

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E
LINGÜÍSTICA

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA BRASILEIRA

O RISO E O SOCIAL:

O poder transformador da comédia na trilogia de Wolney

Leite e Gercino Souza

MACEIÓ
2005

OTÁVIO CABRAL

O RISO E O SOCIAL:

O poder transformador da comédia na trilogia cômica de
Wolney Leite e Gercino Souza

**Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Letras e Lingüística da Universidade Federal de Alagoas,
como requisito parcial à obtenção do título de doutor.**

Orientador: Prof. Dr. José Nivaldo de Farias.

**MACEIÓ
2005**

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecária Responsável: Helena Cristina Pimentel do Vale

C117r Cabral, Otávio.

O riso e o social: o poder transformador da comédia na trilogia cômica de Walney Leite e Gercino Souza / Otávio Cabral. – Maceió, 2005.
211 f.

Orientador: José Niraldo de Farias.

Tese (Doutorado em Letras e Linguística : Literatura Brasileira) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Maceió, 2005.

Bibliografia: f. [204]-211.

1. Leite, Volney Cavalcanti – Crítica e interpretação. 2. Souza, Gercino Lima de – Crítica e interpretação. 3. Literatura brasileira. 4. Teatro brasileiro. I. Título.

CDU: 869.0(81)-2.09

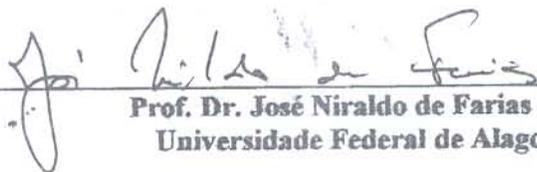
OTÁVIO CABRAL

O RISO E O SOCIAL :
O poder transformador da comédia na trilogia cômica de
Wolney Leite e Gercino Souza

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Letras e Linguística da Universidade Federal
de Alagoas, como requisito parcial à obtenção do
título de doutor.

Aprovado em

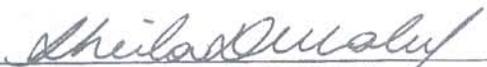
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. José Niraldo de Farias (Orientador)
Universidade Federal de Alagoas - UFAL

Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel
Universidade Federal da Paraíba - UFPB

Profa. Dra. Carlinda Fragale Pate Nuñez
Universidade Estadual do Rio de Janeiro - UERJ



Profa. Dra. Sheila Maluf
Universidade Federal de Alagoas - UFAL



Profa. Dra. Vera Romariz
Universidade Federal de Alagoas - UFAL

Dedicatória

A Belmira, expressão de amor

Agradecimentos

Aos meus filhos Maurício e Guilherme, pela paciência com que suportaram esta tese.

Ao meu filho Daniel, pela torcida a distância.

A Rose, pelos cafés que abasteceram meu humor.

Ao Pe. Manoel Henrique, pela confiança com que me franqueou sua biblioteca.

À Profa. Dra. Edilma Bomfim, pela provocação da comédia.

Às Profas. Stela Lameiras e Delia Ortiz pelas cuidadosas traduções.

Ao Cacau (in memoriam), um abrigo de ternura, que me apresentou ao mundo da arte.

Ao amigo e poeta Sidney Wanderley, pela presteza, cuidado e competência com que leu e releu esta tese.

Agradecimento especial

Aos dramaturgos Wolney Leite e Gercino Souza, meus bons e queridos amigos,

Pelo privilégio da convivência;

Pela cumplicidade que sempre nos aproximou, na aventura do teatro alagoano;

Pelo prazer da divisão, por tantas vezes, da contracena, nos palcos;

Pela generosidade com que sempre me acolheram em cena;

Pelo que me ensinaram, com o exemplo de suas vidas na arte;

E, sobretudo, por terem escrito esta trilogia que me possibilitou voar mais alto no universo da crítica dramatúrgica.

A história age a fundo e atravessa várias fases quando leva à sepultura uma forma antiquada de vida. A última fase de sua forma histórica universal é a sua comédia. [...] Por que a marcha da história é assim? Isso é necessário para que a humanidade se separe alegremente de seu passado.

Marx

**Quem proíbe Tartufo? Os monarcas? Os reis?
Os maus? Os beleguins? As injunções? As leis?
As normas da moral? A inveja dos confrades?
As pessoas de bem? As beatas? Os frades?
Não se pode impedir que o meu Tartufo exista:
Ele é puro demais – como criação de artista:
Em sua sordidez previne a todos mais:
“Lembraí-vos! Sois assim! Nunca vos esqueçais!”
Podemos começar? Se a platéia consente,
Tartufo vai viver – e vive eternamente.**

(Retira-se com uma mesura)

