração com Moreira Sampaio

Representada pela primeira vez no Rio de Janeiro, no Teatro Príncipe Imperial, em 9 de janeiro de 1884

⁸⁴ Fonte: AZEVEDO, Artur; SAMPAIO, Francisco Moreira. *O Mandarim*. In: AZEVEDO, Artur. Teatro de Artur Azevedo. Organização e introdução de Antônio Martins de Araújo. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1985. v. 2. Todas as traduções apresentadas nesta transcrição provêm da edição consultada. A ortografia foi atualizada conforme o Acordo Ortográfico de 1990. Busquei corrigir eventuais erros tipográficos da edição de Araújo e, nos casos em que julguei haver alguma margem para dubiedade, indiquei o texto constante na edição consultada. No tocante à diagramação, procurei organizar a disposição do texto na página a partir da edição disponível.

PERSONAGENS

ATORES

OLÍMPIA	Dona Elvira Richard
PEKY, A POLÍTICA	Dona Clélia
A ARTE, A FILHA DO INFERNO, A FOLHA NOVA, A CÂMARA TRANSATA	Dona Inês
A FEBRE AMARELA, A GAZETA DE NOTÍCIAS, UMA DAMA	Dona Candelária
DONA JUANITA, LE MESSEGER DU BRÉSIL	Dona Blanche
A MOFINA, LA VOCE DEL POPOLO	Dona Rosália
A LOTERIA, A GAZETA DA TARDE	Dona Ester
O MANDARIM TCHIN TCHAN FÓ	Senhor Martins
O BARÃO DE CAIAPÓ	Senhor Bahia
LÍRIO, LOHENGRIN	Senhor Domenique
O BACHAREL, HERMANN, UM EMBUÇADO, KELLER, O CRUZEIRO	Senhor Peixoto
O POETA LÍRICO, UM POSITIVISTA, UMA VÍTIMA DO DECRETO CONTRA AS ACUMULAÇÕES, SILVA BASTOS, DOUTOR FORTUNA, UM MESTRE-ESCOLA	Senhor Colás
MOTTINI, O HOMEM DO QUIOSQUE, FERRI	Senhor Pozzi

JAP-OF-JAPS, UM VADIO, UM PAI DE FAMÍLIA, UM
EMPREGADO DA CÂMARA, THE RIO NEWS Senhor Silva

O BONDE, BOSCO, DOUTOR COPACABANA, UM
AMADOR, O JORNAL DO COMMERCIO Senhor Germano

O CACETE, UM CRIADO, UM CABEÇA DE GREVE,
UM DILETANTI, DEUTSCHE ZEITUNG, O AGIOTA,
PATRIZIO, O HOMEM DO FORNO, O APÓSTOLO, 2º
INDIVÍDUO Senhor Mesquita

O TESTA DE FERRO, UM SOLDADO, 1º INDIVÍDUO,
O DIÁRIO OFICIAL Senhor Reis

UM TELEGRAFISTA, 1º INDIVÍDUO Senhor Gaspar

A REVISTA ILLUSTRADA Senhor Ramos

O CAPOEIRA Senhor Estêvão

A ESCRAVIDÃO, A COCOTE, O JOGO, A
SUBSCRIÇÃO, O SECRETA, O JOGADOR DA
TRANCINHA, O QUIOSQUE, O COMENDADOR, O
MENDIGO, O VAGABUNDO, O MÚSICO
AMBULANTE, O CORTIÇO, A AMA-DE-LEITE, O
ENGRAXATE N.N.

Micróbios, Males, Povo, Tropa, Urbanos, Brasileiros, Portugueses, Franceses, Ingleses,
Burros magros, Vendedores de balas, jornais e revistas, etc.

Música compilada, composta e instrumentada pelo Senhor J. Simões Júnior, regente de
orquestra.

Ensaíador, o Senhor Adolfo de Faria.

Cenógrafos, os senhores André Caboufigue, Huáscar de Vergara e Frederico de Barros.

N.B. – Nesta edição não se fizeram as alterações exigidas no manuscrito original pela Polícia
e pelas conveniências de cena.

PRÓLOGO

QUADRO PRIMEIRO

CENA I

O BACHAREL (*No proscênio, antes de subir o pano.*) – Minhas senhoras, senhores,

Deixai que vos cumprimente
 E vos diga prontamente,
 Sem prolóquios maçadores,
 Quem sou e qual o papel
 Que represento. Lá vai:
 Sou bacharel, e meu pai
 Era também bacharel,
 Mas bacharel pé-de-boi;
 É bacharel meu irmão,
 Meus primos bacharéis são.
 Meu tio bacharel foi.
 Minha própria mãe, se bem
 Que fosse pouco letrada,
 Por ser tão bacharelada,
 Bacharelava também.
 Agora, que já sabeis
 Que sou bacharel formado,
 E o tipo mais acabado
 De todos os bacharéis,
 Convém que também saibais
 Qual a minha profissão:
 Dos *Males* na habitação
 Porteiro sou, nada mais...
 É baixo o emprego. Que importa?
 Não achei outro melhor.
 Sou dos males o menor;
 Por isso fui para a porta.
 Tendo, como um vagabundo,
 A várias portas batido,

POLÍTICA – Está calado, Poeta lírico! Ignoro por enquanto os motivos que trazem a estas plagas esse estrangeiro, nem que espécie de homem seja. Entretanto, convém que desde logo lhe façamos sentir a nossa força!

VOZES – Muito bem! Apoiado!

POLÍTICA – Tu, Cocote, trata de sugar-lhe o sangue que lhe corre nas algibeiras.

OLÍMPIA – Ociosa recomendação.

POLÍTICA – Tu, Bonde, encarrega-te de esmagar-lhe uma perna na primeira oportunidade.

BONDE – As duas, se for preciso.

POLÍTICA – Basta uma. Tu, Mofina, esmaga-lhe por tua vez a reputação, que é uma perna social.

MOFINA – Pode contar que é um homem desacreditado. Vou encomendar um artigo ao *Justus*.

POLÍTICA – Talvez seja melhor o *Argos* ou a *Sentinela*.

BONDE – E a responsabilidade?

TESTA-DE-FERRO – Não estou eu aqui?

POLÍTICA – Tens razão, Testa-de-ferro, generoso amigo (*Aperta-lhe a mão.*). Tu, ó Cacete, sê desapiadado, sê Lohengrin!

CACETE – Lohendrin? Ah! a propósito de Lohengrin... Quero contar-lhes uma história... (*Murmuram.*) Em 1866... (*Interrompendo-se.*) Como é um tanto longa, peço-lhes que se sentem... Ah! não querem? Pois bem... lá vai: – Em 1866...

POLÍTICA (*Interrompendo-o.*) – Não! Poupa-nos, ao menos por espírito de classe. Reserva esta história para o estrangeiro!

TODOS – Apoiado!

POLÍTICA – Capoeira!

CAPOEIRA – Livra!

POLÍTICA – Mímoseia-o com a melhor das tuas rasteiras! Loteria, dá as mãos à Cocote, e depena-o.

LOTERIA – E se ele não tiver dinheiro?

AGIOTA – Para que sirvo eu?

POLÍTICA – Esqueciam-te, Agiota. Tu lho emprestará a 6% ao mês.

AGIOTA – Upa! A 10% e com garantia! E se for filho-família, não mo apanhará por menos de 20!

POLÍTICA – Bravo! Vejo que tens consciência!

BACHAREL (*Voltando, à Política.*) – Minha senhora...

Hei, afinal, resolvido
 Abrir as portas ao mundo.
 Sou eu que digo à patroa:
 “Stá lá fora *seu* Fulano!
Seu Beltrano! *Seu* Sicrano!
Seu Barão! *Sora* Baroa!
 Mas já vai longo o monólogo:
 Já basta de amolação...
 Ides ver a *Habitação*
Dos Males! Começa o prólogo... (*Ao regente da orquestra.*)
 Atenção, meu caro artista!

Recomendo-lhe bravura
 Para o coro de abertura
 Que dá princípio à revista. (*Sobe o pano.*)

(*O teatro representa um sítio agreste. Os Males, presididos pela Política, que se acha numa espécie de trono, enchem os dois lados da cena.*)

CENA II

OLÍMPIA, a POLÍTICA, o BONDE, a LOTERIA, a MOFINA, o TESTA-DE-FERRO, o POETA LÍRICO, o AGIOTA, o CACETE, o CAPOEIRA, o SECRETA, o MENDIGO, a SUBSCRIÇÃO, o CORTIÇO, o ENGRAXATE, o VENDEDOR DE BALAS, o QUIOSQUE, o MÚSICO AMBULANTE, o VAGABUNDO, o JOGO, o COMENDADOR, a ESCRAVIDÃO, a AMA-DE-LEITE, o BACHAREL, que sai depois de cantado o coro.

O CORO –

Aqui estão
 Todos os males em sessão!
 A nossa presidente vai
 Dizer por que hoje nos atraí.
 Aqui estão
 Os Males em profusão!

POLÍTICA – Males e malas, eu, a Política, a primeira e a mais velha dentre vós, a calamidade absoluta, diante da qual todos vós deveis curvar a cabeça, convoquei a presente assembleia para o fim de procedermos à solene recepção de um ilustre estrangeiro que deseja travar conhecimento conosco e nos será apresentado pelo ínclito e benemérito Barão de Caiapó.

POETA LÍRICO – Com licença... (*Com lirismo.*)

A brisa queixosa
 Que passa veloz
 O hóspede ilustre
 Conduza até nós!

Canto

POLÍTICA – Olé
 Quem é?

BACHAREL – É o Senhor Barão de Caiapó;
 Consigo traz o senhor Tchin Tchan Fó.

POLÍTICA – Manda-os entrar.

(*O Bacharel inclina-se e sai: volta depois com o Mandarim Tchin Tchan Fó e o Barão de Caiapó.*)

POLÍTICA – Toda atenção
 Que os visitantes
 Importantes
 São!

CENA III

OS MESMOS, o MANDARIM, o BARÃO

- CORO – Oh, que caras esquisitas!
Que esquipáticas visitas!
Que bons tipos ambos são,
Tanto o chinês como o Barão!
- OLÍMPIA – Senhor Barão de Caiapó?
- BARÃO – Que quer, madama?
- OLÍMPIA (*Apontando para o Mandarin.*)
Este senhor como se chama?
- MANDARIM – Meu nome é Tchin Tchan Fó!
- CORO – É Tchin Tchan Fó!
- MANDARIM – Eu sou da China!
- CORO – Ele é da China!
- BARÃO – Este país vem visitar
E quer pra cá trazer a China!
- OLÍMPIA (*À parte.*) – Endinheirado deve estar...
- MANDARIM – Inda uma vez saiba a menina:
Sou Tchin Tchan Fó,
Homem de paz,
Que o Caiapó
Consigo traz.
- CORO – É Tchin Tchan Fó,
Homem de paz,
Que o Caiapó
Consigo traz.
- TODOS (*Rodeando o Mandarin e cumprimentando-o.*)
Um tal senhor, não há negar,
Prazer nos dá cumprimentar!
- MANDARIM – Obrigado!
- OLÍMPIA (*Baixo ao Mandarin, suspirando.*)
Tchin Tchan Fó!
- MANDARIM (*Apertando-lhe a mão disfarçadamente.*)
É pena que não esteja só!
(*À parte.*) Oh, que peixão! não lhe resisto!
Minha mulher se souber disto!
- POLÍTICA (*Ao Mandarin.*)
Enfim, quem é? Não nos dirá?

Que vem fazer?
 Saber
 Pretendo.
 Fique sabendo!

MANDARIM – Dizer-vos quem eu sou
 Vou
 Já.

POLÍTICA – Vá
 Lá!

MANDARIM – Eu vou
 Quem sou
 Dizer enfim:
 Sou Mandarim,
 Mandarim de primeira classe;
 Venho negócios arranjar,
 E hei de evitar
 Que a perna aqui alguém me passe!

I

Tem-se dito
 Muitas vezes
 Que os chineses
 Tantos são,
 Que na China
 Já não cabem,
 E não sabem
 Pr'onde vão!
 Ao Brasil tudo os impele,
 Mas é perspicaz o chim;
 Se esta terra é digna dele,
 Verificar eu vim.
 Em todo lugarejo
 Deste enorme país
 Solícito desejo
 Meter o meu nariz!
 Do Sul ao Norte...

CORO – Do Sul ao Norte...

MANDARIM – Ninguém se importe...

CORO – Ninguém se importe...

MANDARIM – Com que eu meta o meu nariz!
 Quem sou já disse enfim;
 Sou Mandarim,
 Mandarim de primeira classe!

CORO – Quem ele é já disse enfim:

É Mandarin,
Mandarin de primeira classe, etc.

II

MANDARIM – Macaúbas,
Paquetá,
Chapéu d’Uvas,
E Tinguá;
Guarapuava,
Camamu,
Caçapava,
Macacu,
Curitiba,
Macaé,
Guaratiba,
Taubaté.
Porto Novo, Maricá,
E Guaratinguetá...
Em todo lugarejo
Etc., etc.

BARÃO (*À Política.*) – Minha senhora, tendo eu ultimamente empreendido uma viagem a Londres, a fim de levantar capitais para a exploração dos rios Caiapó, Maranhão e seus afluentes, e confluente, encontrei naquela cidade, na *Regent Street*, isto é, na Rua do Regente, quase a chegar à do Sabão (*Soap Street*), o ilustre Mandarin Tchín Tchán Fó. Tenho a honra de apresentá-lo a Vossa Excelência.

POLÍTICA – Senhor Mandarin, folgo muito de o conhecer...

MANDARIM – Igualmente, minha senhora!

BARÃO – Este distinto filho do império do Meio vem verificar se este país é digno de receber em seu seio os filhos do Sol.

OLÍMPIA – E netos da Lua?

BARÃO – Não sei; nada percebo dessa consanguinidade astronômica. (*À Política.*) Como é lógico, pois que se trata da introdução de mais um mal, o primeiro desejo do Senhor Mandarin foi travar conhecimento convosco, os Males oficiais, reconhecidos...

TODOS – Muito bem! Muito bem!

BACHAREL (*A Olímpia.*) – Você diz-me uma coisa? Que vem a ser Mandarin?

OLÍMPIA – Mandarin é... é... Ora que há de ser sempre o Bacharel quem faça perguntas destas!

MANDARIM – Quando mesmo este senhor não fosse bacharel, não seria para admirar ignorasse que coisa é Mandarin. Eu vos digo: Mandarin, cuja tradução portuguesa é manda-chuva, é uma influência política de qualquer distrito chinês; dispõe da vontade e das opiniões de seus conterrâneos. Da Mongólia às ilhas de Hong Kong, de Pequim às montanhas de Tian-

chan, a China está cheia de Mandarins! Quando um cidadão tem probabilidade de arranjar dez votos para a eleição de um deputado, o Ministro de Justiça fá-lo Mandarim de 3ª classe. Se o cidadão pode arranjar, em vez de dez, cinquenta votos, é nomeado mandarim de 2ª classe. Se assegura a votação inteira, sem receio de segundo escrutínio, fazem-no Mandarim de 1ª classe!

BACHAREL – Nesse caso, Vossa Senhoria é uma espécie de coronel da Guarda Nacional?

POLÍTICA – Oh! a Guarda Nacional! A minha mais poderosa arma!

MANDARIM (*Admirado.*) – A sua mais poderosa arma! Oh! quem é então a senhora?

POLÍTICA – Pois não sabe?

MANDARIM (*Ao Barão.*) – O Barão cometeu a imperdoável inadvertência de não ma apresentar.

BARÃO – Tem razão, desculpe. Esta senhora é a Política.

MANDARIM – Oh! Oh!

BARÃO – A diretora, a presidente, a chefe, o mandarim, finalmente, deste Congresso de Males. Esta senhora é o fio condutor de todas as calamidades públicas.

POLÍTICA – Mesmo de algumas particulares... Sou o mediador plástico entre a escravidão e a casa de comissão; entre o capoeira e o vagabundo; entre o bacharel e o comendador; entre a loteria e a casa de jogo; entre o aluguel de amas-de-leite e o aluguel de cocotes; entre o mendigo e a subscrição; entre a mofina e o testa de ferro; entre o vendedor de balas e o comprador de votos; entre a moléstia e o cortiço; entre...

MANDARIM (*Interrompendo-a.*) – Tá! Tá! Tá! Não é mediador plástico: é elástico! São estes os seus prosélitos?

POLÍTICA – Sim, senhor... Vou apresentá-los. Ponham-se em linha! Firme! Marche! (*A orquestra executa uma marcha, ao som da qual os Males desfilam, à proporção que a Política os menciona.*)

A Escravidão! A pavorosa mancha!
 Provocante Cocote sem pudor...
 A Subscrição lá passa toda ancha.
 Da trancinha lá passa o jogador.
 O Agiota lá vai que, sem consciência,
 Dinheiro empresta a dez por cento ao mês.
 Lá segue a Loteria, essa indecência.
 E o Jogo um filho que o demônio fez!
 Eis o Quiosque. A Polícia pondo em talas,
 Serve aos malandros para *rendezvous*.
 Lá passa o esperto Vendedor de balas
 De ovo, alteia, hortelã, parto e caju.
 Lá vai o Bonde, o matador horrível,
 Das pernas dos transeuntes o terror!
 A Mofina lá vai, negra, irascível!
 Lá passa um tipo de Comendador!

O Mendigo! O Cacete! O Vagabundo!
 O Músico ambulante dos cafés...
 O Engraxate... O Cortiço nauseabundo...
 O Capoeira, que as armas tem nos pés.
 O Poeta lírico...

POETA LÍRICO (*Passando.*)

A maviosa endeixa
 Que eu desprendo da flor dos lábios meus
 Murmura branda e suave, como a queixa
 Que o terno sabiá dirige a Deus!

