
**ENTRE PRAGAS E ADÁGIOS: AMOR POR ANEXINS,
DE ARTHUR AZEVEDO, E SUAS IMPLICAÇÕES PARÓDICAS**

Between curses and adages:

Arthur Azevedo's *Amor por Anexins* and its Parodic Implications

Antônio Marcos Vieira Sanseverino¹
Rodrigo Cézár Dias²

RESUMO: Por volta de 1870, estreava a farsa ou entreato cômico *Amor por anexins*, trabalho teatral mais antigo de Arthur Azevedo a que temos acesso. Em cena, há duas personagens: Inês, costureira viúva, jovem e pobre, e Isaías, velho solteiro com situação financeira mais confortável. Inês, que aspirava a um “bom casamento” com um pretendente jovem e rico, tenta fugir das investidas inoportunas de Isaías, caracterizado como o “homem dos anexins” por não conseguir proferir uma frase sem utilizar ditos populares. Partindo desse enredo, retomamos a relação paródica entre *Amor por anexins* e a comédia em um ato *Les jurons de Cadillac*, de Pierre Berton, cuja tradução livre *As pragas do coronel*, de Luís Guimarães Junior, é citada na peça de Azevedo pela personagem Inês. Pretendemos, com isso, observar como a armação dramática da comédia de Berton é apropriada e ressignificada em *Amor por anexins*, que, por sua vez, enforma conflitos sociais específicos do Brasil oitocentista.

PALAVRAS-CHAVE: *Amor por anexins*; Arthur Azevedo; Paródia; Farsa.

ABSTRACT: Around 1870, the farce or comic interlude *Amor por anexins*, the oldest theatrical work by Arthur Azevedo to which we have access, was released. On stage we have two characters: Inês, a widowed seamstress, young and poor, and Isaías, an old bachelor with a more comfortable financial condition. Isaías is awarded the epithet “homem dos anexins” [“man of the adages”] for not being able to utter a sentence without using popular sayings. Inês, who aspired to a “good marriage” with a young and wealthy suitor, tries to evade Isaías's inopportune advances. Based on this plot, we explore the parodic relationship between *Amor por anexins* and Pierre Berton's one-act comedy *Les Jurons de Cadillac*, whose free translation *As pragas do coronel*, by Luís Guimarães Junior, is quoted by Inês in Azevedo's play. We thereby intend to observe how the dramatic framework of Berton's comedy is appropriated and resignified in *Amor por anexins*, which, in its turn, shapes social conflicts specific to nineteenth-century's Brazil.

KEYWORDS: *Amor por anexins*; Arthur Azevedo; Parody; Farce.

1 Professor Associado de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), professor do Programa de Pós-Graduação em Letras, pesquisador CNPq.

2 Doutorando em Estudos de Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS/CAPEs).

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Em *O teatro de revista no Brasil*, Neyde Veneziano (1991) tensiona a categoria teatro popular ao abrir um espectro de possibilidades e tendências que podem ser compreendidas entre o teatro feito “pelo povo” e o feito “para o povo”. Esse questionamento não visa a uma polarização ou taxonomização do teatro popular em categorias dicotômicas, mas, em verdade, possibilita que nos atentemos para os meios pelos quais a dialética entre “cultura popular” e “cultura oficial” se manifesta, tanto na produção de dramaturgos como na montagem de suas peças, implicando um trabalho coletivo, heterogêneo e incontornavelmente contraditório.

Para abordar essas duas categorias, tomamos como ponto de partida o estudo *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, de Mikhail Bakhtin, o qual discorre sobre a apropriação da cultura cômica popular na obra de François Rabelais. Segundo o filósofo, as infinitas formas e manifestações do riso carnavalesco ofereciam

uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, *um segundo mundo e uma segunda vida* aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles *viviam* em ocasiões determinadas. Isso criava uma espécie de *dualidade do mundo* e cremos que, sem levá-la em consideração, não se poderia compreender nem a consciência cultural da Idade Média nem a civilização renascentista. Ignorar ou subestimar o riso popular na Idade Média deforma também o quadro evolutivo histórico da cultura europeia nos séculos seguintes (BAKHTIN, 2010, p. 3-4, grifos do autor).

Embora destaque a vitalidade dessas formas na obra de Rabelais, alçado ao lugar de porta-voz do cômico popular, Bakhtin ressalta que as literaturas moderna, renascentista e barroca se apropriaram, em variados graus, do riso carnavalesco. É importante pontuar, entretanto, que, segundo o filósofo, haveria uma distinção entre o riso popular, ambivalente e universal – que não distingue sujeito e objeto da burla –, e o riso satírico da época moderna, negativo, em que o satirista se põe de parte do objeto do riso, particularizando-o. Assim como na diferenciação entre teatro feito “pelo povo” e “para o povo”, não se trata de uma oposição dicotômica, e sim de tendências em disputa.

Em *Uma teoria da paródia*, Linda Hutcheon passa em revista um

contingente substancial da bibliografia sobre a paródia, assinalando a recorrência de uma associação quase inescapável entre esse procedimento de composição e a sátira, o que lhe parece uma perspectiva redutora, incluindo, nesse rol de estudos, a leitura de Bakhtin supracitada. Para a autora, a paródia consistiria em uma “transcontextualização irônica”, uma “repetição com diferença” em que o texto parodiado é incorporado pelo texto que o parodia, mas com o acréscimo de um distanciamento crítico.

Assim, a instauração dessa distância se daria por meio de uma inversão irônica, “nem sempre às custas do texto parodiado” (HUTCHEON, 1985, p. 17), conciliando reafirmação da lei e transgressão formal sem necessariamente lançar mão do riso ridicularizador, configurando uma apropriação crítica e criativa da tradição. A sátira, por sua vez, seria, para a autora, um procedimento “extra-mural” que carregaria um *ethos* escarnecedor imbuído de uma intenção corretiva de alcance moral e social (HUTCHEON, 1985, p. 81)

O teatro de Arthur Azevedo, objeto deste estudo, apropria-se parodicamente de variadas formas da cultura popular, incorporando folguedos, jogos, danças e ritmos oriundos da interação entre culturas de matrizes europeias, indígenas e africanas. Esse processo, formalizado na tensão entre a cultura oficial e a cultura popular, apresenta-se de um modo altamente complexo. Parte considerável da obra de Azevedo foi produzida tendo em vista a interlocução com um público bastante heterogêneo, contemplando, inclusive, camadas analfabetas ou pouco letradas – ainda assim, a cultura popular não raro é enformada por uma perspectiva preconceituosa e pejorativa em seus textos. A crítica teatral do comediógrafo aprofunda essa tensão ao observarmos seu posicionamento contraditório a respeito dos gêneros do teatro musicado, ora reconhecidos artisticamente, ora tratados como obras teatrais de menor valor. Há que se considerar, todavia, que a obra de Arthur Azevedo não é apenas de Arthur Azevedo.

Em *A ideologia alemã*, Marx e Engels criticam a concepção simplista e individualista de Max Stirner acerca da divisão do trabalho, que dissociava o trabalho humano, possível de ser realizado por “qualquer pessoa” – basicamente, o trabalho mecânico –, e o trabalho “único” – o trabalho científico e artístico, por exemplo. Lançando mão de exemplos de artistas “únicos”, os autores apontam que “Rafael, tanto quanto qualquer outro artista, estava condicionado pelos progressos técnicos da arte feitos antes dele, pela organização da sociedade e da divisão do trabalho em sua localidade e, finalmente, pela divisão do trabalho em todos os países com os quais sua localidade mantinha comércio” (MARX; ENGELS, 2007, p. 380).