Molière

RESUMO

Este trabalho analisa a trilogia cômica de Wolney Leite e Gercino Souza, constituída das peças **A História de João Rico**, **A História do Amarelinho e o Valente Secundino** e **A História de São Gregório e o Fazedor de Santos**, discutindo, a partir da compreensão da imbricação entre forma literária e forma social, o lugar do riso na dramaturgia. A análise demonstra, através do percurso dos protagonistas, apresentados em cada uma das peças com peculiaridades condizentes com o conteúdo discutido, que a autoria, utilizando-se de um carpintaria teatral bem estruturada, tece as possibilidades do oprimido numa sociedade periférica, na qual as formas de lidar com o poder acabam sendo sempre individualizadas, não possibilitando a resolução das contradições sociais, apresentando apenas maneiras para que um indivíduo se insira no jogo do logro e da corrupção, compartilhando das *benesses* dos dominadores. No caminhar da análise mostramos as influências da *Commedia dell'Arte* na dramaturgia de Wolney Leite e Gercino Souza, ao mesmo tempo que salientamos a inserção destes autores na cena nordestina, do mesmo período histórico estudado. Paralelamente, dando suporte à análise, recorreremos a Carlinda Fragale Pate Nuñez para discussão do conceito de catástase e comprovação da eficácia do gênero como dicção subversiva e demolidora na crítica aos costumes, bem como ao enfoque da *hýbris* para compreensão da desmedida na sociedade de classes; a Bergson, Vladímir Propp e Verena Alberti, para discutir a virulência do riso enquanto manifestação intrínseca ao humano; a Bakhtin, quando observa o poder da carnavalização na representação literária; a Candido, Roncari e Roberto da Matta, para explicar os diversos tipos de malandragem necessária à sobrevivência do dominado em sociedades capitalistas periféricas e, finalmente, a Ian Watt e Marshall Berman, quando discutem a solidão do ser humano no mundo moderno. Nossa análise nos permitiu concluir que a forma social do capitalismo periférico, em uma sociabilidade que convive com formas pré-capitalistas de opressão, foi representada pelos autores numa forma literária cômica que, ao se utilizar do riso, permite ao público se reconhecer como parte da história e realizar a exorcização do dominante através da crítica às formas de atuação dos dominados.

RÉSUMÉ

Ce travail analyse la trilogie comique de Wolney Leite et Gercino Souza, constituée des pièces L'Histoire de JOÃO RICO, L'Histoire de l'AMARELINHO et le VALENTE SECUNDINO et l'Histoire de SAINT GREGORIO et le FAISEUR DE SAINTS. On discute, à partir de la compréhension de l'intrication entre forme littéraire et forme sociale, la place du rire dans la dramaturgie. L'analyse met en évidence, à travers le parcours des protagonistes, présentés, dans chacune des pièces, avec les singularités et en conformité avec le contenu en discussion que, dans le domaine de ce qui représente être auteur, on se sert d'une menuiserie théâtrale bien structurée, qui tisse les possibilités de l'opprimé dans une société périphérique, dans laquelle les formes de traiter le pouvoir finissent par être toujours individuelles. Cela ne permet pas, cependant la résolution des contradictions sociales et ce n'est que la présentation de certains comportements pour que l'individu puisse être inséré dans le jeu de la tromperie et de la corruption, en partageant les profits/*benesses* des dominants. Ensuite, on montre les influences de la *Commedia dell'Arte* dans la dramaturgie de Volney Leite et Gercino Souza, en détachant, en même temps, l'insertion de ces auteurs-là dans la scène quotidienne au Nordeste, dans la même période historique étudiée. Parallèlement, pour donner des fondements théoriques à l'analyse, on fait appel à Carlinda Fragale Pate Nuñez pour discuter, le concept de *catástase* – qui correspond dans le comique à ce que la catharsis est pour la tragédie – et aussi pour attester l'efficacité du genre comme diction subversive et dévastatrice dans la critique des mœurs, ainsi que le regard de l'*hýbris*, pour la compréhension de la démesure dans la société de classes; on fait appel à Bergson, Vladímir Propp et Verena Alberti, à fin de discuter la virulence du rire en tant que manifestation propre à l'être humain ;on fait aussi appel à Bakhtin, au moment où l'on observe le pouvoir de la « carnavalisation » dans la représentation littéraire; on fait encore appel à Candido, Roncari et Roberto da Matta pour expliquer les différents types de ruses dont le dominé a besoin pour survivre dans des sociétés capitalistes périphériques et, finalement, on fait appel à Ian Watt et Marshall Berman, quand ils discutent la solitude de l'être humain dans le monde moderne. Notre analyse nous a permis conclure que la forme sociale du capitalisme périphérique, dans une sociabilité qui cohabite avec les formes pré-capitalistes d'oppression, a été représentée par les auteurs d'une façon littéraire comique qui permet au public se reconnaître comme partie de l'histoire et, en même temps, devient possible l'exorcisme du dominant à travers la critique aux formes d'action des dominés

RESUMEN

Este trabajo analiza la trilogía cómica de Wolney Leite e Gercino Souza, constituida por las piezas: **La História de João Rico**, **La História de Amarelinho y el Valente Secundino** y **La História de São Gregório y el Fazedor de Santos**, discutiendo, a partir de la comprensión de la imbricación entre la forma literaria y la forma social, el lugar de la risa en la draturgia. El análisis demuestra, a través del precurso de los protagonistas, presentados en cada una de las piezas con peculiaridades armónicas con el contenido discutido, que la autoría, valiéndose de una perfecta estructura orgánica de la pieza, teje las posibilidades del oprimido en una sociedad periférica, en la cual las formas de tratar con el poder acaban siendo siempre individualizadas, sin posibilitar la resolución de las contradicciones sociales, presentando apenas maneras para que un individuo se insiera en el juego del logro y de la corrupción, compartiendo los lucros de los dominadores. En el transcurso del análisis mostramos las influencias de la *Commedia dell' Arte* en la dramaturgia de Volney Leite y Gercino Souza, al mismo tiempo que destacamos la inserción de estos autores en la escena nordestina, del mismo periodo histórico estudiado. Paralelamente, dando soporte al análisis recurrimos a Carlinda Fragale Pate Núñez para discusión del concepto de catástasis y comprobación de la eficacia del género como dicción subversiva y demoledora en la crítica a las costumbres, bien como al enfoque de la *hybris* para comprensión de la desmedida en la sociedad de clases: a Bergson, Vladimir Propp y Verena Alberti, para discutir la virulencia de la risa como manifestación intrínseca al ser humano; a Bakhtin, cuando observa el poder carnavalesco en la representación literaria; a Candido, Roncari y Roberto da Matta, para explicar los diversos tipos de picardía necesaria para la sobre vivencia del dominado en las sociedades capitalistas periféricas y, finalmente, a Ian Wat y Marshall Bermann, cuando discuten la soledad del ser humano en el mundo moderno. Nuestro análisis nos permitió concluir que la forma social del capitalismo periférico, en una sociabilidad que convive con formas pre-capitalistas de opresión, fue representada por los autores en una forma literaria cómica que, al valerse de la risa, permite al público reconocerse como parte de la historia y exorcizar al dominante a través de las crítica a las formas de actuación de los dominados.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO 1:	
<i>A esperteza ingênua de um avaro.....</i>	32
A catarse cômica.....	53
A avareza e a religião.....	60
A questão da avareza.....	65
CAPÍTULO 2:	
<i>Artimanhas e quiproquós na raiz da sobrevivência.....</i>	74
CAPÍTULO 3:	
<i>Estratégias da malandragem.....</i>	127
CONCLUSÃO.....	191
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	197