POLÍTICA –

Eis o Secreta, que não é secreto,
 O grande agente da polícia a pau:
 É dos rolos amigo predileto,
 E o branco parati não acha mau.
 Lá vai a Ama-de-leite, a desgraçada
 Cujo sangue é vendido a quem mais der;
 A abandonar o filho foi forçada,
 Porque não pode a escrava ser mulher...

BACHAREL – Que bom! Escapei!

MANDARIM – Pois senhores, já é! Tanta calamidade junta nem na China!

POLÍTICA – Ainda não viu todas!

MANDARIM – Pois mais?

POLÍTICA – Faltam aqui muitas. Não falando no Guarda-fiscal, no Amador de Sociedades Particulares, nos Leilões Perpétuos, no Curso de Dança com Damas, nas Edições Portuguesas por Fascículos, nas Conferências, nos Concertos Clássicos, na Imprensa Pornográfica e outras que me não ocorrem. Ainda não viu Vossa Senhoria a mais importante, depois de mim, já se sabe...

MANDARIM – E é...

FEBRE AMARELA (*Entrando inopinamente, acompanhada pelos micróbios.*) – Eu!...

CENA IV

OS MESMOS, FEBRE AMARELA *e micróbios*

MANDARIM – Quem é esta figurona?

TODOS – A Febre Amarela!

MANDARIM (*Fugindo para a extrema esquerda.*) – Ai!... (*Trêmulo, de longe.*) Tenho muito desprazer em conhecê-la. Estimarei que nunca estreitemos relações.

POLÍTICA (*Ao Barão, que tem fugido para a extrema direita.*) – Pois o Barão também foge?

BARÃO – Nada, que eu chego de Londres!

MANDARIM – Então aquela senhora ataca de preferência os recém-chegados?

OLÍMPIA – Ataca de preferência os estrangeiros e poupa os nacionais.

MANDARIM – Ah! sim? Em último caso, naturalizo-me!

Coplas

I

FEBRE AMARELA – Eis a Febre Amarela,
A febre nacional,
Que sem ser bela,
Que não tem rival!
É caso extraordinário:
Eu nunca causei horror
Ao boticário
Nem ao doutor!
Não venho só!

MICRÓBIOS – Não!

FEBRE AMARELA – Pois os micró...

MICRÓBIOS – Pois os micró...

FEBRE AMARELA – Os micróbios aqui estão!

TODOS – Os micróbios aqui estão!

II

FEBRE AMARELA – Mas, sendo democrata,
Republicana até,
No Rio da Prata
Não ponho o pé.
Se eu apareço apenas,
Surgem logo por lá
Mil cuarentena
De sanidad.
Não venho só!

Etc., etc.

MANDARIM (*Aproximando-se receoso.*) – Então... estes pequenos?...

FEBRE AMARELA – São a minha guarda de honra: os micróbios!

MANDARIM – Pois, minha senhora, há de ceder-me um... Quero cultivá-lo, para inoculá-lo no meu braço. Deixem lá falar o Doutor Zero.

OLÍMPIA (*Dando-lhe um cartão.*) – Aqui tem o meu *adresse*...

MANDARIM (*Recebendo-o.*) – Obrigado. Mal por mal, antes você. (*Lendo.*) Rua São Francisco de Assis, nº...

OLÍMPIA – É a antiga da Carioca.

MANDARIM – Irei à sua casa; mas tenho o desgosto de preveni-la que sou casado.

OLÍMPIA – Casado!

MANDARIM – Há muito tempo, e com uma china de cabelinho na venta!

OLÍMPIA – E sua senhora?

MANDARIM – Deixei-a no hotel... Quero a todo transe evitar desgostá-la.

OLÍMPIA – Ah! Certamente... A harmonia do lar é a base...

MANDARIM (*Atalhando.*) – Não é por isso: é que, se minha mulher se zanga, é preciso depois fazer as pazes... e é o diabo!

OLÍMPIA – Deixe estar, que tudo se arranjará... Vá... vá.

MANDARIM – Mesmo casado?

OLÍMPIA – Ora! Bem se vê que não conhece os nossos usos e costumes.

MANDARIM – Ah! se é costume da terra... (*Apertando-lhe a mão.*) Até amanhã!

MOFINA (*À parte.*) – Vou escrever um artigo.

MANDARIM (*À Política.*) – Minha senhora, a companhia é muito agradável; mas eu peço licença para pôr-me ao fresco.

POLÍTICA – Antes de se retirar, Senhor Mandarim, rogo-lhe que tome parte no galope com que costumamos a despedir nossas visitas.

MANDARIM – Pois não, minha senhora!

POLÍTICA – Dancemos!

TODOS – Dancemos!

(*Dançam todos um galope, e cai o pano.*)

ATO I

QUADRO SEGUNDO

Sala em casa de Olímpia.

CENA I

OLÍMPIA, *sentada*; LÍRIO, *a seus pés*.

LÍRIO – Amo-te! Adoro-te!

OLÍMPIA – Já me tens dito isso mesmo um milhão de vezes.

LÍRIO – E não cansarei de repetir-to.

OLÍMPIA – Repete-lo, mas não o podes provar!

LÍRIO – Como não o posso provar?

OLÍMPIA – Pois não! A maior prova de amor que um cavalheiro pode dar a uma dama é...

LÍRIO – É o próprio amor!

OLÍMPIA – Enganas-te: é o dinheiro! (*Lírio ergue-se indignado. Erguendo-se.*) Amor sem dinheiro é o mesmo que reservatório sem água!

LÍRIO – És muito positiva!

OLÍMPIA – Ah! meu amigo, os tempos andam bicudos. Ultimamente tenho andado muito caipora... e se não fosse aquele empregado do Banco...

LÍRIO – Que por tua causa fugiu!

OLÍMPIA – Se não fosse ele...

LÍRIO – És desapiedada!

OLÍMPIA – Estou no meu papel. Tu é que és muito exigente. Bem sabes que te estimo tanto como no tempo de tua abastança, em que me propuseste ser meu legítimo esposo. Hoje, que não tens chelpa, contenta-te com as horas vagas, e consola-te com a ideia de que nesta terra são muito comuns os indivíduos que se alimentam com os sobejos dos grandes banquetes do amor. Mas isto de pretendes as mesmas regalias que gozam aqueles que podem abrir os cordéis à bolsa, é tão absurdo como se quisesses ligar o vinagre... com o azeite.

LÍRIO – Sim, reconheço tudo isso; mas que queres tu? Amo-te, e o amor não cura de filosofias.

Dueto

LÍRIO – Mulher, como te adoro!
 Por que tanto rigor?
 Por ti suspiro e choro,
 Morro por ti de amor!
 Sê piedosa,
 Carinhosa,
 Tem compaixão de mim;
 Não sejas desdenhosa,
 Meu belo querubim!

(Juntos.)

LÍRIO
 Amor eu te imploro,
 Ó meu coração!
 Vê bem, vê que choro!
 Vê tu que aflição!

OLÍMPIA
 Amor tu me imploras,
 Mas que amolação!
 Pois se te demoras
 Perco um dinheirão!

LÍRIO – De mim tem dó, tem dó!
 Teu desdém me maltrata!
 Eu sou teu só, teu só!
 O teu rigor me mata!

OLÍMPIA – Tu já estás maçador!

LÍRIO – O meu peito consola!
 OLÍMPIA – Tanto amor
 Já me amola!

(Juntos.)

LÍRIO

Amor eu te imploro, etc.

OLÍMPIA

Amor tu me imploras, etc.

OLÍMPIA – Queres que te diga tudo com franqueza?

LÍRIO – Dize!

OLÍMPIA – Pois bem; espero uma pessoa.

LÍRIO – Quem?

OLÍMPIA – Um mandarim!

LÍRIO – Um mandarim?!

OLÍMPIA – Um mandarim de primeira classe!

LÍRIO – Um mandarim autêntico?

OLÍMPIA – Duvidas?

LÍRIO – Pois tu vais ter negociações com a China?

OLÍMPIA – Parece!

LÍRIO – E agradam-te os chineses?

OLÍMPIA – Muito.

LÍRIO – Nesse caso, vou confiar-te um segredo...

OLÍMPIA – Agora não; depois!

LÍRIO – Há de ser já: eu sou também chinês!

OLÍMPIA – Tu? um parisiense!

LÍRIO – Isso é o que supões... Em 1863...

OLÍMPIA – Não! Pelo amor de Deus! Depois... depois. (*Empurra-o para a porta.*)

LÍRIO – Decididamente mandas-me embora?

OLÍMPIA – Sim! Sim! Deixa-me! (*Leva-o até a porta.*)

LÍRIO (*Que tem desaparecido, voltando e fazendo um cumprimento irônico.*) – Salam Alec!

OLÍMPIA – Adeus, minhas encomendas! (*Lírio desaparece.*)

LÍRIO (*Voltando.*) – Camalô! (*Sai vivamente.*)

CENA II

OLÍMPIA (*Só.*)

OLÍMPIA – São todos assim... nem dão, nem deixam que os outros dêem! Este então... canta uns duetos tão compridos! – Façamo-nos bela, para receber o chim! (*Sai.*)

CENA III

O BARÃO, o MANDARIM

BARÃO (*Entrando só.*) – Porta aberta, o justo peca. (*Para dentro.*) Entre, Senhor Mandarim!

MANDARIM – Não está!

BARÃO – Provavelmente está lá dentro.

MANDARIM – Chamemo-la!

BARÃO – Valeu, e há de ser por solfa!

MANDARIM – Tem razão... Ao som da Serenata do *Boccacio*, que está na moda...

BARÃO – Vá lá! Eu primeiro!

Serenata

I

Ó senhora,
Sem demora,
Por favor venha cá para a sala;
Que um amante
Delirante
Tem desejos de cumprimentá-la!
Eis o chim!
Tiro li ló lim!
Venha ver o Senhor Mandarim!

MANDARIM – Agora eu!

II

Ó madama,
Que uma chama
No meu peito ateou repentina.
Eu desejo
Dar-lhe ensejo
De fazer um negócio da China!
Tchin Tchan Fó.
Tiro li ló ló!
Não vem só
Tiro li ló ló!
Traz consigo o Senhor Caiapó!

AMBOS – Agora os dois!

III

Quem espera
Desespera
Diz um velho, bem velho ditado;
Nesta sala
Chega à fala,
Venha ver um chinês namorado!
Venha já!
Tiro li ló lá!
Venha cá!
Tiro li ló lá!

Do contrário nós dois vamos lá!

CENA IV

OS MESMOS, OLÍMPIA

OLÍMPIA – Os dois? É muito! Ainda um...

MANDARIM – Ó bela das belas! (*Beija-lhe a mão direita.*)

BARÃO – Formosa das formosas! (*Beija-lhe a mão esquerda.*)

OLÍMPIA – Cautela, Barão; eu também exploro minas.

BARÃO – Ah! é uma colega...

OLÍMPIA – Com uma diferença: o Barão explora minas de ouro para cunhar; eu exploro as⁸⁵ de ouro cunhado.

BARÃO – O ouro *cunhado*, apesar de *irmão* do ouro não cunhado, pode-se dizer que é *pai* do ouro, por ser o melhor. – Veja que *primo* no calemburgo! (*Vai ao fundo.*)

MANDARIM (*Risonho.*) – Tenho a observar-lhe que não sou mina...

OLÍMPIA – Eu sei perfeitamente que Vossa Excelência é chim.

MANDARIM (*Dando-lhe um estojo.*) – Entretanto, aqui está o meu primeiro bracelete.

OLÍMPIA (*Abrindo-o.*) – Que lindo! (*Fechando-o e guardando na algibeira.*) Espero que não seja o último.

CENA V

OS MESMOS, UM CRIADO

CRIADO – Está lá fora cinco cavalheiros que procuram por esta senhora... que viram entrar. (*Aponta para o Mandarim.*)

MANDARIM – Por mim! Mas eu não sou senhora!

BARÃO (*Descendo.*) – Tem graça! Já ainda há pouco, ali na rua, tomaram o Senhor Mandarim por Madame Rudocher!

OLÍMPIA (*Ao criado.*) – Imbecil?! Não vêes que este senhor não é uma senhora? Faze entrar os cavalheiros. (*O criado sai.*)

⁸⁵ Na edição consultada consta “exploro-as”.

MANDARIM – Não posso ir a qualquer parte, sem ser acompanhado por toda a gente. Decididamente passo a vestir-me como os bárbaros da terra!

CRIADO (*Entra e anuncia.*) – Os Senhores Hermann, Bosco, Jap-of-Japs, Mottini e Conde de Castiglione! (*Os designados entram ruidosamente. O Criado sai.*)

OLÍMPIA, o BARÃO, o MANDARIM, HERMANN, BOSCO, JAP-OF-JAPS, MOTTINI, o CONDE PATRIZIO

Canto

OS RECÉM-CHEGADOS –	Prestidigitadores Cá estão cinco e não mais! Nenhum destes senhores Tem no mundo rivais!
HERMANN –	Eis o Hermann convosco!
CONDE –	O Patrizio aqui têm!
MOTTINI –	Eis Mottini!
BOSCO –	Eis o Bosco!
JAP-OF-JAPS –	Jap-of-Japs também!
TODOS –	Profissão aqui Mais rendosa, olá! Que a de prestidi- Gitador não há! Pois com rapidez Sai comendador O que for bom pres- Tidigitador!

(Cada um mostra um lenço.)

Este lenço facilmente
Faço desaparecer!
Um! dois! três! Podem ver!
Um! dois! três! Podem ver!
Fi-lo desaparecer! (*Fazem o que dizem.*)
Não fazemos nada novo;
Tudo é velho como a Sé;
Mas, condescendente, o povo
Grita logo que nos vê:
Vem cá, olé!
Matarileré!
Vem cá, olá!
Matarilerá!

Profissão aqui, etc.

(Dançam uns com os outros no fim do canto.)

HERMANN – Senhor Mandarin, eu dou um espetáculo hoje!

BOSCO – E eu amanhã!

OS OUTROS TRÊS – E nós depois d’amanhã.

HERMANN – Eu queria...

BOSCO – Eu quisera...

OS OUTROS TRÊS – Nós desejávamos...

TODOS – Que Vossa Excelência assistisse!

HERMANN – O Senhor Mandarin deseja que lhe dê uma amostra do meu talento? Vou fazer uma sorte que tem causado assombro em todas as partes do mundo, e por casa da qual fui condecorado um sem número de vezes!

MANDARIM – Vamos lá ver isso! *(Ao Barão e a Olímpia.)* Sentemo-nos. *(Os três sentam-se.)*

HERMANN *(Arregaçando as mangas.)* – Tem a bondade de me emprestar o seu lenço?

MANDARIM – Nós da China não usamos lenço. Serve-lhe a minha ventarola?

BARÃO – Aqui tem o meu. *(Tira um lenço muito sujo.)*

HERMANN – Se houvesse por aí um lenço mais limpo...

OLÍMPIA – Cá está. *(Dá-lhe o seu lenço.)*

HERMANN – Muito obrigado. *(Dando-se ares.)* Vou fazer a grande, a incomparável sorte dos nós! *(Dá um nó no lenço.)* Faz favor de apertar bem este nó, minha senhora? Está bem apertado?

OLÍMPIA – Sim, senhor.

HERMANN – Bem! *(Cobrindo o nó, e descobrindo-o depois completamente desmanchado.)* Onde está o nó?

MANDARIM, BARÃO, OLÍMPIA – Bonito!

BOSCO *(Que tem se mostrado nervoso durante a sorte, arrancando o lenço a Hermann.)* – Não há criança que não saiba fazer esta sorte, Senhor Mandarin! Vou ensiná-la... O nó é dado assim...

PATRIZIO *(Tomando-lhe o lenço.)* – Assim...

MOTTINI *(Com o mesmo jogo de cena.)* – Assim... *(Dá um nó no lenço.)*

JAP-OF-JAPS (*Tomando o lenço de Mottini.*) – Assim. É um nó falso! (*Mostrando.*) Desmancha-se por si.

HERMANN – Que deslealdade! Que falta de espírito de classe!

MANDARIM – Bem! Para desagrar-se, faça o senhor outra sorte, que eles ignorem...

HERMANN – Tem razão (*A Jap-of-Japs.*) Faz favor de me dar o lenço? (*Jap-of-Japs.*) Vou fazer a grande, a incomparável sorte dos nós.

MANDARIM – Já vejo que o senhor faz sempre a mesma coisa! Dê o lenço à madama! (*Toma-lho e entrega-o a Olímpia. A Bosco.*) Mostre-me o senhor as suas habilidades!

BOSCO – As minhas são as mesmas deste senhor...

MANDARIM (*Ao Conde.*) – E as suas?

CONDE – As mesmas deste senhor.

MANDARIM (*A Mottini.*) – E as suas?

MOTTINI – As mesmas deste senhor, e mais as sombrinhas chinesas.

MANDARIM – Chinesas? Então é comigo!

MOTTINI (*Formando uma figura com as mãos, cuja sombra se projeta na parede.*) – Que vê Vossa Excelência naquela parede?

MANDARIM – Vejo... um burro.

MOTTINI – Pois é a minha sombra.

MANDARIM, OLÍMPIA, BARÃO (*Bocejando.*) – Bonito!

MANDARIM (*A Jap-of-Japs.*) – E o senhor? Que faz o senhor?

JAP-OF-JAPS – Além de ser prestidigitador, como estes senhores, sou um equilibrista insigne! Já viu a sorte da bacia, que tantos aplausos me valeu da imprensa?

MANDARIM – Confesso que não.

JAP-OF-JAPS – Pois veja e admire! (*Vai buscar uma bacia que trouxe ao entrar e deixou ao fundo, tira uma moeda da algibeira, dá-lhe um impulso, e fá-la girar no interior da bacia.*)

OLÍMPIA – É bem feito, mas não me admira.

BARÃO – Por quê?

OLÍMPIA – Tenho feito moedas girar com muito mais rapidez.

JAP-OF-JAPS – Se desejam alguns equilíbrios?