Essa perspectiva é amplificada nas teses sobre o conceito de história de Walter Benjamin, em que o autor apresenta a afirmação emblemática de que todo documento de cultura é um documento de barbárie.

O patrimônio cultural, carregado pelo cortejo dos vencedores, integra uma tradição que “deve a sua existência não apenas ao esforço dos grandes gênios que a criaram, mas também à escravidão anônima dos seus contemporâneos” (BENJAMIN, 2012, p. 13). Embora as obras de arte possuam autores, elas apresentam, pois, um caráter coletivo. Carregam em si a marca dos derrotados, dos que foram pisoteados pela marcha do progresso. Segundo Benjamin, caberia ao materialista histórico estabelecer um distanciamento “desse processo de transmissão da tradição, atribuindo-se a missão de escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 2012, p. 13).

Quando mobilizado para o estudo da literatura e, neste caso específico, para o estudo de textos dramáticos, esse pressuposto de pesquisa favorece o reconhecimento do âmbito coletivo das obras de arte, que carregam em sua forma estética os rastros da rede de relações materiais e simbólicas entre enunciados, pessoas e instituições que condicionaram historicamente sua produção e sua transmissão. Recompôr essa rede de relações não se resume, porém, a um esforço de reprodução do contexto de produção e recepção da obra literária. Pensamos que seja necessário um estudo acerca do modo como a forma dramática trabalha as tensões sociais, manifestando-as em seus desvãos, em suas descontinuidades e contradições.

Nesse sentido, propomos uma análise da relação paródica entre o entremez *Amor por anexins*, de Arthur Azevedo, e a comédia em um ato *Les jurons de Cadillac*, de Pierre Berton, cuja paráfrase ou tradução livre *As pragas do coronel*, de Luís Guimarães Junior, é citada na peça de Azevedo pela personagem Inês. Pretendemos, com isso, observar como a armação dramática da comédia de Berton é apropriada e ressignificada em *Amor por anexins*, que, por sua vez, enforma conflitos sociais específicos da modernidade brasileira na segunda metade do século XIX. Nesta proposta de leitura, destacamos, ainda, o ponto de vista da personagem Inês, que, pelas vias da astúcia e do humor, oferece uma interpretação das contingências em que está inserida e integra uma rica tradição de personagens gestados na cultura popular.

A FARSA DE INÊS, A COSTUREIRA

A cena transcrita a seguir abre a farsa ou entreato cômico *Amor por anexins*, escrita por Arthur Azevedo por volta de 18703, quando o autor,

3 Conforme Ramos, Bezerra e Rocha (2009), não há consenso a respeito da data (ou local) de estreia da peça. De acordo com seu levantamento, “Martins (1988) registra o ano de 1870 como data de sua primeira encenação; Bosi (1979) considera o ano de 1872, não sem pôr em dúvida essa data; Montello (1959), por sua vez, afirma que a obra foi escrita por volta de 1870” (RAMOS; BEZERRA; ROCHA, 2009, p. 855).

em seus quinze ou dezesseis anos, ainda não havia deixado São Luís do Maranhão para viver na Corte.

Sala simples, janela à esquerda, portas ao fundo e à direita. Mesa à esquerda com preparos de costura. Num dos cantos da sala uma talha d'água. Cadeiras.

CENA I

INÊS (*Cose sentada à mesa, e olha para a rua, pela janela.*) – Lá está parado à esquina o homem dos anexins! Não há meio de ver-me livre de semelhante cáustico! Ora, eu, uma viúva, e, de mais a mais com promessa de casamento, havia de aceitar para marido aquele velho! Não vê! E ninguém o tira dali! Isto até dá que falar à vizinhança... (*Desce à boca de cena.*)

Copla

Eu que, por gosto, perdido
Tenho casamentos mil,
Com mais de um belo marido,
Garboso, rico e gentil,
De um velho agora a proposta,
Meu Deus! devia aceitar?
Demais um velho que gosta
De assim tão jarreta andar!
Nada! nada!
Não me agrada!
Quero um marido melhor!
É bem mau não ser casada,
Mas malcasada é pior.

Ainda hoje escreveu-me uma cartinha, a terceira em que me fala de amor, e a segunda em que me pede em casamento. (*Tira uma carta da algibeira.*) Ela aqui está. (*Lê.*) “Minha bela senhora. Estimo que estas duas regras vão encontrá-la no gozo da mais perfeita saúde. Eu vou indo como Deus é servido. Antes assim que amortalhado. Venho pedi-la em casamento pela segunda vez. Ruim é quem em ruim conta se tem, e eu não me tenho nessa conta. Jamais senti por outra o que sinto pela senhora; mas uma vez é a primeira.” (*Declamando.*) Que enfiada de anexins! Pois é o mesmo homem a falar! (*Continua a ler.*) “Tenho uns cobres a render; são poucos, é verdade, mas de hora em hora Deus melhora, e mais tem Deus para dar do que o diabo para levar. Não devo nada a ninguém, e quem não deve não teme. Tenho boa casa e boa mesa, e onde come um comem dois. Irei saber da resposta hoje mesmo. Todo seu,

Isaías.” (*Guardando a carta.*) Está bem aviado, senhor Isaías! Vou às compras; é um excelente meio de me ver livre de vossemecê e de seus anexins. Vou preparar-me. (*Sai pela porta da direita. Pausa.*) (AZEVEDO, 1983, p. 67-68).

Embora se trate de uma peça breve e desprezível, escrita quando o autor ensaiava o início de sua carreira literária e dramática, ela foi bastante exitosa. Em nota à sua primeira edição, um volume de 16 páginas publicado pela editora de Serafim José Alves em 1879, Azevedo – já integrado no circuito dramático fluminense – afirma que essa farsa, seu primeiro trabalho teatral, foi escrita “para as meninas Riosa⁴, que a representaram em quase todo o Brasil e até em Portugal” (AZEVEDO, 1983, p. 65). Na mesma nota, o autor nos informa acerca da perda da partitura original que acompanhava o texto dramático, composta por Leocádio Raiol, substituída, nessa edição, por composições de Carlos Cavalier; nesse ínterim, a peça teria sido montada sem música por Helena Cavalier e Silva Pereira.

Temos em cena duas personagens: Inês, costureira viúva, jovem e pobre, e Isaías, homem velho que vinha tentando convencê-la a casar consigo. O argumento principal que fundamenta a proposta do “homem dos anexins” se constrói sobre os cobres que ele teria a render, sugerindo uma condição financeira em que ao menos parte de sua renda seria proveniente de juros sobre algum capital – contrapondo-se à situação da costureira, que é caracterizada a partir de seu ofício⁵. A armação da peça, como se vê no excerto transcrito, é bastante eficiente, apresentando a promessa de casamento que Inês recebera de um pretendente então anônimo para o leitor/espectador e seu breve momento de hesitação ante a oferta de Isaías.