INTRODUÇÃO

Aquilo que nos faz rir nos
liberta

Márcia Tiburi

A sociedade brasileira ingressou nos anos 60 experimentando ainda a repercussão dos propagados ecos desenvolvimentistas, desencadeados pelos chamados anos JK. Juscelino Kubitschek, a partir do *slogan* “50 anos em 5”, deflagra uma política voltada para o estímulo ao desenvolvimento industrial e quer, a todo custo, marcar o seu governo com a construção da nova capital no centro do país, contando para isso com o talento e o prestígio dos arquitetos Oscar Niemeyer e Lúcio Costa, representantes do pensamento mais avançado, social e esteticamente, da arquitetura do século XX.

Essa década foi fundamental para a dramaturgia brasileira, não apenas pela presença no governo de um presidente simpatizante de serestas, que freqüentava eventos artísticos e que era mostrado à sociedade com uma aparência simpática, sempre sorridente, mas, principalmente, pelos novos talentos que passaram a ocupar nosso universo dramático. Nelson Rodrigues já havia revolucionado o teatro brasileiro com *Vestido de Noiva*, em 1943, e se colocado como o novo nome a despontar na década seguinte. Tribute-se essa descoberta a Os Comediantes, grupo responsável pela primeira montagem, e que contou com a

visão inovadora do polonês Ziembinski, diretor recém-chegado ao Brasil fugindo dos horrores da II Guerra Mundial e que pôde, assim, mostrar ao público brasileiro algo realmente novo na cena teatral.

A direção de Ziembinski, inovando na simultaneidade de cenas, na utilização dos amplos recursos da iluminação, das possibilidades advindas da arquitetura cênica vista desta vez muito mais como um instrumento utilitário a serviço da cena do que como um elemento decorativo, possibilitou ao público brasileiro, pela primeira vez, tomar contato com um espetáculo contrastante com as direções até então em evidência.

As encenações daquele período se comportavam de forma muito linear, sem grandes vôos, limitando-se a marcações óbvias, focalizadas na figura do ator central. A novidade foi impactante, associada ao arrojado projeto cenográfico de Santa Rosa, concebendo um cenário em três planos para a representação simultânea da tragédia rodriguiana. Assim, com uma direção instigante, uma iluminação e um projeto cenográfico que modificavam radicalmente os padrões estéticos da época, Os Comediantes assinaram sua inclusão na história recente da dramaturgia do século XX. Gradativamente, Nelson Rodrigues foi se firmando nesse cenário como dramaturgo e tornando-se, por esse motivo, alvo das mais contundentes críticas pró e contra.

Demonstrando as contradições de uma sociedade que se modernizava mas ainda continha forças que lutavam pela manutenção de uma arte universalizante, em detrimento da busca de uma linguagem mais nacional e popular, podemos citar a realização em 1956, na Bahia, com a participação de

artistas e intelectuais, do 1º Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro (1958)¹, como parte das comemorações do X aniversário de criação da Universidade da Bahia, cujas definições só deveriam ser postas em ação após a publicação dos Anais, o que ocorreu em 1958, através da Biblioteca Nacional. Ficou assentado naquele evento, segundo o Professor Antonio Houaiss, organizador dos Anais, que o teatro seria o veículo ideal para difusão das propostas ali aprovadas.

[...]dado o prestígio de que o teatro goza nas coletividades cultas, seu ideal lingüístico, se tornado efetivo na boca de cena, passaria, nas suas linhas essenciais, a ser o ideal lingüístico de todas as profissões que fazem da palavra o instrumento por excelência de sua eficácia, vale dizer, homens do rádio, da televisão, e, mais, professores, parlamentares, em suma, de todos aqueles cuja comunicação e expressão queira ter o maior alcance dentro do Brasil e da língua portuguesa. [...] em busca de uma forma de dizer cuja audição não repercute como coisa estranha, mas, ao contrário, possa levar o desempenho dramático às suas conseqüências mais imediatas e profundas, na sensibilidade da platéia. [...]Vamos, portanto, no mesmo sentido em que se pretende o estabelecimento de uma forma ideal para a linguagem escrita, em busca de um padrão do falar, e este problema, senhores, é de solução que se impõe à universidade à medida que os meios audiovisuais de educação das massas se generalizam e se desenvolvem mesmo no sentido de, até certo ponto, depreciarem-se, nas técnicas do estudo, as contribuições da escrita e da leitura. (Houaiss, 1958, p. 90)

¹ PRIMEIRO CONGRESSO BRASILEIRO DE LÍNGUA FALADA NO TEATRO, 1958, Salvador, **Anais...** Salvador: MEC/ Universidade da Bahia, 1958.