MANDARIM (*Erguendo-se.*) – Não! basta! basta!

BARÃO (*Erguendo-se.*) – Se o senhor pudesse equilibrar-me a receita com a despesa!

CENA VII

OS MESMOS, o CRIADO, *que entra apressado*

CRIADO – Está aí outro homem que parece mulher!

OLÍMPIA (*Erguendo-se.*) – Quem?

MANDARIM – Um homem que parece mulher! Pelo Deus Fó! Já sei quem é!

CRIADO – Está furioso!

MANDARIM – É minha mulher!

OLÍMPIA – Sua senhora! Um homem que parece mulher!

MANDARIM – É uma mulher que parece homem! Vem a dar na mesma! Buda me acuda! É a esposa mais ciumenta de Pequim! Descobriu que estou cá, e quer apanhar-me com a boca na botija! Escondam-me!

OLÍMPIA – Um escândalo em minha casa!

CRIADO (*Que se tem conservado ao fundo.*) – Ela aí vem!

HERMANN (*Aos prestidigitadores.*) – Meus senhores, mostremos que somos ótimos artistas! Escamoteemos o Mandarim!

MANDARIM (*Com volubilidade.*) – Ah! meus amigos, se o conseguirem, sou capaz de empenhar o rabicho para pagar-lhes tamanho favor!

OS PRESTIDIGITADORES – Mãos à obra! (*Rodeiam o Mandarim, que desaparece misteriosamente, deixando-lhes a roupa nas mãos.*)

OLÍMPIA – E esta roupa?

HERMANN – Este senhor que as ponha. (*Vestem o Barão com a roupa do Mandarim. Entra Peko furiosa e o Criado sai.*)

CENA VIII

OLÍMPIA, o BARÃO, OS PRESTIDIGITADORES, *que logo saem*; PEKY

PEKY (*Entrando furiosa e correndo para o Barão.*) – Apanhei-te, cavaquinho! Toma! (*Dá-lhe uma bofetada.*)

HERMANN (*Aos outros.*) – Vamos ter uma salsada! Fugamos! Um! Dois! Três!

OS OUTROS – Passe! (*Desaparecem os prestidigitadores.*)

PEKY (*Ao Barão, que está sentado, interdito.*) – Emudeceste?!

OLÍMPIA – Senhora, não sei a que deva a honra de sua visita, mas...

PEKY – Não sabe? Ah! não sabe, ladra de maridos?

OLÍMPIA – Previno-a de que não estou disposta a aturar desaforo, nem mesmo chinês!

PEKY – Pensa que não sei tudo?

OLÍMPIA – Tudo! Tudo quê?

PEKY – Andava tonta pela cidade, à procura daquele senhor, quando, passando por esta rua, encontrei a olhar de boca aberta para este sobrado um palerma, a quem me dirigi...

OLÍMPIA (*À parte.*) – Era ele! O idiota há de sempre comprometer-me!

PEKY – Perguntei-lhe se não vira o Mandarin, cujos sinais lhe descrevi. – “Está ali, respondeu-me... está nos braços de uma cocote.” – “Cocote? que vem a ser cocote?” – “A senhora não sabe? Ah! Ah! Ah!” Deu-me uma gargalhada na cara! Saltei-lhe ao pescoço e ele, então, explicou-me tudo! Com quê, a senhora é cocote?

OLÍMPIA – Se o sou, não tenho que dar satisfações!

PEKY – Veremos! (*Avançando de novo para o Barão.*) E tu, monstro, vais pagar-mo com língua de metro! (*Empolga-o.*)

BARÃO (*Meio asfixiado.*) – Peço a palavra para uma explicação!

PEKY (*Deixando-o.*) – Esta voz! (*Reparando nele.*) Não é meu marido!

BARÃO – Felizmente!

PEKY – Mas este vestuário!...

OLÍMPIA (*Vivamente.*) – É meu!

PEKY – Seu? Como assim?

OLÍMPIA – Eu lhe explico. Os meus vestidos são feitos por mim mesma.

PEKY – Ah!

OLÍMPIA – As costureiras aqui são um Deus nos acuda. Então, pago mensalmente um tanto a este senhor para servir-me de manequim.

BARÃO – Manequim, justamente, manequim...

OLÍMPIA (*Arranjando a roupa no Barão.*) – Está vendo? É assim... Olhe...

PEKY (*Ao Barão.*) – Manequim! Grandíssimo vagabundo! Pois não tem vergonha de servir de manequim?

BARÃO – Vergonha! Saiba, minha senhora, que manequim tem sido gente muito boa!

Coplas

I

De manequim já tem servido
E, note bem, a seu pesar,
Mais de um solícito marido,
Que não se atreve a protestar.
Têm servido de manequim,
Sem um leve protesto opor,
O deputado e o senador!
Nos periódicos, enfim,
A mais de um redator
Tenho visto ser manequim!

II

De manequins, infelizmente,
Temos servido todos nós,
Pois manequins não são somente
Os dos “Seiscentos mil paletós”
Tem servido de manequim,
Sem um leve protesto opor,
O mais poderoso senhor!
E mesmo no teatro enfim,
A muito bom ator,
Tenho visto ser manequim!

PEKY – Bem... hão de me dar licença... Vou procurar o meu manequim... quero dizer – Mandarim! Tratante! deixar-me sozinha no hotel e... Ah! que se o apanho! Passem bem! (*Sai.*)

BARÃO (*Despindo as roupas do Mandarim e deixando-as sobre o sofá.*) – Bem, madama, eu piro-me... Os mágicos hão de me dar conta do senhor Tchín Tchan Fó! Até mais ver! (*Sai.*)

OLÍMPIA (*Só.*) – Soma total: um bracelete. Os fundos continuam baixos. Mas não perco por esperar. Receberei principal e juros. (*Sai. Mutação.*)

QUADRO TERCEIRO

O Carceler. Um quiosque praticável.

CENA I

O povo, vendedores de jornais, engraxadores, etc., um vadio; um chim, O HOMEM DO QUIOSQUE, que durante o quadro aparece e desaparece à vontade.

CORO –
 Que alegria! Que alegria!
 Que pitoresca multidão!
 Reina prazer e confusão,
 Porque está hoje um belo dia!
 De cá
 Pra lá
 Passeando o povo está!

VENDEDOR DE JORNAIS – *Gazeta de Noticias!* Quarenta réis! *A Folha Nova!* *Diário do Brasil!* Trazendo o homem que se suicidou-se!... Também trazendo a lista da lotaria! Também trazendo a Câmara Municipal!

OUTRO – *Da Tarde a Gazeta!* Quarenta réis! Trazendo o folhetim do artista Vasques!

VENDEDOR DE BALAS – Bala, freguês! Parto, ovo, alteia, hortelã-pimenta, coco à baiana! Duas caixas de fósforo por cem réis!...

CHIM – *Camalô! Sadinha! Pêsse!*... (*Apregoam todos ao mesmo tempo.*)

CENA II

OS MESMOS, LÍRIO, PEKY

PEKY (*Entrando pelo braço de Lírio.*) – Já lhe disse que não era ele!

UM VADIO (*A um dos vendedores de jornais.*) – Deixe ver a *Gazeta*. (*Compra, paga e sai lendo.*)

LÍRIO – É célebre! Pois eu garanto-lhe...

PEKY – Mas como foi que o não encontrei?

LÍRIO – Ignoro; mas havemos de sabê-lo!

PEKY – Se o conseguir, fará de mim o que quiser, mancebo...

LÍRIO – Sou um seu criado!

PEKY – Meu criado? Não! eu é que serei sua escrava!

O VADIO (*Voltando, ao vendedor.*) – Tenha paciência; não era a *Gazeta*, era a *Folha Nova* que eu queria. (*O Vendedor troca. O vadio sai lendo.*)

PEKY (*Com intenção.*) – A minha vingança será completa!

LÍRIO – Está bom, mas para vingar-se não é preciso apertar-me desse modo!

PEKY – Ainda não viste nada, mancebo! Se fizeres com que eu o pilhe... então é que verás!

LÍRIO (*À parte.*) – Quais serão as suas intenções? (*Os moleques e transeuntes têm a pouco e pouco feito roda a Lírio e Peko.*)

O VADIO (*Voltando.*) – Queira desculpar: não era a *Folha Nova*, era o *Brazil* que eu queria. (*Troca e sai lendo.*)

PEKY (*Vendo que está cercada pelo povo.*) – Nunca me viram? Perderam o nariz?

LÍRIO (*Deixando o braço de Peko e afastando o povo.*) – Arreda! Não sabem que são proibidos os ajuntamentos de mais de uma pessoa? (*A Peko.*) Venha comigo: prometo que a senhora há de apanhar o seu marido! Venha!

O POVO (*Acompanhando-os a rir.*) – Ah! Ah! Ah!... (*Saem todos. O Vendedor de jornais sai por último.*)

O VADIO (*Agarrando-o.*) – Venha cá... Tenha paciência. Não era o *Brazil* que eu queria, era a *Gazeta da Tarde*. (*O Vendedor faz a troca e sai.*) Assim consigo ler todos os jornais por dois vinténs. (*Sai lendo pelo lado oposto.*)

CENA III

O MANDARIM, *trazendo OLÍMPIA pelo braço; o BARÃO*

BARÃO (*Entrando na frente.*) – Venham por aqui.

MANDARIM – Pois, senhores, esta é realmente uma grande cidade! Pena é que seja tão suja (*Ao Barão.*) Aqui há ou não há municipalidade?

BARÃO – Isto é...

MANDARIM – Compreendo. (*Apontando para o quiosque.*) Daquilo gosto eu, sim senhor... Pura arquitetura chinesa...

OLÍMPIA – E o segundo bracelete?

MANDARIM – Ó, madama, eu falo-lhe em quiosques e a senhora responde-me com braceletes!

OLÍMPIA – Tão pouco valho eu, que...

MANDARIM – Não quero dizer isso. É seu o bracelete.

OLÍMPIA – Vamos comprá-lo... (*Vão a sair.*)

MANDARIM (*Parando.*) – Que é aquilo? (*Refere-se a dois homens que passam pelo fundo, carregando um enorme forno.*)

CENA IV

OS MESMOS, DOIS CARREGADORES *dirigidos por um TIPO depois um POSITIVISTA*

BARÃO e OLÍMPIA – É verdade! Que será?

O TIPO (*Que conduz os carregadores.*) – O forno, meus senhores!

OS TRÊS – O forno!

TIPO – O forno, sim! o forno da cremação! Leve-o para Jururuba!

O MANDARIM – Então a cremação está estabelecida aqui?

O TIPO – Não está, mas é o mesmo! Para que serve o governo senão para estabelecer o que não está estabelecido?

BARÃO – Mas a lei...

O TIPO – Ora viva, meu caro senhor! (*Sai com os carregadores.*)

O POSITIVISTA (*Atravessando a cena na direção que tomou o tipo.*) – É um absurdo! O grande Augusto Comte era contra a cremação, e eu, na qualidade de positivista, não posso deixar de obedecer a minha sistematização filosófica e de opor barreiras a esta anarquia mental! Doze de Carlos Magno de 93. (*Desaparece.*)

CENA V

O MANDARIM, o BARÃO, OLÍMPIA, depois um EMBUÇADO

MANDARIM – Quem é este moço que não gosta de defunto assado?

BARÃO – Pois não lhe ouviu dizer que é um positivista?

MANDARIM – Positivista? Pra longe!

OLÍMPIA – Por quê?

MANDARIM – Pois não sabem que o Positivista é contra a imigração chinesa? (*Durante o diálogo tem entrado um sujeito embuçado dos pés à cabeça, com uma lanterna na mão, como a procurar por todos os cantos.*) – Que diabo procura aquele sujeito com uma lanterna acesa?

BARÃO – Olá, senhor! que perdeu?

EMBUÇADO (*Aproximando-se.*) – Perdi a esperança de encontrar um homem que procuro, como o falecido Diógenes.

OLÍMPIA – Procura um homem? Estão aqui dois!

MANDARIM – Que deseja?

EMBUÇADO – Eu lhe digo... moro num casarão de muitos compartimentos... Tenho sala de espera, sala de visitas, sala de bilhar, sala de jantar, sala de banhos, alcova, quarto de toalete e gabinete. Como sou muito esquisito, estou sempre a mudar de gabinete. E sempre que há mudança de gabinete, preciso de um homem especial que mo arranje. Até agora não tive grande dificuldade em achar esse homem, mas confesso que hoje tenho suado o topete.

MANDARIM – Sim?

EMBUÇADO – É como digo... Já uma vez mandei arranjar o gabinete por um sujeito muito sério, e satisfiz-me bastante o seu trabalho.

MANDARIM – Nesse caso, por que não o incumbe de o arranjar agora?

EMBUÇADO – Era esse o meu desejo... cheguei mesmo a mandá-lo chamar ao Norte... e ele veio... mas, logo que aqui chegou, viu que a coisa era mais difícil agora que das outras vezes, torceu-me o nariz e roeu a corda.

BARÃO – Ora esta!

EMBUÇADO – Chamei mais meia dúzia de indivíduos... Todos eles se recusaram, receosos de não poderem dar conta do recado... O último que chamei indicou-me um artista com quem não estou em muito boas relações, por causa da divergência que existe entre nossas ideias políticas... Mas vejo-me forçado a chamá-lo...

MANDARIM – E faz muito bem! Que tem o senhor com a política do homem? Mostre ele talento no arranjo do gabinete, e o mais!...

EMBUÇADO – Tem razão. (*Apaga a lanterna.*) Vou mandar chamá-lo. Passem bem.

OS TRÊS – Às ordens (*O Embuçado sai. Ao mesmo tempo ouvem-se vozes fora.*)

VOZES FORA – Não quero! não quero!...

OS TRÊS (*Subindo.*) – Que é isto?

BARÃO – Xi! que morcegada!

OLÍMPIA – Dirigem-se para cá.

BARÃO – Ponhamo-nos de parte, que não é gente segura!

CENA VI

O MANDARIM, o BARÃO, OLÍMPIA, morcegos dirigidos pelo CABEÇA DA GREVE

(*Os recém-chegados falam todos a um tempo.*)

MANDARIM (*Aproximando-se.*) – Que foi isso? que lhes sucedeu?

O CABEÇA DA GREVE – Imagine que nos aumentaram o tempo do serviço sem nos aumentarem o cobre! É uma tirania!

TODOS – É uma tirania!

O CABEÇA DA GREVE – Fizemos greve!

MANDARIM – É grave!

CORO DOS MORCEGOS –

É tempo, já
De erguer a voz!
Não fugirá
Nenhum de nós!
É sempre bom
O seu pensar
Alto e bom som
Manifestar!

Nosso chanfalho, a fulgurar luzente,
A toda gente em polvorosa traz!
Quando embocamos o estridente apito,
Cessa o conflito, reina logo a paz!
É tempo já, etc.

(Saem os morcegos a dançar.)

BARÃO – Fizeram greve? Ora graças, que vamos ter uma cidade policiada (*Consultando o relógio.*) Mas com a breca! Faz-se tarde e eu preciso ir à casa de um capitalista que me prometeu os fundos necessários para a exploração do Caiapó, Maranhão e seus afluentes! Senhor Mandarim... minha senhora!

MANDARIM – Vá jantar comigo. (*O Barão sai.*)

CENA VII

O MANDARIM, OLÍMPIA, o HOMEM DO QUIOSQUE

MANDARIM – Finalmente estamos sós! (*Quer beijá-la.*)

OLÍMPIA (*Fugindo-lhe.*) – Veja que estamos no meio da rua!

MANDARIM – É o hábito. Em minha terra...

OLÍMPIA – Se o senhor pretende introduzir aqui os usos de sua terra, arrisca-se a ser deportado.

MANDARIM – Tudo aqui é diverso do que se pratica na China... O próprio amor...

OLÍMPIA – Que tem o amor?

MANDARIM – O amor na China é mais ardente.

OLÍMPIA – Isso agora... (*Canta.*)

Canto

Não há decerto no mundo inteiro
Amor mais vivo que o brasileiro;
Não há decerto...

(O canto é interrompido por uns sons muito agudos de corneta. A orquestra começa a tocar uma marcha em surdina.)

MANDARIM – Que quer isto dizer?
Um canto militar
Vem nosso dueto interromper!

O HOMEM DO QUIOSQUE *(Que tem reaparecido.)* –

Vou tudo explicar:
São as tropas que vão
Pro Paraná

MANDARIM e OLÍMPIA – Pois há revolução
No Paraná?

O HOMEM DO QUIOSQUE –

Telegramas importantes
Dizem que uns negociantes
Revoltaram-se por lá!

(A orquestra executa a marcha com toda a força dos seus instrumentos. Começa a desfilar ao fundo a tropa, com capoeiras e uma banda de música na frente.)

CENA VIII

O MANDARIM, OLÍMPIA, O HOMEM DO QUIOSQUE, *a tropa, que desfila ao fundo,*
depois PEKY, pelo braço de LÍRIO

(A marcha vai amortecendo na orquestra à medida que se supõe afastar-se a banda de música. Continua o canto.)

O HOMEM DO QUIOSQUE – Vem chuva! A tropa é natural
Que apanhe um temporal!

(A cena começa a ficar escura.)

OLÍMPIA *(Ao Mandarim.)* – Vem comigo,
Comprar o bracelete, ó meu amigo.

MANDARIM – Vamos!

PEKY *(Entrando pelo braço de Lírrio.)* – Alto lá!

MANDARIM – Oh, céus, minha mulher!
(Abrindo a porta de um carro vivamente, a Olímpia.)
Entra para cá!

PEKY – Oh, tratante espera lá!
(Trepando na traseira de um carro, que desaparece.)

LÍRIO – Ó, senhora, venha cá!
(Sai correndo atrás do carro.)