Como prometera na carta, o enamorado vai buscar a resposta, invadindo sorrateiramente a casa de Inês pela porta dos fundos. Recusando-se a sair sem uma resposta e ante a ameaça de gritos, o velho lembra-a de que isso poderia não lhe cair bem: “Não faça tal! Não seja tola, que quem o é para si, pede a Deus que o mate e ao diabo que o carregue! Não exponha a sua boa reputação! Veja que sou um rapaz; a um rapaz nada fica mal...” (AZEVEDO, 1983, p. 69). Observamos, sob o véu da comicidade, um índice da pressão social que incidia – e incide – de maneira desproporcional sobre mulheres e homens, bem como de sua modulação a partir de variáveis sociais para além do gênero; neste caso, trata-se de uma mulher que vivia só e era menos privilegiada economicamente do que o invasor, atributos que reforçam o desequilíbrio de poder na relação.

Na casa de Inês, Isaías segue insistindo em sua proposta, tentando

4 As meninas Riosa formavam uma dupla de atrizes infantis (NEVES, 2002).

5 Em monólogo, Isaías afirma que Inês era “viúva e costureira” (AZEVEDO, 1983, p. 68).

descobrir quem seria o seu noivo, enquanto ela resiste a suas investidas, demonstrando o desprezo que sente pelo pretendente com sarcasmo e com xingamentos – idiota, feio, repugnante (AZEVEDO, 1983, p. 69). No decorrer do diálogo, Inês menciona que seu noivo era pobre, mas que ambos iriam trabalhar um para o outro e, talvez, viriam a ser ricos; assim, o parâmetro de avaliação para a felicidade conjugal mobilizado pela viúva seria a estabilidade financeira e, se possível, a riqueza, o que possibilitaria uma “vida sem desgosto” (AZEVEDO, 1983, p. 70).

A fim de se desembaraçar do visitante indesejado, Inês pede que ele lhe compre tecido, oferecendo dinheiro para o pagamento da fazenda, que é recusado por Isaías. Ao ser atendida e ver-se temporariamente livre do pretendente, ela se prepara para sair com o intuito de despistá-lo, sendo interrompida, contudo, pela chegada de outra carta.

Ah! a letra é de Filipe. Faz bem em escrever-me o ingrato! Há doze dias que nos não vemos... (*Abre a carta e lê. Jogo de fisionomia.*) “Inês. Peço-te perdão por ter dado causa a que perdesse comigo o teu tempo. Ofereceram-me um casamento vantajoso, e não soube recusar. Ainda uma vez perdão! Falta-me o ânimo para dizer-te mais alguma coisa. Dentro em uma semana estarei casado. Esquece-te de mim – Filipe.” (*Declamando.*) Será possível! Oh! meu Deus! (*Relendo.*) Sim... cá está... é a sua letra... (*Depois de ter ficado pensativa um momento.*) Ora, adeus! Eu também não gostava dele lá essas coisas... Digo mais, antes o Isaías; é mais velho, mais sensato, tem dinheiro a render, e Filipe acaba de me provar que o dinheiro é tudo nestes tempos. Espero aqui o Isaías com o meu “sim” perfeitamente engatilhado! Oh! o dinheiro... (AZEVEDO, 1983, p. 73).

Segundo Irley Machado, a estrutura do gênero farsa apresenta uma situação inicial sobre a qual “ocorre uma ação paralela que inverte a primeira e uma nova ação que inverte por sua vez a segunda, sem, no entanto, anulá-la” (MACHADO, 2009, p. 125). Assim, ante o revés que se apresenta por meio da carta de Filipe, Inês manobra seu curso de ação, decidindo, de pronto, aceitar a proposta de Isaías, ressignificando a prática do “ex-noivo” interesseiro como procedimento generalizado do qual ela também poderia se aproveitar. No restante da peça, a viúva condiciona o aceite da proposta de Isaías a um desafio: ele deveria ficar meia hora sem falar anexins. Como era de se esperar, o pretendente não consegue cumprir a condição, mas, mesmo assim, o casamento é acordado.

A fortuna crítica de *Amor por anexins* é escassa e geralmente não

passa de comentários breves sob o ângulo da curiosidade. Na introdução à *Antologia do teatro brasileiro: século XIX*, organizada por Alexandre Mate e Pedro Moritz Schwarcs, João Roberto de Faria (2012) aponta como pista importante para a leitura da peça a fala de Inês em que ela pergunta a Isaías se ele já havia assistido à representação de *As pragas do capitão*. Recebendo uma negativa, a costureira explica: “era um militar que praguejava muito. A senhora que ele amava deu-lhe a mão de esposa, mas depois de estabelecer-lhe a condição de não praguejar durante meia hora” (AZEVEDO, 1983, p. 75).

Esse intertexto explicita a integração de *Amor por anexins* em um sistema teatral transnacional, mediado, nesse caso, pela tradução de *Les jurons de Cadillac* realizada por Luiz Guimarães Junior – o que necessariamente implica, assim como na montagem teatral, adaptações e deslizamentos de sentido⁶. Para Orna Levin (2008), *Amor por anexins* lembra o teatro vicentino, particularmente *O auto da Sibila Cassandra*, “em que a corte amorosa de Isaías a Cassandra organiza a fábula” (LEVIN, 2008, p. 45). A autora enfatiza, ainda, a relação do entremez de Azevedo com o teatro musicado, acentuando o potencial de inovação da obra por conta da inserção da música *ao longo* da peça, de modo similar ao que se dava na opereta, em que “o acompanhamento musical é constitutivo do próprio gênero, ao passo que os cantos e danças na dramaturgia em um ato, desde a sua origem ibérica, ocorriam predominantemente na cena final de encerramento” (LEVIN, 2008, p. 47).

DAS PRAGAS AOS ANEXINS

Em crônica publicada na seção “Palestra” da edição d’*O Paiz* de 3 de julho de 1900, Arthur Azevedo faz um breve comentário sobre *As pragas do coronel*⁷, a cuja montagem, encenada pelo casal de artistas portugueses Cesar de Lacerda e Carolina Falco, ele teria assistido em sua infância. Segundo Azevedo, a peça fora musicada por Francisco Libanio Colás e teria sido “o maior sucesso do casal Cesar de Lacerda, porque Carolina Falco, ex-cantora de ópera, tinha uma belíssima voz. Que encanto ouvi-la cantar *Il*

6 A peça de Berton também foi traduzida pelo ator e dramaturgo português José Carlos dos Santos. Intitulada *As pragas do capitão*, a tradução de Santos ([186-?]) se propõe bastante literal em relação ao texto francês, ainda que a edição não faça nenhuma referência a Pierre Berton. Utilizamos, neste artigo, a tradução de Sousa para o português como alternativa para o texto original, apresentado em notas de rodapé.

7 “Do coronel”, e não “do capitão”, como consta na fala de Inês em *Amor por anexins*. É possível que Azevedo tenha baralhado as patentes do capitão de Berton e do coronel de Guimarães Junior.

baccio!” (AZEVEDO, 1900, p. 2). Curiosamente, a edição de *Les jurons de Cadillac* a que tivemos acesso (BERTON, 1874) não apresenta quaisquer indicações da presença de música, tampouco de cantos ou recitativos; essa discrepância sugere que, ao ser traduzida, adaptada e montada no Brasil, a peça teria ganhado números cantados que, de acordo com o relato de Azevedo, contribuíram substancialmente para o seu sucesso.