Durante um bom tempo as normas emanadas desse Congresso se disseminaram e se tornou possível ouvir artistas nordestinos expressando-se em cena em total dissonância com o sotaque regional e, dessa forma, aparentando um certo pedantismo aos olhos dos conterrâneos, que, desconhecendo as discussões e recomendações advindas do Congresso, viam naquele comportamento, onde os “erres” eram acentuados, mais uma razão, além das morais, para justificar o aprofundamento das raízes preconceituosas com relação ao gênero. Agindo dessa forma, o teatro, enquanto tentava reduzir as barreiras territoriais adotando um linguajar uniforme, rejeitava, ao mesmo tempo, a sonoridade melodiosa que tão bem caracteriza as diversidades regionais num país com as dimensões do Brasil.

Mesmo com os “erres” acentuados e uma inflexão pedante dominando boa parte dos artistas, o Nordeste brasileiro, onde o teatro era praticado basicamente por amadores, fez emergir uma dramaturgia de cunho regionalista, com esporádicas exceções, na qual a religiosidade, a seca e suas conseqüências, as intrigas, os enganos e o duplo sentido dominavam a temática e a forma na construção narrativa dramática.

Passado o efeito rodriguiano, Gianfrancesco Guarnieri coloca em discussão no palco, pela primeira vez, o morro carioca e o direito de greve e suas conseqüências, através da peça *Eles não usam Black-Tie* (1986), já no finalzinho da década, em fevereiro de 1958, concebendo um teatro mais entranhado no jeito brasileiro e desprovido das inflexões e dos costumes europeus, em confronto direto com o alto padrão representativo do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia),

inaugurando assim uma nova era na cena brasileira, em que questões mais inquietantes da sociedade começam a ser abordadas.

Black-Tie tornou-se então um marco, e não sem razão. Se *Vestido de Noiva* veio assinalar a moderna dramaturgia brasileira, *Black-Tie* assinalou a forma brasileira de representar. Inaugurando uma cena cuja discussão trazia o espectador para o centro e desvestia a interpretação do ranço europeu disseminado pelo TBC, a peça de Guarnieri alavancou o pensamento de uma nova geração, fazendo aflorar o lado mais rebelde do teatro brasileiro tanto política quanto esteticamente. Esse estado de rebeldia demonstrava a insatisfação com as convenções dominantes na cena teatral.

A dramaturgia brasileira do final da primeira metade do século XX propicia uma reflexão sobre as transformações ocorridas não apenas na sociedade brasileira, mas em toda a ordem mundial, que resultaram na explosão comportamental a partir do movimento “hippie” dos anos 60 e no recrudescimento dos regimes autoritários em várias partes do mundo e, em especial, na América Latina. A partir dos anos 40, esse processo reflexivo teve início com o surgimento de grupos teatrais amadores que, por suas próprias características, não dependendo tanto da bilheteria para a sobrevivência, lançavam-se a experimentos mais ousados em busca de uma nova linguagem, contando também com o envolvimento de intelectuais junto a esses grupos, preocupados com a renovação dramática que se estendeu por toda a década seguinte.

É nesse universo, absorvido por esse cenário, que em alguns Estados nordestinos começaram a surgir nomes que mais tarde se inscreveriam na galeria dos dramaturgos nacionais mais expressivos. Dentre esses estão Altimar Pimentel, José Carlos Cavalcante Borges, Isaac Gondim Filho, Hermilo Borba Filho, Aldomar Conrado, Luiz Marinho, Ladjane Bandeira, Joaquim Cardoso, Osman Lins, Dias Gomes, Ariano Suassuna, entre outros.

Em meio a essa efervescência dominante no teatro nordestino do final dos anos quarenta e princípio da década seguinte, o teatro alagoano procurou imprimir uma qualidade razoável às suas montagens teatrais, através da importação de diretores tanto da região como de outros Estados, principalmente do Sudeste, que deixaram suas marcas de ensinamento a cada peça que encenavam. Vale salientar que a presença desses encenadores, em que pese terem contribuído bastante para o aprimoramento do teatro local, estimulou muito pouco o surgimento de dramaturgos no Estado.

Abelardo Duarte, em seu livro *Autores alagoanos & peças teatrais* (1980), faz um registro de dramaturgos e suas respectivas produções dramáticas desde o princípio do século XX até os anos setenta, numa pesquisa importantíssima para o teatro alagoano, onde é possível se observar, primeiro, o flagrante descompasso entre o que é publicado e o que é encenado, considerando o texto dramático como pertencente a um gênero literário destinado a ser visto; e segundo, a profunda irregularidade tanto na produção de textos como no surgimento de novos dramaturgos, levando-se em conta o lapso de tempo estudado pela pesquisa.

Um outro aspecto merecedor de atenção, a partir do estudo de Abelardo Duarte, é o fato de nenhum dos dramaturgos ter alcançado notoriedade nacional. E quando dizemos não alcançar notoriedade, não estamos menosprezando esse ou aquele, mas tão-somente reconhecendo a dificuldade em se ultrapassar os limites locais e obter o reconhecimento fora do Estado. A bem da verdade, dos quarenta e dois dramaturgos levantados pela pesquisa num espaço de oitenta anos, apenas dez figuram na edição de *O teatro no Brasil*, de Galante de Souza; desses, apenas dois, J. Brito e Afonso de Carvalho, têm uma produção substancial de textos encenados no teatro de revista. Goulart de Andrade, com uma produção menor, também teve alguns textos para o teatro de revista encenados pela Companhia Tró-ló-ló, de Jardel Jércolis. Ressalte-se não se tratar de nenhum demérito o fato de esses dramaturgos terem escrito para o teatro de revista, uma vez que esse era o gênero mais em evidência na época, influenciado naturalmente pelos grandes musicais do teatro e cinema norte-americanos. Por outro lado, temos de reconhecer que uns vieram para ficar, outros para passar. Na verdade, dos dramaturgos citados e que tiveram textos encenados no Rio de Janeiro, apenas Goulart de Andrade (José Maria GOULART DE ANDRADE – 1881/1936) foi citado por Edwaldo Cafezeiro e Carmen Gadelha em *História do Teatro Brasileiro*(1996).