O HOMEM DO QUIOSQUE *(Rindo.)* –
 Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! *(Recolhe-se.)*

CENA IX

*A tropa, que não tem cessado de passar, um SOLDADO, um EMPREGADO DO
 TELÉGRAFO*

EMPREGADO DO TELÉGRAFO *(Entrando e dirigindo-se ao último soldado.)* – Um telegrama! *(Dá-lho e sai.)*

O SOLDADO *(Só em cena.)* – Um telegrama! *(Abre-o.)* Do comandante! Que vejo! Já os primeiros soldados chegaram ao Paraná e os últimos ainda na Rua Direita! Oh! é o que queriam! Tanta gente por causa de quatro ou cinco negociantes! E vem chuva! *(Sai a correr. A orquestra executa música imitativa de tempestade. Obscurece ainda mais a cena. Chuva de prata. A cena transforma-se num mar.)*

QUADRO QUARTO

Mar.

CENA ÚNICA

O MANDARIM, OLÍMPIA, *depois* PEKY, LÍRIO

(O Mandarim e Olímpia tripulam uma canoa; Lírio e Peko outra. Os homens remam.)

MANDARIM – Vamos! vamos! que ela aí vem!

(Desaparecem pelo lado oposto. Surge a outra canoa.)

LÍRIO e PEKY – Apanhemo-los! Apanhemo-los!

(Ao chegar a canoa no meio do palco, cai o pano.)

ATO II

QUADRO QUINTO

Pequena sala em um hotel ordinário. À esquerda um canapé.

CENA I

O MANDARIM, PEKY

(Ao levantar o pano, o Mandarim está sentado no canapé, a esfregar o corpo, como quem acabou de apanhar pancada. Peki passeia agitada de um para o outro lado, com as mãos nas costas.)

PEKY – Arre! Meta-se noutra, e, por Buda! não ficará só nisso: corto-lhe o rabicho!

MANDARIM – Mas que queres, filha? O homem, mesmo chinês, é um ente fraco! Demais, bem sabes, na China não há daquela fruta!

PEKY – Aquela fruta é uma imoralidade que felizmente ainda lá não chegou!

MANDARIM – Infelizmente, dizes bem.

PEKY – Felizmente, disse eu.

MANDARIM – Felizmente, queria eu dizer.

PEKY – Que pouca vergonha! No meio da rua! Perto de um quiosque!

MANDARIM *(Erguendo-se.)* – Está bem, não falemos mais nisso... Águas passadas não moem moinhos...

PEKY – Aquelas hão de moer enquanto eu viva for. *(Pausa.)* Com quê, gostas de cocotes, hein?

MANDARIM *(À parte.)* – Temo-la de novo! *(Alto.)* Não gosto! quero dizer: juro-te que nunca mais gostarei.

PEKY – E se o fizeres, dou por meu turno um pontapé na fidelidade!

MANDARIM – Desse susto não bebo água! Os teus dotes naturais são uma garantia...

PEKY – Senhor Tchín Tchan Fó!

MANDARIM – Não dê escândalo! Lembra-te de que estamos em um hotel!

PEKY – E o senhor? Não estava no meio da rua?! Demais, isto não é hotel, não é nada; encafou-se aqui nesta bodega, só porque leu na tabuleta “Hotel da China”.

MANDARIM – Patriotismo...

PEKY – Não discutirei mais aqui: vamos para o quarto.

MANDARIM – Nada! Lá é que eu não quero discussões.

CENA II

OS MESMOS, *uma VÍTIMA DO DECRETO CONTRA AS ACUMULAÇÕES, que deve ser um indivíduo pálido e mal trajado.*

VÍTIMA – Perdão; o senhor é o cozinheiro deste hotel?

MANDARIM – Cozinheiro será ele! Com quem julga este jagodes que está falando?

VÍTIMA – Segunda vez perdão... A tabuleta diz “Hotel da China”... e como o vi com esta fatiota... Então o senhor é... é o dono?

MANDARIM – Senhor, eu sou o célebre Tchín Tchán Fó, mandarim de primeira classe, secretário de um dos vice-reis da China, presidente...

VÍTIMA (*Atalhando.*) – Terceira vez perdão... Bem se vê que na China não estão proibidas as acumulações.

PEKY (*À parte.*) – Que palidez poética!

MANDARIM – Diga o que pretende!

VÍTIMA (*Com ímpeto.*) – Vou abrir-me!

PEKY (*Vivamente.*) – Com licença; eu retiro-me...

VÍTIMA – Mas...

PEKY – Abra-se com meu marido. (*Sai.*)

CENA III

OS MESMOS, *menos PEKY*

MANDARIM (*Apertando a mão à vítima.*) – Antes de mais nada, muito obrigado.

VÍTIMA – Por quê?

MANDARIM – Livrou-me dela!

VÍTIMA – Dela quem?

MANDARIM – Desta senhora que saiu. Vamos adiante!

VÍTIMA – Ah! já sei: é sua sogra.

MANDARIM – Vamos lá: a que devo a sua visita?

VÍTIMA (*Mudando de tom.*) – Senhor Mandarin Tchín-Tchan-Tchon!

MANDARIM – Tchín Tchan Fó.

VÍTIMA – Eu sou fiscal de limpeza.

MANDARIM (*Examinando-o.*) – Não parece.

VÍTIMA – Pois sou. Era também contínuo de uma repartição pública... e bedel em uma escola noturna.

MANDARIM – Só?

VÍTIMA – Não, senhor. De manhã cedo exercia o lugar da sacristã da capela...

MANDARIM – Com efeito! Só?!...

VÍTIMA – Só? Ora espere. (*Lembrando-se.*) Só, sim, senhor. Mas foi promulgado um decreto...

MANDARIM – Condecorando-o?

VÍTIMA – Não, senhor: proibindo as acumulações. E então...

MANDARIM – E então?...

VÍTIMA – Fiquei na pindaíba...

MANDARIM – Na pin...?

VÍTIMA – ...daíba. Quero dizer: fiquei só fiscal de limpeza, e trago os bolsos completamente limpos.

Copla

Esbodegado aqui vegeto,
Des que deixei de acumular;
Viver depois do tal decreto
Não é viver: é vegetar!
Ah! se eu tivesse uma quantia,
Pra não dizer um capital,
Incontinenti fundaria
Um pornográfico jornal.

O que será, s'or Mandarin.
De mim?

MANDARIM – Não sei.

VÍTIMA – Desejava ficar freguês deste hotel, desde que a pensão fosse baratinha...

MANDARIM – Isso não é comigo; entenda-se com o dono da casa. Vá por ali, que o há de encontrar.

VÍTIMA – Obrigado, Senhor Tchan-Tchin-Fó!

MANDARIM – Tchin Tchan Fó! (*A Vítima sai.*)

CENA IV

O MANDARIM, *depois o* DOUTOR COPACABANA

MANDARIM (*Só.*) – Aí vem outro sujeito. Está escrito que não devo ter hoje um momento de descanso!

DOUTOR (*Entrando cheio de jornais.*) – Julgo falar ao Senhor Mandarim Tchin Tchan Fó...

MANDARIM – Ao próprio. (*À parte.*) – Este, ao menos, não me erra o nome!

DOUTOR – Ah, meu caro senhor! a Copacabana está em suas mãos!

MANDARIM – Em minhas mãos!

DOUTOR – Faltava-nos um industrial da força de Vossa Excelência.

MANDARIM – Um industrial! Para quê?

DOUTOR – Pois não sabe?

MANDARIM – Saberei.

DOUTOR – Pois não sabe que o contrato foi rescindido?

MANDARIM – Que contrato?

DOUTOR – Que o contratante queria ficar com a *copa* e deixar a *cabana* aos outros?

MANDARIM – Que contratante?

DOUTOR – E que tão cedo não teremos bondes para a Copacabana?

MANDARIM (*Convencido.*) – Ah! trata-se de... (*Outro tom.*) De que se trata?

DOUTOR – Pois não sabe?

MANDARIM – Não, senhor.

DOUTOR – Então não temos nada feito. (*Dando-lhe os jornais que traz nas mãos, e tirando outros de todas as algibeiras, de dentro do chapéu e até do cano das botinas.*) Aqui tem Vossa Excelência os artigos que se têm escrito sobre a questão... faça favor de lê-los! Amanhã virei saber se quer ou não embarcar os seus capitais nesta empresa. Às ordens de Vossa Excelência! (*Sai.*)

MANDARIM – Eu quero embarcar, mas é para China! Não há que ver: fico doido nesta terra! Já ontem dois indivíduos, a propósito de uma questão sobre se se devia dizer *ite missa est*, ou *Ite*, ponto-e-vírgula, *missa est*, cacetearam-me sem compaixão! Decididamente não se pode aqui ficar mais tempo que o Príncipe Henrique, que veio a terra, assistiu a uma sessão do Instituto Histórico e voltou para bordo. (*Vendo Olímpia, que entra.*) Tu! Tu aqui... (*À parte.*) Adeus, minhas encomendas!

CENA V

O MANDARIM, OLÍMPIA, depois o DOUTOR COPACABANA, que logo sai

OLÍMPIA (*Entrando e cruzando serenamente os braços.*) – Com que então, o senhor abandonou-me?

MANDARIM – Mas...

OLÍMPIA – Cale-se! O seu procedimento é tanto mais injurioso, quanto ainda não houve entre nós intimidades de certa consequência...

MANDARIM – A culpa tem sido tua!

OLÍMPIA (*Chorando.*) – Quanto mais... quanto mais...

MANDARIM – Ó filha, tem paciência... eu sou casado e... e, ainda agora o estive sabendo, as acumulações estão proibidas.

DOUTOR (*Voltando muito apressado.*) – Senhor Mandarim, desculpe... Tinha-me esquecido estes folhetos nos bolsos das calças! (*Dá os folhetos ao Mandarim e sai correndo.*)

MANDARIM – Que país!

OLÍMPIA – Não há que fiar nos homens! (*Chorando.*) Sou muito desgraçada!

MANDARIM – Bem, bem... não chores...

OLÍMPIA (*Suplicante.*) – Tchín Tchán Fó, então? vens ou não vens?

MANDARIM – Respondo como Sganarello: pode ser que sim, pode ser que não.

OLÍMPIA – Oh! não me digas que não!

MANDARIM – Minha mulher jurou cortar-me o rabicho, se eu reincidisse!

OLÍMPIA – Que falta te faz o rabicho? Comprarás outro no Batista das Tranças-monstro.

MANDARIM – Dizes bem! Demais (*Num tom melodramático.*) este (*Pega no rabicho.*) pode ela arrancar; mas o outro... o rabicho que tenho por ti, só se passar por cima do meu cadáver! Fujamos!

OLÍMPIA – Ah! És meu! Fujamos! (*Saem enlaçados. Um momento depois, entra Peko.*)

CENA VI

PEKY, só.

PEKY – Tchín... Onde se meteu ele? (*Olhando para fora.*) Que vejo?! Com ela?! E eu que vinha fazer as pazes?... Corramos! Desta vez hão de se arrepender! (*Erguendo um pouco o vestido e saindo a correr.*) Pega!... (*Forte na orquestra. Mutação.*)

QUADRO SEXTO

Ao fundo cinco barracas iguais, com os seguintes letreiros, na ordem seguinte, da esquerda para a direita: Recreio, Novidades, Santana, Fênix. À esquerda, terceiro plano, São Pedro; no segundo plano, Pedro II. À direita, terceiro plano, Politeama; no segundo plano, São Luís.

CENA I

1º INDIVÍDUO, à porta do Recreio; SILVA BASTOS, à do Novidades; KELLER, à do Santana; 2º INDIVÍDUO, à do Príncipe; A FILHA DO INFERNO, à da Fênix; FERRI, à do Politeama; UMA DAMA, à do São Luís; UM AMADOR, à do São Pedro; LOHENGRIN, à do Pedro II.

1º INDIVÍDUO – *A família Beboiton! O estratagema de Artur!*

O AMADOR – *Os dois proscritos, por curiosos; O vinte e nove, por amadores!*

KELLER – *Boccacio! Quem quer ver o Boccacio? Gilete de Narbonne! Falke!*

A FILHA DO INFERNO – *A Filha do Inferno! Venham à Filha do Inferno!*

A DAMA – *As duas órfãs! A Morgadinha! O beijo de Satanás! Chega!...*

LOHENGRIN – *Lohengrin! Lohengrin! Remédio infalível contra as insônias!*

SILVA BASTOS – *As amazonas de Tormes! A filha do tambor-mor! A flor de chá!*

FERRI – *Chega à Companhia Lírica! A fama do bom e barato! Venite, signore miei!*

2º INDIVÍDUO – *Quem aluga este teatro? (Repetem todos ao mesmo tempo as suas falas, e desaparecem.)*

CENA II

O MANDARIM, OLÍMPIA

MANDARIM – *Que vem a ser isto?! Uma praia de banhos?*

OLÍMPIA – *Não. São os nossos teatros.*

MANDARIM – Teatros?! Estas barracas?!

OLÍMPIA – O hábito não faz o monge.

MANDARIM (*Lendo.*) – São Pedro...

OLÍMPIA – Esse vai entrar em obras.

MANDARIM (*Continuando.*) – “Pedro II, São Luís, Politeama, Fênix, Príncipe, Santana, Novidades, Recreio”. Não há mais?

OLÍMPIA – Há mais dois, um dos quais pouco funciona e o outro não funciona absolutamente. Mas também que lembrança a de construírem um teatro onde deviam ter aberto, quando muito, uma farmácia! Ah! esquecia-me... Temos também o Teatro do João Minhoca!

MANDARIM – Do João?...

OLÍMPIA – Minhoca.

MANDARIM – E é bom esse do Minhoca?

OLÍMPIA – Um jornal de grande autoridade acaba de tecer-lhe os maiores encômios. Ao que parece, as duas grandes expressões da arte dramática neste país tem sido João Caetano e João Minhoca. Mas vamos lá! Que teatro, que gênero preferes? Drama, comédia, ópera, opereta?

MANDARIM – Que pergunta! Ópera!

OLÍMPIA – Para que preço?

MANDARIM – Como para que preço?

OLÍMPIA – Temos ópera para diversos preços.

MANDARIM – Comecemos pela mais barata.

OLÍMPIA (*Indo bater à porta do Politeama.*) – Olá! Ópera para um!...

FERRI (*Saindo do Politeama.*) – Eco me quá!

MANDARIM – Você é que é o barateiro?

CENA III

OS MESMOS, FERRI

(*Ferri desce ao proscênio e canta uma ária qualquer das óperas italianas mais populares.*)

MANDARIM – Nada! nada! pode ir-se embora! não pegam as bichas!

FERRI – É mais barato que em outra qualquer parte!

MANDARIM – Não quero.

FERRI – Mas...

OLÍMPIA – O homem não quer: vá embora!

FERRI – Paciência. (*Entra no Politeama.*)

MANDARIM – Vamos à mais cara.

OLÍMPIA – Nesse caso, vais ouvir o *Lohengrin*.

MANDARIM – É bom?

OLÍMPIA – Pode ser que sim, pode ser que não.

MANDARIM – Explica-te!

OLÍMPIA – Disse um crítico que os espectadores do *Lohengrin* dividem-se em duas classes: os que têm ouvidos e os que têm orelhas. Vamos ver a que classe pertences tu. (*Indo bater ao Pedro II.*) Olá! *Lohengrin* para um!

CENA IV

O MANDARIM, OLÍMPIA, LOHENGRIN

LOHENGRIN *sai do Pedro II e fica à porta, falando ao cisne que o acompanha. Bate de chofre sobre ele um raio de luz elétrica.*

Ária do cisne

Cisne gentil,
Voga sutil,
E vai cortando o manso mar...
As brancas asas a agitar,
Voga sutil.

(*Depois da ária a orquestra degenera num medonho charivari. O Mandarin e Olímpia, que já começavam a cochilar, despertam sobressaltados e fogem. Lohengrin encolhe os ombros e entra no Pedro II.*)

OLÍMPIA – Que *charivari*!

MANDARIM – Nada! eu tenho orelhas.

CENA V

O MANDARIM, OLÍMPIA, UM PAI DE FAMÍLIA

PAI DE FAMÍLIA (*Entrando.*) – Meu caro senhor, uma palavra... Faz favor? Empréstima-me cinco mil réis?

MANDARIM – Cinco mil réis! Mas eu não o conheço!

PAI DE FAMÍLIA – Por isso mesmo; os que me conhecem já não me emprestam vintém. Deitei no prego todas as joias da família... recorro aos amigos... passei aos conhecidos... e agora dirijo-me aos estranhos.

OLÍMPIA – Mas para que precisa o senhor de tanto dinheiro?

PAI DE FAMÍLIA – Porque ocupo certa posição na sociedade; tenho cinco filhas, e não posso deixar de levá-las ao teatro lírico!

MANDARIM – Não pode deixar de levá-las ao teatro lírico!

PAI DE FAMÍLIA – Certamente. Seria uma vergonha. Que diriam por aí se vissem o meu camarote vazio? Vê, pois, que sou obrigado a fazer das tripas coração, e pedir a uns e a outros pequenas quantias, que perfaçam a soma necessária para pagar o carro, as luvas, o cabelereiro etc., etc. Só cinco mil réis, meu caro senhor!

MANDARIM (*Formalizado.*) – Se o senhor continua, peço que o recolham ao Asilo da Mendicidade, segundo as ordens policiais em vigor! (*Dá-lhe as costas e vai ao fundo.*)

PAI DE FAMÍLIA (*Chorando.*) – É um estrangeiro: não me compreende!