Uma vez que não foi possível acessar diretamente o texto de *As pragas do coronel*, buscamos pelos rastros da peça nos periódicos maranhenses constantes no acervo da Biblioteca Nacional e disponibilizados por meio da Hemeroteca Digital Brasileira. Em novembro de 1868, o *Publicador Maranhense* veiculou anúncios de venda da comédia em volume impresso pela tipografia de A. P. R. [Antônio Pereira Ramos] d’Almeida (AS PRAGAS..., 25/11/1868, p. 4), o que atesta a existência de ao menos uma edição da peça. Segundo Levin (2008), a expansão do mercado de bens culturais na segunda metade do século XIX favorecia a publicação de peças curtas em livro ou mesmo nas páginas dos jornais, “potencializando recepção dos conteúdos veiculados de acordo com as normas do gênero e as convenções dramáticas” (LEVIN, 2008, p. 44). Esses textos poderiam servir tanto para a leitura silenciosa como para a leitura dramatizada e/ou execução musical em saraus domésticos.

Na edição de 25 de junho de 1868 do *Publicador Maranhense*, por sua vez, encontramos um anúncio bastante detalhado a respeito das *Pragas* que ilumina suas condições de encenação. O espetáculo que a peça integrava contava com mais duas comédias e um intervalo de canto, sendo a primeira atração a montagem d’*O Xale de caxemira*, “alta comédia em um ato de Mr. A. Dumas, traduzida livremente pelo Sr. C. de Lacerda” (THEATRO S. LUIZ, 1868, p. 3). Em seguida, seria apresentada *As pragas do coronel*, “comédia em um ato parafraseada do original francês pelo ilustre acadêmico pernambucano, o Sr. Guimarães Junior8, ornada de música escrita expressamente pelo talentoso maestro maranhense, o Sr. Colás” (THEATRO S. LUIZ, 1868, p. 3). Após as duas comédias, seria “cantada a toda orquestra pela Sra. D. Falco” a valsa *O beijo [Il baccio]*, de Luigi Arditi, e, por fim, haveria a apresentação da comédia em um ato intitulada *Um marido atrapalhado*, “incitação do Sr. C. de Lacerda, ornada de música pelo maestro Cardim, do Rio Grande do Sul” (THEATRO S. LUIZ, 1868, p. 3).

Nesse conjunto, nota-se, primeiramente, a presença majoritária da música nas atrações do espetáculo – excetuando-se na “alta comédia” de Dumas – e o cuidado em se mencionar o nome e a província de origem dos

8 De acordo com o site da Academia Brasileira de Letras, Luís Guimarães Junior (1847-1898) nasceu no Rio de Janeiro; em 1869, formava-se bacharel pela Faculdade de Direito do Recife – daí, talvez, a confusão do anúncio.

compositores, provavelmente conhecidos pelo público. O advérbio “expressamente” confere, ainda, à partitura criada por Colás para *As pragas do Coronel* um caráter de exclusividade. Outro aspecto a ser considerado é a variedade das classificações dadas ao processo de tradução e adaptação dos textos: tradução livre, paráfrase e – a mais inusitada – incitação, as quais ilustram o grau de autonomia dessa atividade que, é oportuno observar, não era regulamentada, dado o estado incipiente dos direitos autorais no Brasil oitocentista – o nome de Berton nem sequer é mencionado no anúncio, diga-se de passagem.

Conforme aponta José Luís Jobim, “a inserção literária e cultural não é determinada apenas ou predominantemente pelo sentido que o elemento tinha no seu suposto local de origem, mas, isto sim, pela conjuntura do local em que este elemento vai incluir-se” (JOBIM, 2020, p. 41). Assim, a criação de uma partitura musical para *As pragas do coronel*, texto ao qual infelizmente não tivemos acesso, indica um procedimento de apropriação orientado, provavelmente, pelas expectativas do público-alvo da encenação e pela oportunidade de ensejar a execução de números cantados por Falco, implicando uma reorganização formal operada para além do texto-fonte.

Diante da ausência do coronel brasileiro, sigamos com o capitão francês. Montada pela primeira vez em 1865 no Théâtre du Gymnase de Paris, *Les jurons de Cadillac* foi a peça de estreia de Pierre Berton como dramaturgo. A comédia, ambientada na Gasconha⁹ dos anos 1840, põe em cena a Condessa de Meyran, uma viúva em seus trinta e dois anos, que recebe a visita do quase cinquentão Capitão Cadillac uma hora antes do baile que ela iria oferecer em seu *château*. O conflito – casar-se novamente ou não mais casar? – é posto na primeira fala da condessa, que opta preliminarmente por recusar a proposta de Cadillac apesar de o marquês e capitão ser, segundo ela, bastante leal e bom, amável em sua rusticidade; contava ainda a seu favor o reconhecimento de que ele a amava de verdade. A resposta, afirmativa ou negativa, havia sido prometida ao capitão, que logo chega à cena, anunciando a si próprio por meio de uma carga de xingamentos desferida contra seu cocheiro.

A corte respeitosa de Cadillac a Meyran é salpicada por um vocabulário pouco polido – mas não obsceno – que, segundo o capitão, fora herdado de seu avô, um velho lobo do mar, e sedimentado por décadas de trabalho como marinheiro. O diálogo é estruturado pela tensão em torno da decisão da condessa, que se esquia das invectivas amorosas do pretendente, expressas em um jogo de metáforas marítimas – ao ser questionada se gostaria de navegar junto a Cadillac, ela afirma que as lembranças de sua primeira viagem para sempre a impediriam de tornar ao mar (BERTON,

9 A Gasconha é uma região localizada no sudoeste francês, na fronteira com a Espanha.

1874, p. 5-6). Diante da insistência do capitão, a condessa propõe-lhe um desafio: deveria conversar com ela por uma hora sem usar nenhuma imprecação.

O militar manobra um modesto repertório de cortesias românticas, garantindo alguns minutos de vantagem e chegando a gerar alguma preocupação na Condessa de Meyran, que assume uma tática mais ofensiva para tentar arrancar algum praguejamento: ela declara não acreditar no amor dos homens em geral e dos marinheiros em particular, que seriam amantes egoístas e ausentes – “nem todos os marinheiros são...”, replica Cadillac (SANTOS, [186-?], p. 11)¹⁰. Após a condessa testar os ciúmes do pretendente, evocando um certo senhor de Chavigny, jovem elegante que também lhe teria declarado seu amor, ela flagra Cadillac enxugando o suor do rosto; segundo o capitão, ele não sentia tanto calor desde a batalha de Navarino, que será utilizada por Meyran como último recurso para vencê-lo. Durante a narração apaixonada do combate, em que perdeu um amigo que fora como um pai para ele, o militar acaba por deixar escapar um impropério e uma lágrima. A condessa, todavia, acaba se comovendo e aceita a proposta de casamento, alinhavando-a com uma imprecação: “Que é isso, capitão! Pragueje para aí com um milhão de diabos!” (SANTOS, [186-], p. 16)¹¹.

Quanto à promoção do capitão de Pierre Berton para o coronel de Guimarães Junior, ela não deixa de evocar certa mitologia do coronelismo brasileiro, e não seria estranho de todo que a batalha de Navarino fosse substituída por algum combate ao sul do Equador, mais acessível ao público do espetáculo. Essa hipótese se comprova ao lermos um breve comentário sobre a peça veiculado na Gazetilha do *Publicador Maranhense*, transcrito a seguir:

As pragas do coronel – é uma boa coleção de chistosos ditos, mas sem enredo algum real. O papel do coronel é daqueles, cujo bom efeito depende unicamente do talento do ator, sem o qual despe-se da gesticulação e mímica necessárias, e torna-se um perfeito catálogo de pragas, sem um único fio que prenda a atenção pública.