Isso não vem colocar em xeque a qualidade da dramaturgia alagoana, até porque a literatura dramática é um gênero em que a encenação tem um peso bem maior que a publicação. O texto que é encenado, tanto em Alagoas como em qualquer parte, nem sempre é publicado, ou pelas dificuldades já

conhecidas do universo literário, ou ainda porque o dramaturgo, via de regra, tem como preocupação primeira a encenação do texto e só depois de vê-lo no palco é que, eventualmente, começa a pensar na possibilidade da sua publicação. A verdade é que não é nas livrarias que se encontra o público-alvo do gênero dramático, embora não se possa desprezá-las já que por ali também passam atores e encenadores, mas sim nos locais de representação, sejam eles as ruas, os teatros ou os espaços alternativos. Quando o texto é finalmente encenado, muitas vezes o dramaturgo perde até o interesse por sua publicação, ou por já estar projetando um novo texto, ou porque a encenação por si só já cumpriu o objetivo.

Retornando ao estudo de Abelardo Duarte, vamos encontrar, entre os dramaturgos mais contemporâneos, Wolney Leite (5/1/1930 – 18/11/2001), pernambucano de Bom Conselho, que desde cedo adotou a cidade de Maceió, onde se iniciou no teatro na década de 50, através do movimento dos Círculos Operários, escrevendo pequenas peças de cunho didático, com o objetivo de discutir as questões voltadas para a promoção da classe operária; em seguida, ingressa na Faculdade de Direito, onde funda, juntamente com outros colegas, o Teatro Universitário de Alagoas – TUA e se integra, a partir daí, e completamente, ao movimento teatral alagoano, passando a ter uma atuação constante e efetiva, quer como diretor, quer como ator, no Teatro de Amadores de Maceió – TAM, Os Dionysos, Teatro Cultura do Nordeste – TCN, INAPIATRO e Grupo Teatral Educação e Cultura – GTEC. Embora escrevesse outros textos menos imediatos que aqueles da fase do Círculo Operário, se faz conhecido até então apenas por sua atuação como ator ou diretor.

Gercino Souza (30/4/1928 – 14/12/1981), também pernambucano, de Caruaru, nascido na Rua Cafundó nº 280, cidade na qual se iniciou no teatro amador, indo posteriormente ingressar profissionalmente na Companhia Teatral Buranhen – Olden Soares, do Circo Sharleide. Convivendo com o teatro circense, mambembou por boa parte do Nordeste brasileiro, onde, além de adquirir maior experiência interpretativa, tomou contato direto com a dramaturgia popular que mais tarde seria a base inspiradora da sua obra. Foi como gerente das Lojas Paulista que chegou a Maceió e logo procurou se integrar ao movimento local de teatro, quando conheceu Wolney Leite e, por seu intermédio, se integrou ao elenco do Teatro de Amadores de Maceió – TAM e, posteriormente, ao Grupo Teatral Educação e Cultura – GTEC. O contato com Wolney Leite sedimentou não apenas uma cumplicidade nos palcos e a construção de uma profunda amizade, estreitando os laços entre as duas famílias, como possibilitou uma saudável parceria dramática ensejando essa trilogia e outras peças que permanecem no ineditismo.

No final dos anos 60 a dupla conseguiu encenar o primeiro texto e se firmar, efetivamente, como dramaturgos no cenário teatral alagoano. Contando com um grupo de atores e atrizes bastante equilibrado, a peça obteve um enorme sucesso de público e crítica, permanecendo em cartaz por várias semanas, fato bastante incomum para a época. *A História de João Rico*, primeira peça da trilogia, estreou em julho/1966, no Teatro Deodoro, em Maceió, com a ficha técnica do Teatro de Amadores de Maceió – TAM assim constituída: **Vendedor**: Augusto da Maia; **João Rico**: Gercino Souza; **Maria**: Maria Elsa Amorim;

Benedita: Geysa Costa; **Euclides:** Henrique Melo; **Rapaz:** Sydinyro Souza; **Dr. Sérgio:** Augusto da Maia; **Benvindo:** Carlos Geraldo Sampaio/Otávio Cabral; **Moço:** Sydinyro Souza; **Deoclécio:** Mendes Filho; **Delegado:** Estácio de Menezes; **Direção:** Wolney Leite.

Em 9 setembro de 1983 estréia sua segunda peça, *A História do Amarelinho e o Valente Secundino*, pelo Grupo Teatral Alfredo de Oliveira, pertencente à Fundação Teatro Deodoro, contando com uma ficha técnica assim constituída: **Cego:** Florêncio Teixeira; **Zezé:** Marcílio Soutelinho; **Secundino:** Otávio Cabral; **Militão:** Luiz Henrique; **Garcia (Amarelinho):** Marcial Lima; **Maria:** Terezinha Barros (posteriormente substituída por Mara Leite, filha do autor); **Totonha:** Sigria Soutelinho; **Félix:** Estácio Menezes; **Veloso:** Valdir Martins; **Genésio:** José Carlos Magalhães; **Sinfrônio:** Wolney Leite; **Direção:** Wilson Maux. A terceira peça continua inédita.