OLÍMPIA (*À parte.*) – Pobre pai de família! (*Alto, aproximando-se dele bastante comovida.*) Eu, que sou da terra, compreendo estas coisas. Tome lá, não cinco, mas dez mil réis. (*Dá-lhe o dinheiro.*)

PAI DE FAMÍLIA (*Beijando-lhe a mão.*) – Oh! minha senhora! Eu agradeço-lhe em nome da sociedade! (*Sai.*)

CENA VI

O MANDARIM, OLÍMPIA, *depois* 1º INDIVÍDUO, *que logo sai*; a DAMA, *que logo sai*; *depois* FERRI, *que logo sai*; *depois* um dilettanti e dois carregadores, *que logo saem*; *depois* LOHENGRIN, *que logo sai*; *depois* PEKY; *finalmente os mesmos personagens, que entram e saem, segundo as indicações.*

1º INDIVÍDUO (*Saindo do Recreio.*) – Nada! Vou tentar fortuna em São Paulo!

A DAMA (*Saindo do São Luís.*) – Nada! vou tentar fortuna no Recreio! (*Entra no Recreio.*)

FERRI (*Saindo do Politeama e entrando no Príncipe.*) – Nada! Vou tentar fortuna no Príncipe!

LOHENGRIN (*Saindo do Pedro II.*) – Vou para a Europa! Aqui não me apreciam! (*Sai acompanhado por um raio de luz elétrica.*)

MANDARIM – Que contradança!

OLÍMPIA – Caprichos do público, meu caro; eu, que não sou companhia dramática, quantas vezes me tenho mudado! (*Saem do Pedro II dois carregadores conduzindo um dilettanti adormecido.*)

MANDARIM – Que é isto?

UM CARREGADOR – Um *dilettanti*, que adormeceu ouvindo o *Lehengrin*.

O OUTRO – Não houve meio de despertá-lo. (*Saem.*)

MANDARIM (*Olhando maquinalmente para a direita.*) – Céus! minha mulher! (*Entra no Recreio.*)

OLÍMPIA – Onde se meteu ele? Ali, talvez! (*Entra no Novidades.*)

PEKY (*Entrando.*) – Ah! tratante! entrou numa destas barracas! Mas em qual? Vejamos ali! (*Entra no Santana.*)

MANDARIM (*Saindo do Recreio.*) – Não está ali. (*Ao passar pelo Santana, vê Peko, que sai.*) Ui! (*Entra vivamente no Príncipe.*)

OLÍMPIA (*Saindo do Novidades.*) – Onde se meteria ele? Vejamos no Recreio. (*Entra no Recreio.*)

MANDARIM (*Saindo do Príncipe.*) – Mau! que já vou perdendo a paciência! Estará no Novidades? (*Entra no Novidades.*)

A DAMA (*Saindo do Recreio.*) – Fui de mal a pior: volto para o São Luís!

1º INDIVÍDUO (*Entrando.*) – Fui de mal a pior: volto para o Recreio!

O AMADOR (*Saindo do São Pedro.*) – Decididamente os amadores vão perdendo a cotação. Demais, o teatro vai entrar em obras. Volto à minha tripeça de sapateiro! (*Sai.*)

OLÍMPIA (*Saindo do Recreio.*) – Provavelmente vi mal. Há de estar no Santana! (*Entra no Santana.*)

MANDARIM (*Saindo no Novidades.*) – Nada! Já gastei não sei quantas vezes dez tostões! (*Entra no Recreio.*)

PEKY (*Saindo da Fênix.*) – Hei de apanhá-los, olé! Vamos ao São Luís!... (*Encaminha-se para o São Luís, e arrepende-se.*) Agora me lembro de que *elas* não gostam de teatros fechados... Ao Novidades!... (*Entra no Novidades.*)

MANDARIM e OLÍMPIA (*Saindo, ao mesmo tempo, ele do Recreio e ela do Santana.*) – Ora até que afinal!...

MANDARIM – Fujamos, porque minha mulher anda por aí!

OLÍMPIA – Vamos! (*Saem.*)

PEKY (*Saindo do Novidades.*) – Ah! lá vão! Desta vez não me escapam! (*Sai.*)

A cena fica um momento vazia. Aparece Dona Juanita. À sua entrada, Silva Bastos e Keller vêm para as suas portas e, durante o canto, contemplam-na extasiados.

CENA VII

DONA JUANITA, SILVA BASTOS, KELLER

Canto

Eis aqui a celebérrima
 Juanita!
 Cá 'stou!
 Não há outra ópera cômica
 Bonita
 Como eu sou!
 De Suppé no vasto cérebro
 Em Viena da Áustria nasci;
 Alemanha, Itália e Rússia
 Gloriosa percorri;
 Ultimamente na Bélgica
 Fui muito, muito feliz;
 Por isso, no inverno próximo
 Quero fixar-me em Paris.
 Seduzir
 Quem me ouvir
 Venho cá!
 Ah! Ah! Ah! (*Apontando para Silva Bastos e Keller.*)
 Ai, do amor
 O furor
 Sentem já!
 Ah! Ah! Ah!
 Ah! Ah! Ah! (*Entra no Pedro II.*)

CENA VIII

SILVA BASTOS, KELLER, *depois* DONA JUANITA

SILVA BASTOS (*Descendo.*) – Como é linda!

KELLER (*Idem.*) – Como é bela!

SILVA BASTOS – Viu-a, vizinho?

KELLER – Que tal a acha?

SILVA BASTOS – Esplêndida! E você?

KELLER – Arrebatadora!

SILVA BASTOS – Eu amo-a!

KELLER – E eu adoro-a!

SILVA BASTOS – Pretendo levá-la para casa.

KELLER – O mesmo desejo tenho eu.

SILVA BASTOS – Mau! se principiarmos assim...

KELLER – Não desisto de minhas intenções!

SILVA BASTOS – Vou cantar... para seduzi-la.

Serenata da Dona Juanita

Ó Juanita, eu te idolatro!
 Eu te adoro com fervor!
 Vem comigo ao meu teatro,
 Vem gozar meu terno amor!
 Plim! plim! plim! plom!

KELLER – Ah! sim? Pois espere... (*Canta.*)
 Sinto um fogo extraordinário
 O meu peito devorar!
 Minha flor, como empresário
 Eu te desejo montar!
 Plim! plim! plim! plom!

SILVA BASTOS – Desengane-se! A Dona Juanita não se deixa levar por cantigas!

KELLER – É que talvez o vizinho não saiba de uma coisa!

SILVA BASTOS – Qual?

KELLER – Dona Juanita pertence-me!

SILVA BASTOS – Como pertence-lhe?

KELLER – Comprei-a ao pai.

SILVA BASTOS – Ora adeus! essa compra de nada vale!

KELLER – De nada vale? Ora espere, que vou buscar os documentos! (*Entra no Santana.*)

CENA IX

SILVA BASTOS, *depois* JUANITA, *depois* KELLER

SILVA BASTOS (*Só.*) – Se, enquanto estou só, ela aparecesse...

DONA JUANITA (*Saindo do Pedro II e lançando-se nos braços de Silva Bastos.*) – Ah!

SILVA BASTOS – Queres ser minha?

DONA JUANITA – Quero; pelo menos seis meses.

SILVA BASTOS – Pois bem, entra para cá; quero...

DONA JUANITA (*Recuando.*) – Quê?

SILVA BASTOS – Descansa; quero traduzir-te.

DONA JUANITA – Ao pé da letra?

SILVA BASTOS – Ao pé da letra, sim! Vamos! (*Keller, que vem saindo do Santana com os documentos, vê-os entrar abraçados no Novidades.*)

KELLER – Que vejo! (*Indo à porta do Novidades.*) Juanita! Juanita! O que é isto? Abandonas-me? Eu sou o teu Nini. *Il tuo piccolo Nini!* Não respondes? Pérfida! (*Descendo.*) Pois deixa estar: vou mandar buscar outra em Paris por um telegrama! (*Sai.*)

CENA X

FERRI, *que logo sai; depois a FILHA DO INFERNO, que logo sai; depois a DAMA, que logo sai; depois 1º INDIVÍDUO, que logo sai; depois a FILHA DO INFERNO, que logo sai; depois 1º INDIVÍDUO, que logo sai; depois KELLER e uma mulher.*

KELLER (*Saindo do Príncipe.*) – Nada faço! Ponho-me ao fresco! (*Sai.*)

A FILHA DO INFERNO (*Saindo da Fenix e entrando no Príncipe.*) – Vou tentar o Príncipe!

A DAMA (*Saindo do São Luís.*) – Vou tentar o Rio Grande do Sul!

1º INDIVÍDUO (*Saindo do Recreio.*) – Dissolvi... vou passear... deixo-os com e sem remorso (*Sai.*)

A FILHA DO INFERNO – Dissolvi... vou tomar ar... (*Sai.*)

1º INDIVÍDUO – Vou fundir outra... Onde há de ser? Aqui... (*Entra no Príncipe.*)

KELLER (*Entrando com uma mulher.*) – Cá está! Não há nada como o telégrafo! (*Entra com a mulher no Santana.*)

CENA XI

SILVA BASTOS, *que logo sai; depois KELLER; finalmente SILVA BASTOS e DONA JUANITA*

SILVA BASTOS (*À porta do Novidades.*) – A legítima Dona Juanita! Chega!

KELLER (*Aparecendo à porta do Santana.*) – A Juanita conforme há de ser cantada nos *Buffes-Parisiens!* Chega!

SILVA BASTOS – Triunfo completo!

KELLER – Uma pequena alteração nos preços... um pau por um olho! Chega!

SILVA BASTOS – Juanita sem ponto! Ver para crer! (*Desaparece.*)

KELLER – Juanita sem vírgula! É só para moer! (*Para dentro.*) Hein? que é?... (*Descendo.*) Ora valha-me Deus! enrouqueceu o barítono! Embora! Hei de ir por diante porque...

Copla

É decerto a minha Juanita
 Mais bonita,
 Mais catita,
 E bem escrita!
 O Santana de povo regurgita,
 De prazer toda a noite palpita!
 Tudo se agita
 E tudo grita!
 E em geral cada qual participa
 Que cá sou vinho de outra pipa! (*Sai.*)

SILVA BASTOS (*Saindo do Novidades com Dona Juanita pelo braço.*) – Vem... aproxima-se a estação calma... Vamos gozar em São Paulo uma nova lua-de-mel!

CENA X

O PONTO, *saindo do seu buraco*

O PONTO – Respeitável público, eu sou o ponto. Por culpa minha, e só minha, que passei duas páginas da peça sem apontar, deixou de ser incluído o *Excelsior* no quadro que acaba de ser representado. Entretanto, o *Excelsior* foi, sem dúvida, o acontecimento teatral mais importante de quantos ocorreram durante o ano. O empresário veio pelo porão catucar-me na perna e dizer-me que subisse ao palco, e declarasse que o *Excelsior* seria exibido em um quadro separado. É o que faço. (*Cumprimenta e vai saindo. Lembrando-se.*) Ah! se na quadrilha das nações não se veem mais de quatro... acreditem os senhores que não foi o desejo de fazer reclame a um hotel da rua da Assembleia... mas o espaço exíguo de que se dispõe etc., etc. (*Cumprimenta e sai. Mutação.*)

QUADRO SÉTIMO

Sítio aprazível

PARÓDIA DO EXCELSIOR

Primeira entrada – Brasileiros, dançando um lundu; Segunda entrada – Portugueses, dançando a cana-verde; Terceira entrada – Bailarina brasileira; Quarta entrada – Ingleses, que aparecem ao som de Good Save e dançam o solo inglês; Quinta entrada – Franceses, grande canção.

ATO TERCEIRO

QUADRO OITAVO

Um corredor da Câmara Municipal. Ao lado, a mesa de um empregado.

CENA I

O EMPREGADO, *sentado à mesa a escrever com a cabeça amarrada, emplastro no olho e o braço esquerdo em tipoia*; O MANDARIM e o BARÃO, *entrando*.

MANDARIM – Senhor, pode dar-me uma palavra?

O EMPREGADO (*Sem levantar a cabeça.*) – Pois não, minha senhora!

MANDARIM (*Furioso.*) – Minha senhora, outra vez? Sebo! Pois nesta terra só as mulheres podem andar de saia?

O EMPREGADO – Oh! senhor! queira desculpar... pensei... O senhor é então...

BARÃO – É o Senhor Mandarim Tchín Tchán Fó!

O EMPREGADO (*Erguendo-se.*) – Ah! é o senhor Mandarim. Então que manda?

MANDARIM – Há mais de um mês requeri licença para abrir na Rua do Ouvidor um estabelecimento de bugigangas chinesas... e como até agora não tenha sido despachado o meu requerimento...

O EMPREGADO – Mas que quer, se há dois meses não tem havido sessão?

BARÃO – Não tem havido... Mas nesse caso a Câmara...

O EMPREGADO (*Com mistério.*) – Aqui entre nós que ninguém nos ouve... isto por cá não anda bom...

MANDARIM – Estão doentes os vereadores?

O EMPREGADO – Não é isso; eu lhes digo...

BARÃO – Sou todo orelhas.

MANDARIM – Vá; mas seja breve.

O EMPREGADO – Ouçam lá... Nós temos um presidente que não vem, outro que vem e outro que quer vir.

BARÃO – Três presidentes...

MANDARIM – Distintos...

O EMPREGADO – E nenhum verdadeiro...

MANDARIM – Está um caso em que o que abunda prejudica.

O EMPREGADO – Quando o presidente que vem não vem, o que não vem quer vir; mas então que faz o que quer vir? opõe-se a que venha o que não vem...

MANDARIM – Fiquei na mesma, mas estão me interessando estas idas e vindas. Continue.

O EMPREGADO – Hoje é dia de sessão... dizem que vem o presidente que não vem; o que quer vir já aí está!... e se vem também o presidente que vem, vai haver um sarrabulho dos diabos!

MANDARIM – Ó amigo Caiapó, já não vamos sem ver em que dá toda esta lenga-lenga!

BARÃO – Sim, mas é bom cautela com o lombo!

MANDARIM – Pois quê? Há perigo?

O EMPREGADO – Se há perigo? Faça favor de olhar para mim!

MANDARIM – Na realidade, o senhor parece-me o coronel inglês da *Dona Juanita*.

O EMPREGADO – É o resultado de haver assistido a algumas sessões.

BARÃO – Não viu aqueles petrópolis todos que estavam no saguão quando entramos?

MANDARIM – E então?

BARÃO – São os frequentadores das sessões, os esquentadores das opiniões e os acalmadores das discussões.

MANDARIM – Que me diz?

BARÃO – Enfim, fiquemos; mas prontos a disparar ao primeiro sinal! (*Ouve-se grande barulho fora. Pancadaria. Apitos.*)

O EMPREGADO – Então? que lhes dizia eu?

MANDARIM – Oh! mas isto é um escândalo!

O EMPREGADO – E um escândalo que tão cedo não terminará!

(*Forte na orquestra. Surge do chão a Câmara Transata, velha alquebrada, amortalhada e branca como um cadáver.*)

CENA II

OS MESMOS, a CÂMARA TRANSATA

CÂMARA – Enganas-te! O escândalo vai ter fim!

OS TRÊS (*Que têm recuado.*) – Que é isto?!

BARÃO – Uma defunta!

CÂMARA – Uma defunta fui. Ressuscitei.

EMPREGADO – Ah! reconheço-a! é a Câmara Transata!

CÂMARA – Não te enganas.

EMPREGADO – Como vai isso? Como se deu lá pelo outro mundo?

CÂMARA – Perfeitamente. E merecia a minha alma a eterna bem-aventurança. Lembrem-se que amei ardentemente o município.

MANDARIM – Era uma câmara ardente.

CÂMARA – E agora, uma vez que me disseram: *surge et ambula!* mostrarei, contra todas as demonstrações matemáticas, que nove podem valer mais que vinte e um!

EMPREGADO – Deus o queira!

BARÃO – Vejo que está possuída de bons desejos.

MANDARIM – Parece que vamos ter uma câmara ótica... oh! quero dizer: ótima! (*Novo barulho fora, com menos intensidade.*)

CÂMARA – Xi! Que lá vai! Deixem-me aplacar aquele chinfrim! (*Sai.*)

EMPREGADO – Não quero perder o espetáculo da sensação que vai produzir o inesperado aparecimento deste cadáver ambulante! Com licença, meus senhores! (*Sai.*)

CENA III

O MANDARIM, o BARÃO, DOUTOR FORTUNA, *alguns burros magros.*

MANDARIM e BARÃO – Que é isto? (*Doutor Fortuna vai cumprimentar o Mandarim e o Barão. Os burros magros descem ao proscênio.*)

Coro de burros magros

Nós somos os burros magros
Sem cevada nem capim!
(*Rinchando.*) Him! him! him! him! him! him!...
Os senhores burros gordos
Fazem-nos viver assim!
Him! him! him! him! him! him!...
Mas semelhante existência
Com certeza vai ter fim.
Him! him! him! him! him! him!...

DOUTOR FORTUNA (*Continuando uma conversa.*) – Que querem, meus caros senhores? Como devem saber, tenho sido o advogado das questões mais importantes que se têm agitado no país! Os agriões... as carroças... as diligências... e agora os respectivos burros – são outras tantas flores de minha coroa de jurisconsulto!

MANDARIM – Então, esses senhores são?...

DOUTOR – Os burros magros!

MANDARIM – Folgo muito em conhecer tão respeitáveis cavalgadas! (*Os burros cumprimentam.*)

BARÃO – Eu igualmente.

DOUTOR (*Declamando.*) – Pois quê, senhores! não vos comove a sorte destes infelizes? Não vos abala a injustiça manifesta de que são vítimas os meus constituintes? Sois chefes de família! Sois pais! deveis ter coração! O burro magro é também burro! (*Sinal de assentimento dos burros.*) Que fazeis vós aos empregados doentes? Dai-lhes licença ou aposentação. Pois bem! Aposentai o burro inválido!

MANDARIM – Na qualidade de membro da sociedade protetora dos animais, acho que tem toda a razão.

BARÃO – Apoiado!

DOUTOR (*Continuando, cada vez mais exaltado.*) – Possuis dois burros magros? *Quid inde?*⁸⁶ Dois burros magros valem um burro gordo e mesmo dois, se estes forem pequenos. Já Cícero dizia: *Asini duo magri asinus gordus valere.*

MANDARIM (*Ao Barão.*) – Que erudição!