Quem ler esta comédia enfastia-se e quem a vir executada pelo Sr. Lacerda aplaude-a com todo o entusiasmo. A boa execução desta parte importa o pergaminho do bom ator confiado a quem se encarregar dela. A glória do escritor fica subordinada nesta comédia ao talento do artista.

¹⁰ No original: “[...] tous les marins ne sont pas...” (BERTON, 1874, p. 15).

¹¹ No original: “Eh! capitaine! jurez donc, sacrebleu!” (BERTON, 1874, p. 24).

O Sr. Lacerda está neste caso. O caráter seco e enérgico do velho militar, a naturalidade com que proferia aquelas frases rudes e ao mesmo tempo cheias de nobres sentimentos e o embaraço em que fica o coronel quando se vê forçado a divagar como os poetas pelas regiões dos astros, tudo foi pelo Sr. Lacerda compreendido com um talento superior. E quando descreve o episódio da grande batalha de Riachuelo, em cuja ocasião expirou em seus braços o seu inocente filho, vítima das balas inimigas, o Sr. Lacerda, chegando ao sublime, despertou no público sentimentos tão fortes e naturais, que o espectador com um silêncio sufocado e abatido, parecia respeitar naquele momento na pessoa do Sr. Lacerda o verdadeiro patriarca da guerra imolado no altar da pátria.

Por nossa parte felicitamos o Sr. Cesar de Lacerda por ter tão dignamente interpretado naquela ocasião o sentimento do coração brasileiro (GAZETILHA, 1868, p. 2).

Pelo que podemos observar, a paráfrase de Guimarães Junior transcontextualiza a trama de Berton para o solo brasileiro, substituindo a batalha de Navarino, que remontava a 1827, quando a França pós-Restauração ainda amargava a derrota napoleônica, pelo combate naval do Riachuelo, travado em 1865 na Guerra do Paraguai. O amigo e figura paterna de Cadillac é substituído por um filho, mobilizando o recurso sentimental da peça parodiada e, provavelmente, intensificando-o. A batalha algo obscura de que a França tomou parte – integrada à Guerra de Independência da Grécia (1821-1832), em que uma frente composta por Inglaterra, Rússia e França enfrentou o Império Otomano – é substituída por um dos combates mais emblemáticos da Guerra do Paraguai (1864-1870), que ainda estava em curso, imprimindo, com essa adaptação, um forte apelo nacionalista e patriótico às *Pragas do coronel*. Posto isso, retomemos a alusão de Inês à peça para tecer suas implicações paródicas em *Amor por anexins*.

AMOR POR ANEXINS OU X AMOR = Y ANEXIM

Após um número cantado em que Isaías tenta mais uma vez sensibilizar a pretendente acerca de sua proposta, a costureira é tomada por uma ideia:

INÊS – Já viu representar *As pragas do capitão*?

ISAÍAS – Não, senhora. De pragas ando eu farto.

INÊS – Era um militar que praguejava muito. A senhora que ele amava deu-lhe a mão de esposa, mas depois de estabelecer-lhe a condição de não praguejar durante meia hora (AZEVEDO, 1983, p. 75).

Nessas linhas de diálogo, ela recorre à peça a que teria assistido – ou da qual teria tido alguma notícia –, mobilizando o estratagema da Condessa de Meyran. A condição, como era de se esperar, muda:

INÊS – Já lá vamos aos alhos, aceito a sua proposta.

ISAÍAS (*Impetuosamente.*) – Aceita?

INÊS – Sim, senhor.

ISAÍAS (*Incrédulo.*) – Qual! Quando a esmola é muita, o pobre desconfia...

INÊS – Mas imponho também a minha condição...

ISAÍAS – Imponha: manda quem pode.

INÊS – Se conseguir levar meia hora sem...

ISAÍAS – Sem praguejar?...

INÊS – Não! Sem dizer um anexim! Se conseguir, é sua a minha mão (AZEVEDO, 1983, p. 75).

A fim de provocar Isaías, a costureira profere alguns anexins, invertendo a dinâmica do diálogo; a disputa, entretanto, não se estende: após alguns lances de provérbios, Inês declara a condição caducada e aceita o casamento. Quando ela menciona *As pragas do capitão* e, mais do que isso, apropria-se do procedimento da Condessa de Meyran por meio da tradução, temos, pois, um jogo paródico que tanto explicita o diálogo entre as duas peças como reforça a constituição da personagem como uma mulher astuta que lida criativamente com as contingências em que está inserida.

A partir do que nos indica a trama da peça de Pierre Berton, a condessa e o marquês ocupam uma posição social semelhante na aristocracia provinciana francesa. O conflito da comédia em um ato se restringe, portanto, à disputa entre a insistência no casamento pelo pretendente e a hesitação da viúva, sem que seja aventado qualquer componente de interesse material ou social. No caso de *Amor por anexins*, porém, o cerne do conflito é financeiro: Inês é uma costureira pobre que almeja um casamento economicamente vantajoso, enquanto Isaías é um homem velho de situação algo remediada, que possui algum dinheiro a render.

O título da peça de Azevedo possibilita ao menos duas leituras simultâneas, das quais o amor de Isaías pelo uso de anexins parece-nos a mais imediata. A outra possibilidade seria a sugestão de uma transação em que amor é trocado por anexins. Inês oferece seu amor em troca da soma de

anexins possuída por Isaías, o que perfaz um par de eufemismos para a negociação matrimonial desenvolvida de modo explícito ao longo da peça, assentada no motivo do casamento por dinheiro. Esse motivo artístico, cuja prodigalidade se compara à de Isaías com seus anexins, é trabalhado a partir do farsesco, remetendo a uma tradição de teatro popular germinada na Idade Média. Não entrando no mérito do dissenso filológico a respeito do termo, a farsa¹² atravessava e tensionava a cultura oficial, entremeando, por exemplo, os episódios dos mistérios – grandes eventos teatrais que ambicionavam a representação da história universal cristã em praça pública. Seu pendor carnavalesco dava centralidade ao âmbito corporal da atuação, mobilizando diversos recursos do baixo cômico, como o grotesco, o obsceno e o escatológico.

No Brasil do século XIX, o farsesco integrava vários gêneros cômicos, atravessando os entremezes e as comédias de Martins Pena e o teatro musicado de Arthur Azevedo e de seus coetâneos. Ainda que nosso teatro oitocentista fosse muito mais pudico do que o teatro medieval, podemos vislumbrar rastros do baixo cômico em *Amor por anexins*, sobretudo na figura de Isaías. Dentro das limitações impostas pelo decoro do palco e das páginas, ele demonstra seu interesse amoroso-sexual pela jovem viúva, procedimento que contrasta com a solenidade demonstrada por Cadillac, apesar de seu praguejamento.

INÊS — [...] (*Dando-lhe a mão.*) Aqui tem: sou sua.

ISAÍAS (*Contente.*) — Minha! (*Em outro tom.*) E os outros [pretendentes]?

INÊS — Não existem, nunca existiram!

ISAÍAS — Pois estou acordado? Se estiver dormindo, deixa-me estar: não me acordes.