Nosso envolvimento com o teatro começou no princípio dos anos 60, e se desenvolveu com a inserção nas mais variadas formas de atuação, culminando com a atividade de professor de literatura dramática em curso de formação do ator e licenciatura em artes cênicas, tendo com consequência a qualificação acadêmica nessa área.

O foco de nossas pesquisas tem sido sempre o teatro alagoano. Para esse momento procuramos observar a categoria do protagonista nas três peças da trilogia, desvendando o riso manifestado a partir do comportamento dessas personagens, a inserção no mundo moderno e as ações desenvolvidas para a própria sobrevivência. Nossa análise está dividida em três capítulos que se

interligam através da relação temática da classe. No primeiro capítulo, em que analisamos a peça *A História de João Rico*, na qual o Sr. João Rico é um avarento em contradição com uma sociedade inteiramente orientada para o consumo, nosso alvo principal se direciona para as razões existentes por trás do riso que se debruça sobre o avarento, na provável tentativa de cooptá-lo.

As pessoas não são estimuladas ao riso apenas porque a personagem age deslocadamente no tempo; a esse riso se associa um outro componente capaz de torná-lo tão ferino. Todo e qualquer comportamento que esteja fora dos padrões préestabelecidos se faz sujeito ao riso; no caso do avaro, porém, algo mais se agrega de forma indireta ao estímulo risível.

O que estaria então por trás desse estímulo ante o comportamento dos usurários ou avarentos? Se de fato há esse fator indireto, algum interesse estaria sendo comprometido. Que interesse tão acerbo seria esse? Essas são indagações que nos propomos a responder ao longo deste trabalho, na tentativa de desvendar as prováveis razões para tal reação.

Na sociedade contemporânea esse riso não se dá pelas mesmas razões que levavam a sociedade francesa a rir de Arpagon, no *Avarento*, de Molière. Lá, quando a sociedade feudal declinava e a burguesia ascendia, Arpagon se constituía num fora de lugar por acumular riqueza e se privar do usufruto dos bens que a riqueza proporcionaria, porém a sociedade ainda não estava completamente orientada para o consumo. Na sociedade atual, João Rico se apresenta como um fora de lugar, primeiro, por acumular em casa, contrariando os interesses do mercado financeiro, que necessita do capital

girando cada vez mais e, segundo, por renegar o consumo numa sociedade orientada inteiramente para tal.

Para desenvolver essa análise recorreremos aos estudos de Marx sobre a relação capital/trabalho, segundo o qual o trabalhador tem o infortúnio de ser um capital vivo, cujas necessidades pessoais são providas a partir do exercício de sua atividade profissional, e, por essa razão, sua vida se constitui numa mercadoria estocada como qualquer outra, tendo a especificidade de produzir mais-valor.

A partir dessa teoria procuramos, ao mesmo tempo, estabelecer uma relação com a atividade desenvolvida pelo protagonista e desvendar a raiz do riso que sobre si recai, entendendo-o como um riso aliciante e cooptante, no sentido de desestimular a prática individual do acúmulo e da restrição ao consumo. Nosso olhar voltou-se para essa raiz como sendo uma forma disfarçada de, através da exposição ao ridículo, à galhofa e à zombaria, tentar fazer valer a lógica do capital, segundo a qual só ele ganha.

O estudo do riso teve o respaldo teórico de Bergson, Verena Alberti e Vladímir Propp, a partir da compreensão de que só o humano fornece o material necessário para a suscitação do riso e justifica seu efeito e repercussão sobre o outro, apresentando-se, portanto, como uma possibilidade de reflexão e de explicação do mundo.

A partir desse riso que se deposita sobre o avaro, procuramos identificar os pontos em comum entre comédia e riso e suas conseqüências na convivência social. Para entender a comédia e a forma como atua sobre o

espectador, recorremos a Carlinda Fragale Pate Nuñez, que, partindo do estudo aristotélico sobre a catarse, demonstra que na comédia tal sensação se dá por intermédio da catástase. Enquanto na tragédia o espectador se purifica a partir das experiências dolorosas a que se expõem suas personagens, na comédia o estado de alívio, de satisfação, se dá através do estado de relaxação² proporcionado pelo próprio gênero e pela trajetória de suas personagens.

Os estudos de Carlinda Fragale Pate Nuñez também nos levaram à admissão da aplicabilidade do conceito de *hýbris* na contemporaneidade, ao tratarmos de uma sociedade dividida em classes. Considerando os protagonistas como indivíduos situados numa determinada classe, nosso olhar se volta para a desmedida cometida frente ao capital, a partir do momento que com ele se confrontam, em função de suas atividades individuais, respeitadas as particularidades de cada personagem em seus conteúdos .

Também recorremos aos estudos de Leo Hubermann para compreensão da avareza e da usura, quando discute sua manifestação na Idade Média e a postura dúbia assumida pela Igreja entre o que pregava e o que praticava. Se por um lado condenava a prática, considerando-a um ato transgressivo e lesivo aos interesses cristãos, por outro descumpria suas próprias leis ao tomar empréstimos a juros através de seus bispos.

Da mesma forma, para entender a avareza do ponto de vista religioso, já que é considerada um dos sete pecados capitais, fomos em busca dos estudos desenvolvidos por John L. McKenzie e Frei Antonio Moser, a partir da

² Relaxação – termo usado por Carlinda Fragale Pate Nuñez, e que significa, segundo o Dicionário Aurélio, ato ou efeito de relaxar(se); relaxamento, relaxidão, relaxe.

noção de pecado e das razões pelas quais é considerada um pecado social e uma ofensa a Deus.