BARÃO – Um poço!

DOUTOR (*Como acima.*) – Senhores, é princípio corrente em jurisprudência que *meno dat quod non habet.*⁸⁷ Como quereis, pois, exigir de *meus illustres constituintes* aquilo que eles não podem dar-vos? Ignorais que para os serviços burrais é preciso força e que força eles não têm? (*Limpa o suor. Os burros adiantam-se e vêm apertar-lhe a mão.*)

MANDARIM (*Ao Barão.*) – O orador é cumprimentado pelos seus numerosos amigos.

BARÃO – Cumprimentemo-lo também. (*Cumprimentam.*)

DOUTOR – No sentido das ideias expostas vamos requerer à Câmara uma postura. (*Dá o braço a um dos burros e saem repetindo um motivo do coro.*)

MANDARIM – Ora queira Deus que ele não dê com os burros n'água! (*Ao Barão.*) Meu amigo, isto é que é terra! Como aqui se defendem os oprimidos!

BARÃO – Xi! olhem quem vem ali!

⁸⁶ Trad.: “O que significa isso?” ou “O que se deduz daí?”.

⁸⁷ Trad.: “Ninguém dá o que não tem”.

MANDARIM – Olímpia! Por Buda!... Não quero um encontro! Aqui na Câmara seria um escândalo!

BARÃO – Então vamos atrás dos burros!

MANDARIM – Vamos! (*Saem.*)

CENA IV

OLÍMPIA, *só*

OLÍMPIA – Estava aqui! Fugiu-me! Não o conseguirá! Uma prenda daquelas não se encontra a cada passo! Não vai à minha casa com medo da mulher, que fez um segundo e mais terrível escândalo! E daí quem sabe? Talvez tenha desesperado de obter o que deseja. É tempo de ceder... Levá-lo-ei comigo! (*Sai.*)

CENA V

PEKY, LÍRIO

PEKY – Lá vai ela... não nos viu, nem convém que nos veja!

LÍRIO – Certamente... do contrário punha-me no olho da rua!

PEKY – Se o pilho a jeito, verá! corto-lhe o rabicho!

LÍRIO – Tem razão! Desde que ele não esteja enrabichado, está a senhora como quer!

PEKY – Vamos! (*Saem. Forte na orquestra. Mutações.*)

QUADRO NONO

Sala em casa da Folha Nova. Uma poltrona.

CENA I

O MANDARIM, o BARÃO

BARÃO – Vá entrando sem cerimônia; faça de conta que está em sua casa.

O MANDARIM (*Entrando.*) – Ninguém!

BARÃO – Não poderão tardar. Dona Folha Nova é muito estimada; é provável que os seus colegas não deixem de vir cumprimentá-la no dia de seu aniversário natalício. (*Sentando-se na única poltrona.*) Sente-se, Senhor Mandarim!

MANDARIM (*Depois de procurar debalde com os olhos uma cadeira.*) – Tenho ainda que assistir ao sarau literário que é hoje dado em honra ao Coisada.

BARÃO – E à conseqüente formação da Sociedade de Homens de Letras. Eu fui convidado para sócio.

MANDARIM – O Barão?

BARÃO – Eu, sim! De que se admira?

MANDARIM – O senhor não é homem de letras!

BARÃO (*Erguendo-se formalizado.*) – Não sou homem de letras? Então que sou?

MANDARIM (*Sentando-se vivamente.*) – Quero dizer... Sente-se, Barão!

BARÃO (*Depois de procurar debalde uma cadeira.*) – Verdade seja que nunca escrevi... senão à família: mas, por isso mesmo, muito se deve esperar de mim: tenho as letras no choco. Quando começarem a produzir!... (*Com uma ideia.*) Ah! Agora me lembro! Já escrevi, sim, senhor!

MANDARIM – O quê?

BARÃO – Uma oitava de Camões para a grande edição manuscrita dos *Lusíadas*!

MANDARIM – Ora adeus! Na tal edição vão figurar muitos sujeitos que a uma oitava de Camões preferem uma oitava de rapé.

BARÃO – Mas...

MANDARIM – A mim parece-me que a tal associação deve ser formada por homens que escrevam. Copiar não é escrever.

BARÃO – Perdão; a Associação admite os indivíduos que foram literatos, os que o são, e os que hão de ser; os que foram sem o serem; os que são sem o terem sido, e os que o serão sem o serem nem o terem sido.

MANDARIM – Compreendo: é uma associação de literatos passados, presentes e futuros!

BARÃO – Ah, qui qui! Eu sou um literato do futuro!

MANDARIM (*Erguendo-se.*) – O Barão é uma espécie de *Lohengrin* das letras!

CENA II

OS MESMOS, FOLHA NOVA

FOLHA NOVA (*Entrando.*) – Uff! Estou cansada! Cansadíssima! (*Vendo-os.*) Ó, meu caro Mandarim!... Senhor Barão...

OS DOIS (*Cumprimentando.*) – Dona Folha Nova...

FOLHA NOVA – Não imagina como é difícil congrega os meus colegas!

MANDARIM – Escusado é dizer-lhe que vimos cumprimentá-la pelo seu feliz aniversário.

BARÃO – Somos os únicos?

FOLHA NOVA – Não, senhor: há de vir muita gente.

MANDARIM – E é justo que uma senhora que diariamente cumprimenta os aniversários alheios seja por sua vez cumprimentada.

FOLHA NOVA – É a tal coisa.

CENA III

O MANDARIM, o BARÃO, a FOLHA NOVA, a GAZETA DE NOTÍCIAS, depois a GAZETA DA TARDE

GAZETA DE NOTÍCIAS – Cá estou!

FOLHA NOVA – Sempre pontual! (*Beijam-se e limpam a boca disfarçadamente.*)

GAZETA DE NOTÍCIAS – A pontualidade é a primeira virtude de uma folha diária (*Conversam.*)

MANDARIM (*Ao Barão.*) – Tem sotaque esta senhora!

BARÃO – Pois se passa a vida a viajar!

MANDARIM – Reparou que ambas limpam os lábios depois de se haverem beijado?

BARÃO – Pois olhe, são irmãs. Pelo menos, por parte de pai.

GAZETA DA TARDE (*Entrando com impetuosidade.*) – Cá estou, minha cara Fo... (*À parte, vendo a Gazeta de Notícias.*) Já cá está esta bicha? Se eu soubesse, não tinha vindo!

GAZETA DE NOTÍCIAS (*À parte.*) – Já fez cara feia! Rala-te! (*Puxando a Folha Nova, baixo.*) Peço-te um favor! à mesa não me coloques ao lado desta gaja.

GAZETA DA TARDE (*Puxando Folha Nova à parte.*) – À mesa põe-me o mais longe possível desta tipa!

GAZETA DE NOTÍCIAS (*Mesmo jogo de cena.*) – Que te estava ela a dizer?

FOLHA NOVA – Nada! Falava do Congresso de Instrução...

GAZETA DA TARDE (*Idem.*) – Que te dizia esta sirigaita?

FOLHA NOVA – Nada! Falava da extinção da Polícia Secreta...

GAZETA DE NOTÍCIAS (*À parte.*) – Sou capaz de jurar que falava de mim!

GAZETA DA TARDE (*À parte.*) – A apostar que me metia as botas!

FOLHA NOVA – Oh, que cabeça a minha! É a tal coisa! Senhor Mandarim, consinta que lhe apresente minha amiga, Dona Gazeta de Noticias...

MANDARIM – Oh! minha senhora! Tenho muito prazer em travar relações com Vossa Excelência... Já de há muito a conhecia, mas não ligava o nome à pessoa. Como passa Dona Filomena Borges, essa interessante senhora que se acha atualmente alojada no pavimento térreo da casa de Vossa Excelência?

GAZETA DE NOTICIAS – Perfeitamente, obrigada. (*Oferecendo-lhe um rebuçado, que tira do bolso.*) Há de permitir que lhe ofereça uma bala...

MANDARIM (*Recuando.*) – Uma bala?

GAZETA DE NOTICIAS – De estalo. São inofensivas.

BARÃO (*À parte.*) – Conforme.

MANDARIM – Aceito. (*Chupando a bala e fazendo uma careta, à parte.*) Pode ser que seja feita de açúcar, mas amarga como fel!

FOLHA NOVA – Deixe-me também apresentar-lhe a minha estimada colega, Dona Gazeta da Tarde.

MANDARIM (*À parte.*) – Bem galante! (*Alto.*) Ó, minha senhora, apesar de saber perfeitamente que Vossa Excelência gosta mais dos folhetins do Vasques que da imigração chinesa... não posso deixar de saudá-la como a mais esforçada paladina de uma santa causa. (*Cumprimentam-se.*)

BARÃO – Bravos! o Mandarim soltou o verbo!

FOLHA NOVA – Não façam cerimônias. Vou dar algumas voltas e em uma delas volto já. Senhor Mandarim... Senhor de Caiapó... entrem para o meu *foyer*. Ali encontrarão os tópicos do dia, muitos artigos de fundo... mas muitos! – folhetins, noticiários etc., que lhes farão matar o tempo.

MANDARIM – Aceito. Minhas senhoras, com sua licença... (*Sai com o Barão.*)

FOLHA NOVA (*Consigo.*) – Se as deixo aqui sozinhas, são capazes de se pegarem! É a tal coisa! Ora! lá se avenham! (*Alto.*) Até já, minhas amiguinhas! (*Sai.*)

CENA IV

A GAZETA DE NOTICIAS, a GAZETA DA TARDE, depois O CRUZEIRO

As duas gazetas disputam a poltrona. Senta-se a da Tarde. A outra começa a passear cantarolando. Numa das voltas do passeio, a Gazeta da Tarde estende o pé e fá-la escorregar.

GAZETA DE NOTICIAS (*À parte.*) – Está me provocando! (*Indo ao encontro do Cruzeiro, que entra magro, pálido e cadavérico.*) Adeus, vizinho Cruzeiro! Como vai isso?

GAZETA DA TARDE (*Sempre sentada, à parte.*) – Chega o escravagista! O que vale é que está aqui morto!

CRUZEIRO (*Conseguindo falar com voz muito cavernosa, depois de inauditos esforços.*) – Vou indo muito bem... perfeitamente bem... nunca tive tanta saúde...

GAZETA DE NOTICIAS – Mas está tão abatido...

CRUZEIRO – Que tem isso? Logo que nasci, desenganaram-me!

GAZETA DE NOTICIAS – Sim, lembra-me que o vizinho era muito amarelo em pequeno.

CRUZEIRO – Mas vou arribando sempre, com o favor de Deus..

GAZETA DA TARDE (*À parte.*) – E dos fazendeiros.

CRUZEIRO – Sinto-me bom, leve e fresco como uma alface! É que estou sempre a mudar de médicos!

GAZETA DA TARDE (*À parte.*) – E de opiniões.

CRUZEIRO – Dou-me magnificamente com tais mudanças... E senão, ouçam: (*A orquestra toca uma introdução. O cruzeiro quer cantar, mas, apesar dos esforços que emprega, não o consegue. Ao regente da orquestra.*) O senhor desculpe a maçada... Ficaré para outra ocasião. (*Levando a mão à garganta.*) Isto passa... é gosma!

GAZETA DE NOTICIAS (*À parte.*) – Coitado!

CENA V

OS MESMOS, *a REVISTA ILLUSTRADA, depois a FOLHA NOVA, o MANDARIM e o BARÃO*

REVISTA ILLUSTRADA (*Entrando.*) – Minhas amigas, salve!

GAZETA DE NOTICIAS – Olhem quem é! (*Entram Folha Nova, Mandarin e Barão.*)

REVISTA – Sim, sou eu mesmo, de lápis aparado para o que der e vier. (*Enquanto beija a Folha Nova.*) À mesa não me coloques ao lado daquele tipo. (*Aponta para o Cruzeiro.*)

O CRUZEIRO (*À Folha Nova, enquanto a Gazeta de Noticias apresenta o Mandarin à Revista.*) – Pelo amor de Deus, providencie para que eu à mesa não fique ao pé daquela lambisgoia! (*Aponta para a Gazeta da Tarde.*)

GAZETA DA TARDE (*À Folha Nova, enquanto o Mandarin é apresentado ao Cruzeiro.*) – Olhe que não fico junto àquele escravagista!

FOLHA NOVA – É a tal coisa.

MANDARIM – Estão todos os periódicos?

BARÃO – Xi! que esperança! Nem a quinta parte!

CRUZEIRO – Não quero também ficar ao pé daquele malcriadete (*Indica a Revista.*)

FOLHA NOVA (*À parte.*) – Vou ver-me tonta para colocar esta gente!

BARÃO – Aí vêm os jornais estrangeiros!

CENA VI

OS MESMOS, THE RIO NEWS, LE MESSEGER DU BRÈSIL, LA VOCE DEL POPOLO,
DEUTSCHE ZEITUNG, *que entram de braço dado*

MESSAGER – *Messieurs et dames, bon jour.*⁸⁸

RIO NEWS – *Good morning. (Ao Mandarim.) How do you do?*⁸⁹

DEUTSCHE – *Guten morgen, meine herren; alles istyohl? (Ao Barão.) Sie find wunderschon!*⁹⁰

BARÃO – *Jonkopings tandsticksfabriks; yess, monsiú.*⁹¹

MANDARIM – Que diabo de língua fosfórica é essa?

BARÃO (*Convencido.*) – *Alamão.*

MESSAGER – *On ne me presente pas? Eh bien! je me presente moi même!*⁹²

*Coplas*⁹³

I

*Messieurs, je suis fils de Voltaire,
Ey viens ici vous saluer;
En saluant je voudrais plaire,
Sans être forcé de parler.
J'ai tant de choses à vous dire
Que je n'ose pas m'avancer...
Encouragez-moi d'un sourire,
Car je ne sais où commencer.
Sans malice,
Mon capriche*

⁸⁸ Trad.: “Senhoras e senhores, bom dia!”

⁸⁹ Trad.: “Bom dia (...) Como está o senhor?”

⁹⁰ Trad.: “Bom dia, meus senhores. Tudo bem? (...) os senhores são maravilhosos.”

⁹¹ Frase sem tradução. Algaravia macarrônica [Nota do editor]

⁹² Trad.: “Não ma apresentam? Bom! Eu mesmo me apresento.”

⁹³ Estas coplas foram graciosamente escritas pelo distinto poeta francês Senhor Alberto Thiébaud, a pedido dos autores do *Mandarim* [Nota do Autor].

*Est d'affronter tout péril;
Sans mitraille
On bataille
Au Messenger du Brésil!*

II

*Je fais de la philanthropie
En faveur de la pauvreté;
Partout je suis dans ma patrie,
Car partout c'est l'humanité.
Aux choses de la politique
J'oppose ma franche gaieté...
J'aime à la fois la république,
L'opérette et la liberté.
Sans malice, etc.⁹⁴*

BARÃO (Ao Mandarim.) – Os franceses estão sempre com a carinha n'água. Boa gente, Senhor Mandarim, boa gente!

MANDARIM – Os franceses são muito bons; mas eu prefiro...

BARÃO – Quem?

MANDARIM – As francesas.

BARÃO – Maganão! (Apresentando-lhe a Voce del Popolo.) Esta é italiana: *La voce del Popolo!*

MANDARIM (Apertando-lhe a mão.) – *Cara signora mia! Dunque siete italiana?*⁹⁵

VOCE – *Sono italiana de nascita, má brasiliana de cuore. Adoro questa bella terra, dove se trova la libertà, la vita...*⁹⁶

BARÃO – *Il sabiá!*...⁹⁷

MANDARIM – *Ed il denaro, qui e' quello con que se comprano i melloni.*⁹⁸

VOCE – *Lei vuole che anch'io cante qualche cosa?*⁹⁹

⁹⁴ Trad.: (I) “Senhores, sou filho de Voltaire/ E venho vos saudar;/ Ao saudá-los, desejaria agradecer-vos,/ Sem ser forçado a falar./ Tenho tanta coisa para vos dizer,/ Que não ousou começar sequer.../ Animai-me com um sorriso./ Pois nem sei como começar./ Sem malícia/ Meu capricho/ É afrontar todo o perigo;/ Sem metralhas/ Batalha-se/ No *Messenger du Brésil.*”

(II) “Faço caridade/ Em favor dos pobres;/ Por toda a parte estou na minha pátria./ Pois em todo lugar esta a humanidade./ Às coisas da política/ oponho a minha espontânea alegria.../ Amo ao mesmo tempo a república,/ A opereta e a liberdade./ Sem malícia etc.”

⁹⁵ Trad.: “Minha cara senhora! Com que então a senhora é italiana?”

⁹⁶ Trad.: “Sou italiana de nascimento, mas brasileira de coração. Adoro esta bela terra, onde se encontra a liberdade a vida...”

⁹⁷ Trad.: “O sabiá!”

⁹⁸ Trad.: “E o dinheiro, que é aquilo com que se compram os melões...”

⁹⁹ Trad.: “O senhor quer que eu cante alguma coisa?”

MANDARIM – *No, madama... grazzie!*¹⁰⁰

VOCE – *Posso cantare. Ho una bella voce!*¹⁰¹

MANDARIM – Já sei: *la voce del popolo!*¹⁰² (*O Cruzeiro dá mostras de incomodada e vai sentar-se na poltrona.*)

CENA VII

OS MESMOS, MESTRE-ESCOLA DA ROÇA

MESTRE-ESCOLA (*Entrando, trazendo uma máquina.*) – Com licença de Vossa Senhoria e perdão de quem me ouve. É aqui que os jornais *está reunido?* (*Todos abafam o riso.*)

MANDARIM – *São aqui mesmo. Que deseja?*

MESTRE-ESCOLA – Venho da *Imposição Pedagógica.*

FOLHA NOVA – E então? gostou?...