INÊS — Está bem acordado.

ISAÍAS — Estou?! (*Pulando de contente.*) Então viva Deus! Viva o prazer!... Trá lá lá rá lá! (*Quer abraçá-la.*)

INÊS (*Gritando.*) — Alto lá! Mais amor e menor confiança!

ISAÍAS — E que o rato nunca comeu mel, quando come... (*Outro tom.*) Pode-se dizer este ditadozinho?...

12 Patrice Pavis, em seu *Dicionário de teatro*, associa etimologicamente a farsa ao “alimento temperado que serve para recheiar (em francês, *farcir*) uma carne”, o que indicaria, para o autor, “o caráter de corpo estranho desse tipo de alimento espiritual no interior da arte dramática. Na origem, realmente, intercalavam-se nos mistérios medievais momentos de relaxamento e de riso: a farsa era concebida como aquilo que apimenta e completa o alimento cultural e sério da alta literatura” (PAVIS, 2008, p. 164). Outros estudiosos, entretanto, opõem-se a essa hipótese, como é o caso de Charles Mazouer, que aponta a disputa filológica em torno da questão e afirma que “desde o século XIII e XIV, a farsa, cuja etimologia é bem mais complexa, significa trapacear, e guarda algo de engraçado” (MAZOUER, 1998, p. 288 *apud* MACHADO, 2009, p. 124).

INÊS — Quantos quiser!
ISAÍAS (*Concluindo.*) —... se lambuza! (*Tomando-lhe as mãos.*) E tu? amas-me, meu bem?
INÊS — Sossegue: o amor virá depois. Seja bom marido e deixe o barco andar!
ISAÍAS — Apoiado. Roma não se fez num dia!
INÊS — E tenha sempre muita fé nos seus anexins (AZEVEDO, 1983, p. 76-77).

Os traços caricatos com que Isaías é delineado são reforçados por sua postura, incongruente com o que então se esperava de um homem de sua idade: era um celibatário que se julgava um “rapaz” e se comportava como um. Inês, por seu turno, integra uma linhagem de personagens que compensam os revezes da pobreza com a astúcia. Derrubada por Filipe, seu ex-noivo, resta-lhe aceitar ser carregada por Isaías. Para tanto, ela conta com a condição de viúva, que, conjugada ao exercício de sua profissão, proporciona-lhe um grau de independência superior em relação às mulheres casadas ou “por casar” no contexto sócio-histórico da peça. Após uma suposta viuvez, ela não teria, a rigor, satisfações a prestar à sua família a despeito de casamentos e outros negócios.

Se em *Les jurons de Cadillac* os trabalhos de agulha aparentam ser um meio de que a condessa se valeria para lidar com o ócio – em dado momento, ela se levanta para pegar lã –, em *Amor por anexins* a costura é o ganha-pão de Inês, uma das poucas atividades à disposição de uma mulher viúva e sem bens no período. É importante pontuar que o ofício de costureira se apresenta, ainda, como um índice de ambiguidade, visto que, em decorrência das sanções sociais impostas ao trabalho feminino na época, não era incomum de todo que mulheres das classes populares se prostituíssem para complementar seus rendimentos. O discurso médico classificava essas mulheres como *prostitutus clandestinas* – “aquelas que exercem *ocultamente* a prostituição sob a *capa* de atividades tais como costureira, florista, parteira, lavadeira, enfermeira, pintora etc.” (ENGEL, 1989, p. 92, grifos da autora). Como não há subsídios para ir além dessa ambiguidade, fiquemos nela: costureira e/ou prostituta, Inês é a provedora de seu próprio sustento.

Feitos esses reparos, pensamos que seja possível ter uma visada de conjunto de *Amor por anexins*. Uma viúva jovem e pobre recusa a proposta de casamento de um homem que lhe causa repugnância, na esperança de se casar com alguém mais interessante; na falta de opções, acaba aceitando a proposta, trocando seu “amor” – eufemismo para a alienação de seu corpo – por uma situação financeira mais confortável e, possivelmente, esperando a próxima viuvez. Essa decisão ilumina o funcionamento da dialética entre os estatutos de pessoa e mercadoria que condiciona a experiência de Inês;

cumpra agora observar como essa dinâmica se precipita na forma dramática da peça.

A contradição formal mais acentuada que se encontra em *Amor por anexins* consiste no tensionamento de sua estrutura dramática pela emergência de expedientes épicos. Esse dado não é estranho: apesar de o drama da época moderna eliminar elementos épicos como prólogo, coro e epílogo, ele não se estabelece como “puramente” dramático (SZONDI, 2011; ROSENFELD, 1985). Nas vertentes do teatro popular, sobretudo, os traços épicos persistem com bastante força, manifestando-se no esgarçamento do tecido dramático por meio de números cantados, interações com o público, fragmentação de cenas etc. Essa dinâmica pode ser observada quando o canto irrompe no diálogo, erodindo a estrutura dramática da peça até o ponto de, na copla final, haver uma interação entre personagens/atores e espectadores/leitor.

INÊS – Basta! Despeça-se destes senhores, e vá tratar dos papéis...

ISAÍAS – Quem tem boca não manda... cantar. Mas, enfim...
(*Ao público.*)

Copla final

Antes que daqui nos vamos,

Inês vos dirá quais são

Os votos que alimentamos

No fundo do coração.

INÊS – Os votos que neste instante

Fazemos nestes confins

(*Deita a mão sobre o coração.*)

É que nos ameais bastante

Embora por anexins.

AMBOS – Muitas palmas esperamos

De vós:

Metade para o autor, metade para nós (AZEVEDO, 1983, p. 77).

Ainda que o emprego de elementos épicos se articule de maneira orgânica na forma dramática, tratando-se de elementos convencionais do gênero, sedimentados ao longo da tradição, destacamos um recitativo que não só coroa o ponto de inflexão do enredo, como, em nossa leitura, apresenta-se como um ponto de ruptura que condensa o princípio de organização da ação:

Louro dinheiro, soberano esplêndido,

Força, Direito, Rei dos reis, Razão.

Que ao trono teu auriluzente e fúlgido
Meus pobres hinos proclamar-te vão.

Do teu poder universal, enérgico,
Ninguém se atreve a duvidar! Ninguém!
Rígida mola desta imensa máquina,
Fácil conduto para o eterno bem!

Aos teus acenos, Deus antigo e déspota,
Aos teus acenos, Deus moderno e bom,
Caem virtudes e se exaltam vícios!
Todos te almejam, precioso dom!

Inda hás de ser o derradeiro ídolo,
Inda hás de ser a só religião,
Louro dinheiro, soberano esplêndido,
Força, Direito, Rei dos reis, Razão!... (AZEVEDO, 1983, p.
73-74).

Esse recitativo, declamado por Inês após o recebimento da carta em que Filipe comunica que o noivado estava desfeito, assume um teor de fragmento, reclamando alguma autonomia ao divergir das demais passagens cantadas por conta do metro (decassílabos ao invés da redondilha maior) e ao destoar da peça, de modo geral, em virtude do léxico rebuscado e do tom ambíguo que conjuga solenidade e ironia, devoção e crítica. Alçado ao lugar de “soberano esplêndido”, o dinheiro alegoriza perdulariamente, nesse fragmento, a Força, o Direito e a Razão, negando, nos dois últimos elementos, instituições fundamentais da modernidade, subsumindo-as.