No segundo capítulo, quando analisamos a peça *A História do Amarelinho e o Valente Secundino*, procuramos identificar, inicialmente, sua aproximação com a *Commedia Dell'Arte*, através das artimanhas e quiproquós armadas pelas personagens mais humildes, correspondentes diretos dos ancestrais Arlequim/Brighela, os mais famosos e engraçados *Zanni* da comédia italiana. A presença desses criados na *Commedia dell'Arte*, possibilitava a reflexão da sociedade italiana sobre as condições sóciohistóricas, naquilo que lhe tocava mais diretamente: a pobreza e a falta de trabalho espelhada nas ruas.

Nessa peça, os *Zanni* estão reproduzidos através da dupla Garcia/Brighela/Militão/Arlequim, que obedece ao modelo clássico de comédia italiana dos meados do século XVI, onde as personagens agiam sempre em dupla procurando representar e satirizar os principais componentes da sociedade italiana da época, bem como os diversos dialetos ou falas com expressões dialetais que refletiam sua atualidade.

O movimento italiano *dell'Arte*, que legou à posteridade do palco teatral a herança do improviso e do reconhecimento do próprio corpo como o maior instrumento do ator para sua expressão, além de refletir a contradição social proporcionou também um rompimento com a tradição, ao possibilitar às atrizes pisarem no palco pela primeira vez.

Partindo do comportamento da dupla Garcia/Militão em convivência com os coronéis, ressaltamos a divisão de uma sociedade em classes

e a conseqüente consciência do dominado de que, para sobreviver na desigualdade, terá de “arranjar-se”³. Para desenvolvimento desse raciocínio fomos em busca dos estudos desenvolvidos por Antonio Candido e posteriormente corroborados por Luiz Roncari, ao analisarem o romance de Manuel Antonio de Almeida, *Memórias de um Sargento de Milícias*, quando identificam no personagem Leonardo a figura simpática e emblemática do malandro, tendo de “arranjar-se” para superar as asperezas que o mundo lhe impõe.

Nosso enfoque parte da figura de Garcia, obrigado a fazer uso da sua esperteza para conseguir se impor ante o dominante, aqui representado pelos coronéis, e recorre ao estudo de Bakhtin, quando observa o riso na Idade Média a partir dos ritos carnavalescos e sua relação com a arte popular, como também de George Minois, quando registra a aversão ao riso por parte da Igreja por considerá-lo uma manifestação demoníaca.

Contraditoriamente, embora a astúcia e a esperteza conduzam Garcia a dominar as situações, esse fato serve apenas para proteger o dominante e mantê-lo a salvo de qualquer represália. Seu comportamento, revestido de uma certa ingenuidade, se caracteriza por uma postura pré-capitalista na qual o favor e a benesse são os ingredientes fundantes para a sobrevivência.

Procuramos nem particularizar nem resumir nossa análise à figura única e específica de Garcia, mas tão-somente tomá-lo como ponto de partida em busca da universalidade do texto dramático, observando o comportamento do

³ O conceito de “arranjar-se” será desenvolvido nos capítulos 2 e 3

protagonista em interação com seu tempo e em constante diálogo com textos e personagens de diferentes momentos históricos.

Recorremos também ao estudo de Roberto da Matta sobre o mito de Malasartes, cujo enfoque vê naquele comportamento uma reação às agressões que lhe são impostas pela contradição de classe, para compreender o Garcia como sendo uma personagem agindo todo o tempo para expor ao ridículo a classe que o explora. Observamos ainda que essa forma de ação em que o dominado procura sempre criar uma estratégia para colocar-se em vantagem sobre o dominador, mantendo-o em seu poder, além de conter o ingrediente disponível ao riso, transforma o espectador em cúmplice direto da ação, na medida em que compactua e se solidariza com a personagem através do riso de aprovação. Muito mais que manter o poder, Garcia desloca o eixo do poder no nível estético/crítico.

O riso assume assim uma maior valoração da concepção de mundo, apresentando-se como uma das formas com que a verdade se manifesta na sua totalidade e onde o mundo é percebido, diferentemente, através de perspectivas particulares e universais talvez mais importantes que as obtidas na seriedade.

No terceiro capítulo, quando analisamos **A História de São Gregório e o Fazedor de Santos**, procuramos classificá-la como uma peça malandra, considerando as ações de Cula, seu protagonista, não apenas como reprodutoras das características do malandro inaugural caracterizado por Antonio Candido, mas como incorporadora do comportamento pícaro e das modificações emanadas das transformações histórico-sociais na sociedade brasileira.

Nossa constatação, ao observar esse malandro em confronto direto com as agressões do mundo moderno, tendo de recorrer aos próprios recursos para descobrir mecanismos de sobrevivência, foi em busca de dois estudos: o de Ian Watt, sobre o individualismo moderno, ao perceber esse indivíduo mergulhado na mais cruel solidão, e também o de Marshall Bermann, quando observa esse solitário exposto à própria sorte, tendo de conviver simultaneamente, tanto com a discriminação, oriunda da desigualdade social, quanto com a luta que trava internamente para escapar dessas condições e ascender socialmente nos degraus da pirâmide. Esse sujeito solitário lançado no turbilhão da vida moderna terá, pois, de estar sempre atento para não ser surpreendido pelo inesperado advindo das agressões sociais.