MESTRE-ESCOLA – Ah! *siá dona...* nem me fale em semelhante coisa!... Aquilo é uma *impusturia!*

TODOS – Como assim?

MESTRE-ESCOLA – Já lhe vou *botá* tudo nos *miúdo*: sou *professô* da roça...

TODOS – Ah!

BARÃO – Logo se vê pelo modo de *falá.*

MESTRE-ESCOLA – Não é por me *gabá*, mas quem *quisé serem* bom professor, hão de *entenderem* do riscado como este seu criado. (*Todo ancho.*) Bravo! que botei um verso!

TODOS – Bravo! Magnífico!...

MANDARIM – Não posso perceber porque o deixaram sair da exposição.

MESSAGER – Ni moi non plus. Il y devait rester pour toujours!¹⁰³

BARÃO – Mas console-se, que irá para o Museu Escolar!

MESTRE-ESCOLA – Qual história! Se os *homes* não *quis* um *mânica* que eu fui botar na *Imposição*, quanto mais o inventor da dita *mânica.*

MANDARIM – Uma máquina!

¹⁰⁰ Trad.: “Não, senhora... muito obrigado!”

¹⁰¹ Trad.: “Posso cantar. Possuo uma bela voz!”

¹⁰² Trad.: “A voz do povo!”

¹⁰³ Trad.: “Nem eu tampouco! Ele devia ficar lá para sempre!”

BARÃO – Para explorar minerais?

MESTRE-ESCOLA – Não, *senhô*; para dá bolo nos *vadio* e nos *madraço*! (*Mostrando a máquina, que consiste numa férula que roda por meio de uma manivela.*) Aqui está ela!... Quem *qué* prová?

MANDARIM (*Examinando.*) – Mas como é o maquinismo?

MESTRE-ESCOLA – Roda-se a manivela e bota-se por baixo da *parmatória* a mão dos *menino*. De cada vez que a *parmatória batê*, é um bolo!

BARÃO (*Estendendo a mão.*) – Como? Assim?...

MESTRE-ESCOLA (*Fazendo a máquina dar-lhe uma palmateada.*) – Sim, *senhô*!

BARÃO – Ai! (*Risadas gerais.*)

FOLHA NOVA – Mas, afinal, que pretende o senhor pedagogo?

MESTRE-ESCOLA – O *senhô* *quê*, *siá* dona?

TODOS – Pedagogo?

MESTRE-ESCOLA – Está bom! Não precisam *gritarem*! Venho *protestá* por não *sê* *arrecebido* na *Imposição* este alimento do *porgresso*... sim, porque sempre tenho *ouvisto* dizer que o bolo é um alimento!

TODOS – Ah! ah! ah! ah!

FOLHA NOVA – Sabem que mais? Deitemos fora a pontapés este professor estúpido e retrógrado, que não compreende o alevantado fim a que se destina a benemérita Exposição Pedagógica!

TODOS – Apoiado! Apoiado!... Fora!... Fora!...

(*Levam todos o Mestre-escola aos empurrões até a esquerda. Quando voltam, encontram o Cruzeiro a agonizar na poltrona. Melodia religiosa, tocada em surdina pela orquestra.*)

TODOS – Oh! (*Formam grupo em redor do Cruzeiro.*)

CENA VIII

O MANDARIM, o BARÃO, a FOLHA NOVA, a GAZETA DE NOTÍCIAS, a GAZETA DA TARDE, a REVISTA ILLUSTRADA, o CRUZEIRO, THE RIO NEWS, LE MESSENGER DU BRÈSIL, LA VOCE DEL POPOLO, DEUTSCHE ZEITUNG, depois o APOSTOLO, que logo sai com O CRUZEIRO; depois o JORNAL DO COMMERCIO, depois o DIÁRIO OFICIAL; e finalmente muitos jornais e periódicos.

CRUZEIRO (*Torcendo-se nas vascas da morte.*) – Tenho vida para muito tempo.

MANDARIM – Coitado! Não há por aí um médico? É preciso aplicar-lhe um sinapismo de anúncios ou uma cataplasma de publicações a pedido.

FOLHA NOVA – Qual! já não há remédio que lhe valha!...

APOSTOLO (*Entrando solenemente.*) – A paz do Senhor seja convosco!

FOLHA NOVA – Oh! como vai essa católica, vizinho apóstolo? O Cruzeiro precisa de seus socorros espirituais.

O APOSTOLO – O Cruzeiro? Não creia! Parece que está a morrer, mas não morre. Tem fôlego de gato...

MANDARIM – Mas desta vez parece que é o caso de perguntar: – Onde está o gato? Olhe...

APOSTOLO (*Chegando-se ao Cruzeiro e recebendo o seu último suspiro.*) – Pax domine sit semper vobiscum!¹⁰⁴

TODOS (*Alegremente.*) – Morreu?

APOSTOLO – Entregou a alma ao Criador!

TODOS – Há mais tempo.

APOSTOLO – O último dever da religião é enterrar os mortos. Com licença! (*Carrega o Cruzeiro e sai com ele. Todos os jornais o acompanham à porta. Ficam no proscênio o Mandarin e o Barão. Cessa a surdina.*)

MANDARIM (*Ao Barão.*) – Pois, senhor! nunca vi morte recebida com tanta indiferença!

FOLHA NOVA (*Descendo com os outros.*) – Aí vem os demais colegas! (*Entra o Jornal do Commercio, que se conserva sempre afastado dos outros, com sobranceira.*)

BARÃO – É o Jornal do Commercio, o mais velho e mais respeitado dos jornais.

(*A orquestra executa em surdina alguns compassos de um hino. Todos se enfileiram e se inclinam ante o Diário Oficial, que entra vestido à corte e condecorado, e vai conversar com o Mandarin, que, afinal, adormece, caindo na poltrona. Cumprimentos gerais.*)

FOLHA NOVA – Agora, meus amigos, à mesa!

CORO – Vamos aos vinhos e às iguarias
 Que a Folha Nova nos oferece!
 Não é decerto todos os dias
 Que isto aparece!

(*Saem todos, esquecendo-se do Mandarin, que dorme profundamente na poltrona. A musica conserva-se em surdina até ao forte da mutação. Depois de uma pausa, volta o Barão.*)

¹⁰⁴ Trad.: “A paz do Senhor esteja convosco!”

CENA IX

O MANDARIM, o BARÃO

BARÃO (*Entrando.*) – Então?! O Mandarim ficou? (*Vendo-o.*) Dormindo! (*Sacudindo-o.*) Senhor Tchín Tchán Fó!

MANDARIM (*Erguendo-se estremunhado.*) – Hein? Hein?...

BARÃO – Então adormeceu? Ah! agora me lembro... está justificado: conversava com o *Diário Oficial!* (*Saem. Forte na orquestra. Mutação.*)

QUADRO DÉCIMO

A mesma sala do segundo quadro.

CENA I

OLÍMPIA, *entrando pelo braço do MANDARIM*

MANDARIM – Pois bem... gosta... gosta... e estamos nisso até agora! Eu, sim; eu é que gosto, e tenho-lhe dado provas positivas, palpáveis... Este bracelete que me custou trezentos mil réis... Esta medalha, duzentos e trinta... Este broche...

OLÍMPIA – Se lhe parece, atire-me à face todas essas ridicularias, que tenho aceitado unicamente para não fazer desfeita.

MANDARIM – Ridicularias que já sobem a um bom par de contos de réis...

OLÍMPIA – E quantos pares não vale o meu amor?

MANDARIM – Muitos... quando não é platônico...

OLÍMPIA – Platônico?

MANDARIM – Platão tem, para nós, chineses, muito pouco valor.

OLÍMPIA – Quem é esse Platão? Algum amigo seu?

MANDARIM – Não, senhora; era um filósofo grego, uma espécie de querosene inexplorável de Coral & Cardoso, que estabeleceu ideias muito esquisitas sobre o princípio das coisas. Ele é que devia estar aqui em meu lugar.

OLÍMPIA – Se é rico, apresente-mo.

MANDARIM – Já morreu.

OLÍMPIA – A terra lhe seja leve. De que morreu ele?

MANDARIM – De inanição...

OLÍMPIA – Como havia de sofrer!

MANDARIM – Eu, porém, não sou Platão... Compreendo o amor de um modo diametralmente oposto!

Tango

Não compreendo o amor platônico;
 Antes Confúcio que Platão;
 O fogo, estando ao pé da pólvora,
 É natural a combustão.
 Não seja má, não seja déspota!
 Não mais prolongue o meu sofrer,
 Se não deseja, ó bela Olímpia,
 Ver-me a seus pés morrer... morrer! (Ajoelha-se.)

OLÍMPIA – Pois bem... hoje... logo... depois do espetáculo...

MANDARIM – Vês? estou a teus pés beijando-te as mãos... Não transfiras mais a minha ventura!

OLÍMPIA – Não; o dito, dito; intransferível ainda que chova!

MANDARIM – A minha felicidade está mais demorada que o elevador de Paula Matos!

CENA II

OS MESMOS, PEKY, LÍRIO, *que se conserva ao fundo.*

PEKY (*Que tem entrado pé ante pé, armada de uma tesoura, cortando o rabicho do Mandarim.*) – Hão de permitir que eu não falte à função!

MANDARIM – Valha-me o deus Vishnu! Minha mulher!

PEKY – Aqui tens a minha vingança! (*Mostra-lhe o rabicho.*)

MANDARIM – O meu rabicho! Estou desonrado!

OLÍMPIA – Minha senhora, não admito cenas em minha casa!

PEKY – Cale-se! Isto é um negócio de família; e em negócios tais não se deve intrometer!

LÍRIO (*Descendo, ao Mandarim.*) – Consola-se, meu amigo!

MANDARIM – Consolar-me? E aquilo? (*Aponta para o rabicho.*)

LÍRIO – Também já o tive e fiquei sem ele!

MANDARIM – O senhor?

LÍRIO – Nasci em Pequim.

TODOS – Em Pequim?

LÍRIO – Em 1858.

MANDARIM – Em 1858!

LÍRIO – Aos seis anos de idade, isto é, em 1864, fui raptado por uns marinheiros franceses.

MANDARIM – Buda! Que vou ouvir?!

PEKY – Por uns marinheiros franceses?!

LÍRIO – Que me levaram para a França, donde vim para cá!

MANDARIM – 1858!

PEKY – 1864!

MANDARIM – Marinheiros!...

PEKY – Franceses!...

OS DOIS – Diga-nos, mancebo...

OLÍMPIA (*À parte.*) – Que terão eles?

MANDARIM – Não tem um sinal nas costas?

LÍRIO – Ignoro, porque não vejo desse lado.

PEKY – E chamava-se em pequeno!...

LÍRIO – Tchin Tchan Fó.

MANDARIM (*Contente.*) – Senhora Peko!

PEKY – Senhor Tchin Tchan Fó!

AMBOS – É nosso filho... (*Abraçam Lirio, que está atônito.*)

OLÍMPIA – Toca o hino chinês!

Terceto

MANDARIM, LÍRIO, PEKY – Que f'licidade!
 Não há negar:
 É na verdade,
 Na realidade,
 Dita sem par
 Um filho achar!

OLÍMPIA – Pois é seu filho?

LÍRIO – Sim, sou seu filho

Ninguém duvidará...
 Provada a coisa está!
 Eu da China para a França
 Fui ainda bem criança.
 Arrancado fui sem dó
 Do poder de Tchín Tchán Fó

TODOS –

É } meu } filho
 } seu }

Quem havia de o dizer
 Vai }
 Vou } }ter milho!

Na verdade custa a crer!
 Oh! que feliz peralvilho!

LÍRIO – Achamos enfim!
 Um pai Mandarim!
 Vai cessar a quebradeira!
 Vou cair na pepineira!
 É provável que eu engorde,
 Pois vou viver como um lorde!

TODOS –

É } meu } filho
 } seu }

Quem havia de o dizer? etc.

OLÍMPIA (*Baixo ao Mandarim.*) – Veja de que escapamos!

MANDARIM – Quê! pois ele...

OLÍMPIA – É o meu querido!

LÍRIO (*Triste.*) – E o senhor... meu pai e meu rival!

MANDARIM – Falávamos justamente sobre esse assunto... Rompeu a trovoada, mas não choveu!

PEKY – Que dizes? Isso é sério?

MANDARIM – Sonhos da mocidade, apenas.

LÍRIO – Que ventura! (*A Olímpia.*) Queres casar comigo?

OLÍMPIA – Pois serias capaz?...

LÍRIO – Por que não? Desde que não choveu...

CENA III

OS MESMOS, o BARÃO, depois a ARTE

BARÃO (*Entrando.*) – Que vejo! esta harmonia...

MANDARIM – Esta harmonia, Barão, quer dizer que perdi o rabicho mas achei meu filho!

BARÃO – Como assim?

MANDARIM – Conto-lhe tudo em caminho. Vamos ver a Exposição de Café...

TODOS – Vamos! (*Vão a sair. Entra a Arte, que os detém.*)

A ARTE – À região infinita
 Que a natureza dotou
 A arte, dela proscrita,
 Hoje, afinal, regressou!

TODOS – A Arte!

A ARTE – Sou a deusa peregrina
 Que o grande Rafael
 A chama eterna e divina
 Pôs no mágico pincel.
 Inspirei Virgílio e Dante,
 Iluminei as nações!
 Fiz de Bellini um gigante,
 Fiz um titã de Camões!
 Junto a vós, néscios e parvos,
 Mago instinto me conduz:
 Venho das trevas tirar-vos
 E dirigir-vos à luz!
 Vede! Olhai! A obra-prima
 Que um marinheiro ilustrou,
 Vitor Meireles de Lima
 Na tela immortalizou! (*Aponta para o fundo. Mutação.*)

QUADRO UNDÉCIMO

*Reprodução animada do grande quadro do combate naval do Riachuelo. Fogos cambiantes.
 A orquestra executa o Hino Nacional.*

FIM

ANEXO B – COMPOSIÇÃO INTERNA DOS TEATROS (1883)

	Camarotes			Cadeiras			Galerias		
	Imperial	1ª classe	2ª classe	3ª classe	1ª classe	2ª classe	Varanda	Nobre (lugares)	Geral (lugares)
Imperial D. Pedro II	sim	40	40		426	384	234	500	
São Pedro	sim	30	27	30	288	244		28	400
Santana (campestre)	sim	18	4		81		129		500
Phênix Dramática (campestre)	não	12			368			40	500
Recreio Dramático (campestre)	não	16			310				500
Príncipe Imperial (campestre)	não	14			465			60	150
Lucinda (campestre)	não	13			306			96	200
São Luiz	não ¹⁰⁵	18			356				150

Fonte: AUGUSTO (2008, p. 113).

¹⁰⁵ Segundo a *Gazeta de Notícias* (17/01/1884, p. 2), o São Luiz possuía camarote imperial (ao menos em 1884).

ANEXO C – CRÔNICA DE LULU SÊNIOR SOBRE O DESPACHO DE ÁVILA

BALAS DE ESTALO (06/05/1883)

O Sr. de la Palisse deu ontem um pinote nos seis palmos de terra benta, em que jaz há um bom par de anos. Foi causa dessa estremeção paternal um de seus descendentes, que se exibiu ontem no *Diário Oficial*, antigo expediente do ministério da agricultura.

É o caso que os Srs. Angelo Eloy da Câmara & O. tinham recebido do governo o uso e gozo, durante 35 anos, dos bens imóveis e de raiz – casas e mandioca –, móveis e semoventes, – bancos de pinho e burros, salvo seja! – existentes na extinta colônia do Porto Real com a condição de os entregarem depois a seu dono, o Estado, no dito em que os tinham recebido.

Isso foi em 1879. Parece, porém, que o negócio não saiu lá essas coisas, e agora, ao cabo de quatro anos, os concessionários querem voltar a espiga às mãos de quem lha entregou: somente alegaram que durante esse tempo a mandioca foi reduzida à farinha, e os burros pagaram o seu tributo à terra... *in pulverem reverteris*. Pediam, portanto, ao governo, que lhes descontasse os burros.

Com outro governo, mais condescendente e menos zeloso pelos burros públicos, talvez o grude pegasse: em vez de burros, os concessionários apresentaram atestados de óbito, e lá passava mais um boi pelo fundo da agulha: mas, nós temos a dita de possuir o Sr. Ávila que, como o pai Paulino, tem olho.

É, pois, o Sr. Ávila respondeu que o contrato não impunha ao Sr. Angelo a obrigação de restituir ao fim de 35 anos os mesmos burros que recebera: isso seria difícil, porque embalsamar os burros sairia muito caro, e, embalsamados, poucos serviços podiam prestar os quadrúpedes: mas o que o Estado queria era receber o mesmo número de burros, porque o Estado não anda tão farto para assim perder tanto burro. E para que os suplicantes não venham cá com histórias, porque tal, sim senhor, o Sr. Ávila corta-lhes logo todas as vasas, dizendo que eles podiam vender, abater e até dar burros aos seus amigos, contanto que no fim do contrato pusessem para ali, em falta dos burros que receberam, outros que sejam tão burros como eles.

Acrescenta o Sr. ministro que os concessionários não pagavam arrendamento pelos quadrúpedes, e desfrutavam-nos sem ônus; isto é, montavam neles, metiam-nos nos varais de suas carroças e de seus carros de passeio, e tudo isto a olho. Se entre os burros não havia

reprodutores, isto é, se não pegavam de galho, nem para enxerto, os suplicantes que os comprassem, ou pelo menos as respectivas sementes; ou mesmo que se dessem a uma ocupação por diversos especialistas: plantassem pés de burros.