Ademais, no mesmo verso, constante na primeira e na última estrofe, o dinheiro é anunciado como derradeiro ídolo e religião única no porvir, incorporando o título Rei dos reis, tomado de Cristo. Pensamos, pois, que a primeira referência a esse epíteto na *Bíblia* nos franqueia a considerar que o recitativo opera uma “perversão incidental” do Evangelho, o que magnifica o potencial alegórico do dinheiro nesse fragmento.

Os que desejam enriquecer, caem em tentação e em armadilhas, em muitos desejos loucos e perniciosos que afundam os homens na perdição e na ruína, porque a raiz de todos os males é a cobiça do dinheiro. Por se terem deixado levar por ela, muitos se extraviaram da fé e se atormentam a si mesmos com muitos sofrimentos. Como homem de Deus, fuge destas coisas. Segue a justiça, a piedade, a fé, a caridade, a

paciência, a mansidão. Combate o bom combate da fé, conquista a vida eterna, para a qual foste chamado e da qual fizeste solene profissão diante de muitas testemunhas. Eu te recomendo diante de Deus, que faz viver todas as coisas, diante de Cristo Jesus, que diante de Pilatos testemunhou abertamente a verdade, que te conserves sem mancha nem culpa no mandato, até a manifestação de Nosso Senhor Jesus Cristo. Esta manifestação será feita a seu tempo pelo bendito e único Soberano, o *Rei dos reis* e Senhor dos senhores, o único que possui imortalidade, que mora numa luz inacessível, que nenhum homem viu nem pode ver, a quem sejam a honra e o poder eterno (BÍBLIA, 1982, p. 1411, grifo nosso)¹³.

Assim, o recitativo pode ser visto como formalização poética de uma compreensão do processo social sob o regime capitalista alavancada pela paródia do texto bíblico. O trono de Rei dos reis é herdado pela mercadoria das mercadorias, o dinheiro, que atualiza a carga alegórica de Cristo na instituição de um novo culto. Se Inês afirma que o dinheiro “inda há de ser a só religião”, Walter Benjamin, por sua vez, iria além ao asseverar que o capitalismo *é* uma religião, visto que estaria “essencialmente a serviço da resolução das mesmas preocupações, aflições e inquietações a que outrora as assim chamadas religiões quiseram oferecer resposta” (BENJAMIN, 2013).

Relendo o recitativo a partir do ângulo explorado por Benjamin (2013) de que o capitalismo *é* uma religião não expiatória, mas culpabilizadora, podemos ressaltar a ambiguidade da “prece” de Inês. A elevação de sua invectiva desbraga a ironia de sua blasfêmia que, elaborada como crítica resignada à onipotência do dinheiro, reifica no culto a esse deus de duas faces a desigualdade estrutural decorrente do processo de circulação de mercadorias, criticando e naturalizando-a. Assim, junto ao ex-noivo, que lhe provou que “o dinheiro é tudo nestes tempos” (AZEVEDO, 1983, p. 73), a viúva compartilha sua culpa, entregando-se ao fetichismo da mercadoria.

Ao longo da peça, Inês *é* figurada como uma personagem perspicaz, que consegue resolver seus problemas e acaba por optar pela alternativa que se lhe apresentou a mais favorável dentre as possíveis – casar com Isaías ou continuar solteira. Na relação por se formar entre o casal, há uma dinâmica de carnavalização, calcada em uma lógica patriarcal, que instiga o riso por meio da inversão de hierarquia, em que a viúva sem posses domina o “capitalista” da vizinhança. Inês dá expressão ao estereótipo de mulher “dominadora”, como se saísse beneficiada da negociação mesmo tendo se rendido a um pretendente que lhe era repugnante. Em outras peças

¹³ Trata-se de I Timóteo, 6:9-16, a primeira epístola escrita por Paulo a Timóteo.

de Azevedo (*O mandarim, A Capital Federal, O califa da Rua do Sabão* etc.), esse processo se dá de maneira amplificada no caso de esposas traídas, retratadas como indesejáveis, ferozes, violentas e, por fim, resignadas – o adúltero sempre é perdoado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Amor por anexins mobiliza o cômico popular por meio da sugestão do baixo corporal e da inversão de hierarquia de poder entre a mulher pobre e o homem remediado, mantendo, porém, o lado desfavorecido no campo da latência, da potencialidade. Em um ensaio breve, Umberto Eco reconhece a dimensão subversiva do carnaval, conforme exposto por Bakhtin (2010), mas contesta sua eficácia ao caracterizá-lo como uma “transgressão *autorizada*” (ECO, 1984, p. 6, grifo do autor), visto que a fugaz inversão da regra acabaria por reafirmar a regra. Essa estrutura seria responsável, pois, pela apropriação do carnaval como mecanismo de controle social a serviço das classes dominantes.

Linda Hutcheon (1985) também aponta que a “tendência utopista de Bakhtin é sempre para fazer cair o negativo no positivo: a morte dá lugar ao renascimento; a escatologia e a obscenidade reafirmam o corpo vital” (HUTCHEON, 1985, p. 92). Em se tratando da paródia, há que se observar que o paradoxo da subversão autorizada das convenções se realiza na forma, na relação entre textos, podendo – mas não necessariamente – ser mobilizado para finalidades satíricas. Segundo a leitura de Hutcheon, a paródia pode, assim como no carnaval, “desafiar as normas, com vistas a renovar, a reformar. Na terminologia de Bakhtin, a paródia pode ser centrípeta – isto é, ter uma influência homogeneizante, hierarquizante. Mas também pode ser centrífuga, “desnormativa” (HUTCHEON, 1985, p. 98). Marta Metzler (2015) defende a implicação da práxis parodística na constituição do que se considera teatro brasileiro ao longo do século XIX. Recorrendo, também, a Hutcheon, a autora afirma que

a memória do referente não se descola da paródia; permanece em fundo, ou, antes, em paralelo, permitindo que a paródia funcione como tal. Sua recepção, para acontecer de forma ampla, depende do reconhecimento por parte do espectador, que, de modo ativo, estabelece as associações entre a paródia e seu referente. Como um mosaico de textos, contém o modelo (em memória) e seu reflexo (divergente). É assim que os espetáculos paródicos podem ganhar sentidos com seu público,

na mesma medida em que se guardam na lembrança aqueles que foram alvos de paródia (METZLER, 2015, p. 90).

Nesse sentido, pensamos que o aproveitamento paródico de *Les jurons de Cadillac* observado em *Amor por anexins* e mediado pela paráfrase de Guimarães Junior tem muito a contribuir na releitura de nossa tradição e historiografia teatral. De maneira semelhante ao que se dá em outras paródias – como *n’Os ciúmes de um pedestre*, de Martins Pena, apresentada em 1846, e no *Orfeu na roça*, de Francisco Corrêa Vasques, encenada em 1868, o movimento de apropriação da forma “estrangeira” implica um distanciamento crítico em relação à forma parodiada, ao mesmo tempo comentada em cena e ressignificada para dar conta de problemas do local em que é apropriada. Em *Amor por anexins*, esse procedimento de acomodação e ressignificação é realizado na armação dramática da peça e nas ações da personagem Inês, que, para atender a seus objetivos, importa e adapta o plano da Condessa de Meyran – elidindo, no trato com Isaías, o “final feliz” da comédia.

O dinheiro não comparece ao diálogo aristocrático de Berton, que encena uma racionalidade cortesã, cujas linhas gerais delineadas por Norbert Elias são sintetizadas nos seguintes termos por Wolfgang Fietkau: “assim como o cálculo da acumulação da burguesia é *racional*, o desperdício aristocrata revela-se igualmente um gasto planejado que, embora ditado por coerções sociais, desemboca por sua vez na aquisição, tal como a acumulação burguesa de dinheiro, se bem que em outro nível!” (FIETKAU, 2004, p. 199, grifo do autor). A única menção ao dinheiro nos *Jurons de Cadillac* se dá em uma emenda do capitão, que converte um impropério que quase lhe escapa da boca em moeda:

CONDESSA – Quem me diz que o amor do senhor de Chavigny não seja mais verdadeiro que o seu?...

CADILLAC – Que o meu?... mil milhões de...

CONDESSA – Hein?...

CADILLAC – Sim... mil milhões... dava eu aqui já para casar com vossa excelência.

CONDESSA, *à parte* – Salvou-se bem!

CADILLAC, *à parte* – E não poder praguejar! (SANTOS, [186-?], p. 13-14)14.

14 No original: “LA COMTESSE – Qui me dit que son amour [de M. de Chavigny] n’est pas plus profond que le vôtre?.../

CADILLAC – Que le mien?... mille millions.../LA COMTESSE – Hé?.../CADILLAC – Oui... mille millions... je les donnerais là tout de suite, pour vous épouser./LA COMTESSE, *à part* – Il tient bon!/CADILLAC, *à part* – Oh! ne pas pouvoir jurer! (BERTON, 1874, p. 20-21).

Essa referência ao dinheiro apresenta, pois, um desprezo pelo cálculo da racionalidade burguesa, diametralmente oposto ao caso de *Amor por anexins*, em que a instituição do casamento por dinheiro estrutura a trama e representa, na experiência de Inês, um dos meios à sua disposição para enfrentar as coerções sociais a que está exposta. Inês pode ter sido derrotada, acabando por se acomodar ao casamento por dinheiro, mas ela não deixa de evidenciar o mecanismo social que constringe sua liberdade, acentuado por meio de fissuras na forma – como no caso do recitativo sobre o dinheiro, o Rei dos reis, ou em sua apropriação das *Pragas do capitão*.

Desse modo, uma leitura a contrapelo pode fazer com que esses índices latentes, sulcados no texto dramático à revelia do projeto estético do próprio comediógrafo, possam finalmente germinar. Em uma visada mais ampla, a paródia desvela o caráter ideológico da idealização romântica da autoria individual, possibilitando-nos o vislumbre de sua ambivalência. Isso porque a criação poética também é produto de uma coletividade, tanto por conta da participação de diversos agentes envolvidos no mercado editorial – e, no caso da dramaturgia, temos ainda os integrantes da cadeia de produção teatral – quanto por conta da contribuição de um complexo sistema que constitui a ordem transnacional da divisão do trabalho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AS PRAGAS do coronel. *Publicador Maranhense*, São Luís, p. 4, 25 nov. 1868. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/720089/20129>. Acesso em: 12 jul. 2021.

AZEVEDO, Arthur. Palestra. *O Paiz*, Rio de Janeiro, p. 2, 3 jul. 1900. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/178691/per178691_1900_05748.pdf. Acesso em: 11 jan. 2021.

AZEVEDO, Arthur. *Amor por anexins*. In: AZEVEDO, Arthur. *Teatro de Arthur Azevedo I*. Rio de Janeiro: INACEN, 1983.

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.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Organização e tradução de João Barrento. Belo

Horizonte: Autêntica, 2012.

BENJAMIN, Walter. *O capitalismo como religião*. Organização de Michel Löwy, tradução de Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2013. E-book.

BERTON, Pierre. *Les jurons de Cadillac*. Paris: Michel Lévy Frères, 1874.

BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. 34. ed. Vários tradutores. Rio de Janeiro: Vozes; Santuário, 1982.

ECO, Umberto. Frames of comic freedom. In: ECO, Umberto; IVANOV, Viacheslav Vsevolodovich; Rector, Monica. *Carnival!*. Berlim; Nova Iorque; Amsterdã: Mouton, 1984.

ENGEL, Magali. *Meretrizes e doutores: saber médico e prostituição no Rio de Janeiro (1840-1890)*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

FARIA, João Roberto. Introdução. In: MATE; Alexandre. SCHWARCZ, Pedro Moritz (org.). *Antologia do teatro brasileiro*. São Paulo: Penguin Companhia das Letras, 2012. E-book.

FIETKAU, Wolfgang. Molière na perspectiva de uma “lecture sociologique”. Tentativas de uma reconstrução. In: SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês: século XVIII*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

GAZETILHA, *Publicador Maranhense*, São Luís, p. 2, 27 jul. 1868. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/720089/19734>. Acesso em: 12 jul. 2021.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

JOBIM, José Luis. *Literatura comparada e literatura brasileira: circulações e representações*. Rio de Janeiro: Makunaima; Boa Vista: Editora da Universidade Federal de Roraima, 2020. E-book.

LEVIN, Orna Messer. Teatro de papel – certa dramaturgia de Arthur Azevedo. *Remate de males*, Campinas, v. 28, n. 1, p. 43-52, jan.-jun. 2008. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8635934>.

Acesso em: 11 jan. 2021.

MACHADO, Irley Margarete Cruz. A farsa: um gênero medieval. *Ouvirouver*, Uberlândia, n. 5, p. 122-137, 2009. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/3190>. Acesso em: 11 jan. 2021.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Arthur Azevedo e sua época*. São Paulo: Saraiva, 1953.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*: crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas (1845-1846). Supervisão editorial de Leandro Konder, tradução de Rubens Enderle, Nélio Schneider e Luciano Cavini Martorano. São Paulo: Boitempo, 2007. E-book.

METZLER, Marta. Espelho falso: a paródia na formação do teatro brasileiro. *Sala Preta*, [s. l.], v. 15, n. 1, p. 71-82, 2015. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/96078>. Acesso em: 12 jul. 2021.

NEVES, Larissa de Oliveira. *O Teatro: Arthur Azevedo e as crônicas da Capital Federal (1894-1908)*. 2002. 742 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. 3. ed. Tradução sob a direção de Jaime Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RAMOS, Conceição Maria de Araujo; BEZERRA, José Ribamar Mendes; ROCHA, Maria de Fátima Sopas. A linguagem popular na obra de Arthur Azevedo: o amor pelos anexins. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIN, 6, João Pessoa, 2009. Disponível em: http://www.leffa.pro.br/tela4/Textos/Textos/Anais/ABRALIN_2009/PDF/Concei%C3%A7%C3%A3o%20de%20Maria%20de%20Araujo%20Ramos.pdf. Acesso em: 02 dez. 2020.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SANTOS, José Carlos dos. *As pragas do capitão*. Lisboa: Livraria Campos Junior, [186-?].

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno* (1880-1950). Tradução de Raquel Imanishi Rodrigues. Cosac Naify, 2011.

THEATRO S. LUIZ. *Publicador Maranhense*, São Luís, p. 3, 25 jun. 1868. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/720089/19631>. Acesso em: 12 jul. 2021.

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Pontes; Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991.

Data de recebimento: 22 nov. 2021

Data de aprovação: 12 maio 2022