E de seguida uma lição de economia, de envolta com um conselho do amigo: *para que o número não diminua* (o Sr. ministro parece recear que se extinga a raça) *vendam os gordos, e comprem os pequenos e magros, com a vantagem que lhes outorgará a superioridade do preço da venda sobre o da compra, pois que os animais grandes e gordos valem muito mais* (aguenta-lo, La Palisse!) *da que os magros e pequenos, podendo-se comprar com o preço dos gordos dois ou três magros, e mais, sendo pequenos.*

O despacho acaba com um conselho de esperto que o Sr. ministro dá aos suplicantes: se isso lhes não convém, restituam ao Estado os animais que receberam, e proceda-se a venda deles em hasta pública.

A gente está percebendo a fina astúcia do perito, que tem grande confiança neste negócio de venda de burros gordos. Se os Srs. Angelo & O. arranjam uma antecipação da trombeta de Jericó e conseguem fazer reunir a carne aos ossos dos burros que morreram, e restituem toda a tropa ao Estado, o Sr. Ávila arranja uma operação financeira mais hábil e mais rendosa que o último empréstimo que há de levar à posteridade o nome e a glória do Sr. Paranaguá.

E daí quem sabe? Talvez isso venha a ser a base de uma regeneração das nossas finanças. Se a operação der bons resultados, porque não há de o governo repeti-la? Porque não há de o governo comprar burros pequenos e magros, engordá-los, e vendê-los depois de gordos? Um negócio!

Bastante razão tinha o nobre e jovem deputado, que disse há dias que apoiar este governo não é só um dever partidário, é também um dever patriótico.

Aqui deixamos o mais estrondoso apoiado, porque, se o Estado se resolve a desfazer-se dos seus burros, o menos que podemos ganhar é alguma economia no orçamento da despesa.

E aproveite o ministério o ensejo, se não quiser dar com os burros n'água.

(Lulu Sênior, “Balas de Estalo”, *Gazeta de Noticias*, 06/05/1883, p. 2, grifos do autor).

ANEXO D – OPINIÃO DO *JORNAL DO COMMERCIO* SOBRE O MANDARIM

Observação: os trechos sublinhados não foram transcritos no anúncio publicado em 15/01/1884 na *Gazeta de Noticias* (Figura 11).

Theatro Príncipe Imperial – Representou-se anteontem neste teatro a *Revista* do ano findo intitulada o *Mandarim*.

De peças deste gênero o mais que se pode razoavelmente exigir é a crítica sensata e espirituosa dos acontecimentos, pois que a trama sempre terá secundário interesse. Deste modo compreende-se que errado iria quem applicasse a tais composições a apreciação que fora de rigor em outras verdadeiramente dramáticas.

A visita recente de um ilustre estrangeiro aportado às nossas plagas forneceu o principal assunto da *Revista*, ou antes o fio condutor para ligar os sucessos.

Tchang-Tching-fo [sic] (o Sr. Martins) é o herói de uma série de aventuras burlescas a que habilmente prenderam os autores, os Srs. Artur de Azevedo e Moreira Sampaio, uma multidão de incidentes graciosos que relembram os fatos capitais do ano que findou. Nesta espécie de crônica dramatizada aparecem diversos personagens, alguns dos quais copiados do natural. Não sabemos até que ponto existe o direito de transferir para a cena personagens da vida real. Em todo o caso, como o exemplo partiu do próprio Conservatório Dramático, de que é conspícuo membro um dos autores, não nos cabe senão considerá-lo irrepreensivelmente correto. Em geral não há malícia: um há, porém, que tem razão de queixar-se, o proto-cicerone do mandarim, introdutor de embaixadores em cortes de má fama. Seja qual for a opinião do Conservatório, parece-nos que não é lícito, para não usarmos de outra expressão, exhibir em cena a representar tal papel qualquer homem claramente designado, mormente quando esse homem é um cidadão inofensivo e honesto. Riam-se embora de uma enfermidade mental de que nenhum de nós aliás se pode julgar imune, nem mesmo autores de revistas e membros do Conservatório Dramático, mas respeitem o que é sempre respeitável, o caráter moral.

No mais a *Revista* diverte sem ofender, e exceção feita de alguns dizeres, em que a malícia da plateia achava motivo para gostosas gargalhadas, não nos parece mais livre que

algumas “operetas já licenciadas”. O sal há de ser do que se consome nessa roda fora da qual seria inútil hoje querer fazer girar uma peça. Tem esta, pois, a sua Olímpia, sem a qual se não salvaria. Que fazer? As senhoras têm abandonado o teatro dramático; força é contar com as outras.

Em certo ponto talvez, demasiadamente acentuado pelo *Mandarim*, notamos sinais de desgosto das galerias. Não se pode, pois, dizer que ao menos naquele teatro parta de cima a corrupção dos povos. O instinto moral daquela rude gente rebelava-se contra o que para o conservatório e plateia era um dizer fino e engraçado.

A orquestra andou em geral desafinada na execução dos trechos de autores conhecidos, posto que em parte modificados pelo Sr. Simões Junior, segundo as exigências da ocasião, mas é natural que nas seguintes representações se não repita o reparo.

O cenário, em parte trabalho do talentoso e já falecido artista André Caboufigue, que pintou para a comédia *Morro do Nheco* a cena que serviu no 1º ato, produziu boa impressão. Com o malgrado artista, colaboraram os hábeis cenógrafos Huáscar e Frederico, sendo de agradável efeito os finais dos atos, representando a inundação, o *Excelsior* e o combate naval de Riachuelo.

A empresa, solícita em agradar, vestiu a *Revista* com bom gosto e mesmo luxo, produzindo em algumas cenas a mais agradável impressão as roupas de bem combinadas e variadas cores.

Sem querermos graduar o mérito relativo dos atores que tomaram parte na *Revista*, pois que todos mais ou menos empenharam louvável esforço, citaremos o Sr. Peixoto pela felicidade da caracterização com que desempenhou diversos papéis, Martins (o mandarim), Xisto Bahia (Caiapó) e Colás, a quem coube não pouco fadigosa tarefa.

A Sra. Elvira Richard estreante deixou entrever alguns dotes cênicos através da nebulosa das emoções do estilo.

Em resumo o *Mandarim* está destinado a assegurar enchentes e pode aspirar à mais longa duração que lhe consente a sua natureza, como peça de ocasião.

(“Gazetilha”, *Jornal do Commercio*, 11/01/1884, p. 1, grifos do autor).

ANEXO E – BATALHA DE SONETOS

Sonetos de Carlos de Laet

(publicados no *Jornal do Commercio* sob a assinatura “Martins, executor dramático policial”).

I (22/01/1884, p. 2)

Nos quartos baixos da literatura
nasce um monstro intermédio a bicho e gente,
que entretanto a comadre inteligente
diz um portento ser de formosura.

Mas que fazer do que é, por sorte escura,
raqúitico, hidrocéfalo, demente?
Resolve-se a lançá-lo finalmente
na roda, que recebe a desventura.

Mas a meio caminho o tal vivório
desata a língua suja e revisteira –
– força foi deitá-lo em poço inglório...

Morre de vez a fera linguaeira...
Pobre mãe! Pobre pai Conservatório
O bicho topetudo era o Moreira!

SEGUNDA DOSE (23/01/1884, p. 2)

Era um dia um lugar que ficou vago
no hiper-transcendental Conservatório,
– lugar de todo inútil, é notório,
mas que tem camarote nunca pago.

Fervem pedidos. O ministro, gago,
mal responde ao crescente palanfrório;
mas eis que vê na grei do peditório
um cousa a cortejar com doce afago.

– Ui! que tipo! Quem é? Será lacaio?
pergunta, rindo, às praças da traseira.
– Este, senhor, é o trouxa do Sampaio.

– Não faz mal... Ah! que espinha mesureira!
Olá do gabinete! Despachai-o!
E assim se fez censor Fuão Moreira.

TERCEIRA DOSE (24/01/1884, p. 2)

É do conservatório e dá *bagaços*...
Como censor, entesa os colarinhos,
apresenta ostentoso os pergaminhos,

fala em despeito, inveja... e uns tantos maços.

Fabricante, elabora uns calhamaços
com trocadilhos tolos, mas daninhos,
faz à decência gestos escarninhos,
e a gramática então – põe-na em pedaços!

Um monstro burocrata e puxa vistas!
Guarda fiscal e preta quitandeira!
Cabo da ronda e chefe de faquistas!

Há quem veja sem rir tamanha asneira:
– dois sujeitos num só jogando as cristas?
Desce, *hei por bem!* Desdobra este Moreira!

QUARTA DOSE (25/01/1884, p. 3)

Em hotel dos que são mais frequentados,
há caixeiros que o povo seu conhecem
e lhes mandam fazer, mal aparecem,
os petiscos mais finos e adequados.

Aos burgueses sadios dão guisados,
caldo aos tristes que apenas convalecem [sic]
mariscos aos velhotes que fenecem
e aos fiéis do governo bons bocados.

Lá foi também comer o meu *coisinha*;
desparafusa a c'roa domingueira,
maldiz a questão feia que o definha.

Logo então com risada zombeteira
brada o garçom p'ra dentro da cozinha:
– Salada para dez! Olha o Moreira!

QUINTA DOSE (26/01/1884, p. 2)

Triste direito tens, oh! Faculdade,
quando cedes do empenho ao torpe esforço,
e, não carta de sábio, mas de corso,
dás contra a pobre gente da cidade!

De um *cábula* te conto, com verdade,
que só p'ra a albarda tinha pronto o dorso,
e entretanto sem pena e sem remorso
o atiraste a pisar a humanidade.

Inda bem que assustou-se co'os fantasmas
da miséria que o teve à cabeceira...
Hoje as grudentas, mornas cataplasmas

ele as aplica à cena brasileira...
 Que tens Conservatório? porque pasmas?
 dói-te o tal membro? Corta esse Moreira!

SEXTA DOSE (27/01/1884, p. 3)

Foram de piquenique ao fim do mundo
 o Diabo, o Moreira, outros amigos:
 sobrevêm tempestades, mil perigos,
 ferve em cachões o pélago profundo

e Satanás, co'o rancho vagabundo,
 vai cair numa terra de inimigos
 sem comida, sem fontes, sem abrigos...
 Satã planeja um crime nauseabundo:

Ingerir o Sampaio. Sem demora
 crava-lhe a garra adunca e traiçoeira
 mete-lhe o dente, mas, cuspendo fora:

“Palha só! Que tremenda bagaceira!”
 Dá-lhe um sopapo: “Puxa! vai-te embora!”
 Nem o diabo o quer! pobre Moreira!

SÉTIMA E ÚLTIMA DOSE (28/01/1884, p. 3)

Não mais, musa, não mais: ‘sta bem sovado
 o garoto copeiro da Censura...
 E possa a correção do cara-dura
 servir de exemplo ao rancho desbocado!

Ladre-me embora o bando encarniçado
 a mofina boçal, cobarde, impura;
 as honras não lhe dou d’uma leitura,
 pode latir: Moreira está cantado.

Há de agora segui-lo a toda parte
 uma troça cruel, mas justiceira,
 a dar-lhe pescoções em nome d’arte.

Volta, aborto da raça pataqueira,
 para o limbo da pulha! Vou soltar-te...
 Uma... duas... e três! Salta, Moreira!

Sonetos de Moreira Sampaio

(publicados na *Gazeta de Noticias* sob a assinatura “Romão, colega do folhetineiro”).

1ª dose (25/01/1884, p. 2)

A Junta de Higiene em certo dia,
Passando pelo largo São Francisco
Notou que o povo todo andava arisco,
Fugindo, sem saber porque fugia

A Junta sem querer também sentia
Vontade de fugir a estranho risco;
Lembrando-se, porém, das leis do fisco
Ficou, pois que ficar ali devia:

Daquele movimento a causa indaga,
Ninguém lhe dá resposta, mas a venta
Descobre lá num canto a negra praga:

De boca escancarada e fedorenta,
Qual outra apodrecida e funda chaga,
Estava o bacharel Carlos Pimenta.

2ª dose (25/01/1884, p. 2)

Venha cá, senhor, meu, disse-lhe a junta;
Como é que vosmecê tem o descoco
De andar por estas ruas feito um louco,
Fedendo como carne já defunta?

Por que é que vosmecê não se besunta
C'um pouco de alcatrão? – A ovo choco
Rescende de seus dentes cada toco...
Responda, se é possível, à pergunta.

Não seja porcalhão, esfregue os dentes
Com escova e fenol. – Traga consigo
Qualquer desinfetante. – Os seus parentes

De certo o consideram inimigo...
Se tem amor à vida e são prudentes,
Só dar-lhe podem na privada abrigo.

3ª dose (25/01/1884, p. 2)

O pobre do Pimenta embasbacado
Perante aquela apóstrofe tão viva,
Ficou tal qual *detrito* em quadra estiva

Que põe nos ares um fedor danado.

Acaso conheceis um bicho armado
De um fétido cruel, com que ele priva
O hábil caçador, quando se esquiva,
De tê-lo perseguido acuado?

Pois é assim o bacharel Pimenta!
Apenas vê-se perseguido – o bicho –
Abrindo a boca sentinal, nojenta,

Mostrando os dentes – carroções de lixo –
Asfixiar o contendor intenta
Num gorgotão de nauseabundo esguicho.

4ª dose (26/01/1884, p. 2)

Eis o que fez o bacharel Carlitos
A boca abriu desmesuradamente,
E, *fuxicando*, em cada toco ou dente
Co'as rombas pontas de fatais palitos,

Na heroica Junta pôs olhares fitos
– Como esperando, muito certo e crente,
Vê-la fugir a sete pés, demente,
Aos céus erguendo imprecações e gritos!

Porém a Junta, que é sagaz e fina,
Que sabe o risco a que se expõe, se acaso
Procura, incauta, as podridões da esquina,

Riu-se do parvo e deu remédio ao caso,
Desinfetando com terebentina
Daquela boca o pestilento *vaso*.

QUINTA DOSE (27/01/1884, p. 2)

Ao ver a boca cheia de uma essência,
Que apenas lhe abrandava a fedentina,
Laet escarneceu da medicina
Com ares da mais cínica insolência.

“Acaso pensará Vossa Excelência
À junta apostrofar – que a trebinitina
O cloro e o creosoto e o mais que ensina
A fútil, hipócrática sapiência.

Me avassalam? – Pois fique na certeza

De que salicilatos não me dobram,
Nem cânforas, nem sais... nem brasa acesa;

Os cloros, os fenóis em mim não obram;¹⁰⁶
Sou pútrido, fecal, por natureza...
Micróbios não me faltam, antes sobram”.

SEXTA DOSE (28/01/1884, p. 2)

Enquanto o Bacharel assim falava,
Nos ares perdigotos sacudia;
E a junta de higiene mal podia
Os vômitos conter. Então passava

Um pobre vendedor, que proclamava:
“*Gazeta de Noti...*” porém caía
Ferido de mortal apoplexia,
E, pálido, no chão estrebuchava!

À junta, então, Laet audaz exclama:
“ – Já viu pr’a quanto presto? Agora caia!”
“ – Espera, que já vou fazer-te a cama!”

O ardor da heroica junta não desmaia;
Passava um carroceiro; a junta o chama:
“ – Despeje-me *este lixo* lá na praia...”

SÉTIMA DOSE (29/01/1884, p. 3).

O pobre carroceiro, apavorado
Perante aquela pútrida matéria,
À junta ponderou: “A cousa é séria;
Eu posso aqui morrer asfixiado!

Não sei como fazer, nem de que lado
Pegar neste senhor. Parece léria,
Mas olhe que morrer não é pilhéria...
E eu morro, com certeza, envenenado!”

“ – Pois tenha paciência, meu amigo,
Não pode aqui ficar este *biriaia*;
O modo de o levar? isso é consigo.”

.....
E hoje, o bacharel *Pimenta-Arraia*
Repousa em *alegórico* jazigo
Na ilha do Monturo... em *Sapucaia*.

¹⁰⁶ Um erro tipográfico fez com que este verso ficasse, na edição do jornal, junto ao primeiro terceto.

Sonetos anônimos

(publicados na *Gazeta de Noticias*, sem assinatura, sob o título “O ‘Mandarim’”).

(27/01/1884, p. 2)

Em vez de folhetins, só dá *bagaços*;
perfila-se, endireita os *colarinhos*,
Faz praça de mofentos *pergaminhos*,
mas já ninguém lhe atura aqueles *maços*.

Manuseando velhos *calhamaços*,
venenos lhe extrai assaz *daninhos*,
que propina com risos *escarninhos*
o bom gosto, fazendo-o em mil *pedaços*

É melhor ser modesto *puxa-vistas*,
mais decente o mister de *quitandeira*,
do que ser, como tu – rei dos *faquistas*

que matas o leitor com tanta *asneira*.
Não jogues mais, Laet, as duras *cristas*
com o pacato e plácido *Moreira*.

IV (29/01/1884, p. 3)

É triste ver em sítios *frequentados*
por gente ruim, varões que se conhecem,
que sempre em boas rodas *aparecem*
com sisudez e porte *adequados*.

Mas gostam d’atolar-se nuns *guisados*
de que morrem ou raro *convalescem*;
todas as forras vivas lhes *fenecem*;
amargam cruelmente os *bons bocados*.

Não comas mais, Laet, a tal *coisinha*...
que te alimente a prosa *domingueira*,
verás que teu bom nome não *definha*.

Em vez da musa alegre e *zombeteira*,
Caiu-te a preta mina da *cozinha*
a dar pancada grossa no *Moreira*!

V (29/01/1884, p. 3)

Não te gabo, Laet, a *faculdade*,
por mais que te afadigues nesse *esforço*,

de saíres nas folhas, feito *corso*,
a semear alarmes na *cidade*.

Escuta a voz austera da *verdade*:
embora te não fira o duro *dorso*,
há de pungir-te sempre o cru *remorso*
do mal, com que moeste a *humanidade*.

Se de negras visões cruéis *fantasmas*
queres livrar, à noite, a *cabeceira*,
aplica-lhes sonetos – *cataplasmas*.

Padece e chora a musa *brasileira*,
ao ver que nem sequer do abismo *pasma*
em que te emaranhaste c'ó *Moreira*.