O estudo do protagonista nesse terceiro capítulo possibilitou observar, através do desfecho da peça, os escassos caminhos que se oferecem para o indivíduo moderno na sua expectativa de mudança de classe e de que forma o “arranjar-se” pode se transformar numa ferramenta a serviço do logro e da corrupção.

Para finalizar, efetuamos uma ligação das três peças, salientando o caminho percorrido pela autoria para, através das peripécias de seus protagonistas, discutir as relações de exploração e poder em sociedades subdesenvolvidas, utilizando-se do riso como forma de promoção de uma reação catástica no público.

CAPÍTULO 1

A esperteza ingênua de um avaro

**É um estranho empreendimento
fazer rir as pessoas de bem**

Molière

Dividida em um prólogo e três atos, *A História de João Rico* (1998) é bem um exemplar da estrutura dramática em vigor desde o princípio do século XX até o final dos anos 60 ou pouco mais. Sendo considerada ainda extensa para os padrões atuais, em que o ato único é responsável pela condução e desenvolvimento do enredo, já possui uma estrutura bastante resumida, em contraponto com os cinco longos atos em moda no final do século XIX e princípio do século XX.

Seu prólogo confere à peça um tom de cordel que, aliás, é a tônica de toda a trilogia de Wolney Leite e Gercino Souza - *A História de João Rico*, *A História do Amarelinho e o Valente Secundino* e *A História de São Gregório e o Fazedor de Santos*. O Vendedor de “Romances” entrando pela platéia para exercer seu ofício, instalando-se no palco com sua maleta, é bem uma imagem dos nossos conhecidos propagandistas, vendedores de raízes, óleos que curam, cantadores de cordel, que para sobreviverem necessitam recorrer às mais variadas

artimanhas, usando dos mais variados e divertidos estratagemas, às vezes de honestidade discutível, para distrair e prender a atenção da sua platéia e, assim, conseguirem faturar alguma coisa com a venda do produto. Faturamento esse nem sempre regular e inteiramente à mercê do poder de convencimento do vendedor.

UM VENDEDOR DE “ROMANCES” – Vem da platéia. Vestido modestamente, mas com chapéu, gravata – laço “americano”, bem grosso –, sapatos brancos. Carrega na mão esquerda uma maleta já bem surrada, descascada, aparecendo o papelão ensebado. Na mão direita uma tabica. Quando tira o chapéu, mostra os cabelos brilhantes, untados de óleos de mutamba, de cheiro enjoativo. A maleta contém alguns trapos e folhetos e “romances” em versos, de trovadores populares nordestinos. Um dos pitorescos tipos da “Feira dos Passarinhos” de Maceió (lugar onde se vende e troca tudo, na base do “jura pra Deus que...”). Ao chegar ao proscênio – a cortina fechada –, põe a maleta no chão. “Toma” fôlego. Espreita possíveis fregueses. Tira o chapéu, e com um lenço de um azul vivo limpa o suor da testa, da carneira, depois do rosto e da boca. Finalmente, dobra o lenço e coloca entre o pescoço e o colarinho. Precaução inútil pois a camisa branca já está com uma semana de uso. Durante essa “operação”, conversa com um ou com outro transeunte. Está preparado para “trabalhar”...

(LEITE; SOUZA, 1998, p. 13)

A descrição detalhista da abertura da cena, em que também é descrito o perfil da personagem, reflete bem a influência do teatro realista na obra dos dramaturgos; por outro lado, observa-se nessa descrição uma preocupação

em situar o ambiente na Feira dos Passarinhos, local eminentemente popular da cidade de Maceió, onde esses tipos são fácil e freqüentemente encontrados.

O Vendedor se instala na rua e monta os apetrechos que servirão de atrativos para os transeuntes. O atrativo é uma cobra, que diz estar escondida na maleta, a quem chama de Dona Pascoalina e que, afirma, irá dançar um tango argentino com o senhor Pascoal. Trata-se tão-somente de uma estratégia para atrair a curiosidade popular e assim poder oferecer sua literatura de cordel:

VENDEDOR – **(Dá três tabicadas, ritmadas na maleta)** Acorda! Dona Pascoalina! A senhora vai dançar o tango argentino com o senhor Pascoal! **(Olhando a maleta do lado oposto à platéia)** Bota a cabeça pra dentro Dona Pascoalina! A senhora hoje está danada de vexada! Será que é porque ainda não lhe dei ovos pra comer! Tenha paciência que depois do trabalho, a senhora terá direito a uma dúzia de ovos de tanajura. (T) Podem se aproximar **(para a platéia)** que a Dona Pascoalina não “morde”. Muito bem, muito bem, meus amigos! Isto foi somente para chamar aa vossa preciosa atenção. (T) Dentro desta maleta, eu não trago cobras nem lagartos, porque se os trouxesse eu poderia ser chamado de “curador de cobras”. Qualquer um dos senhores ao me ver passar, poderia dizer: Lá vai o homem da cobra! – Isso nunca! Mas, afinal, o que é que eu trago, meus senhores? Hein? Eu trago a literatura, trago a alegria, trago risos, sim, porque assim dizendo estou falando a verdade! Não vendo o óleo da jibóia branca do Pará, que faz milagre de “pirulito”. Sou, sim, e isto me orgulho de ser, com todas as letras do alfabeto: Propagandista pago e contratado pela famosa “Editora João Martins da Silva”, estabelecida bem ali **(légua do beíço)**, na “Feira dos Passarinhos”, perto do Lixo da Levada! (T) Vou ler para “vós” uma das histórias de minha autoria. **(Retira um “romance” da maleta)**. Esta aqui, meus senhores, é a mais recente poesia por mim escrita e lançada no comércio brasileiro! É a “História de João Rico”.

(“Tempera” a guela, “afrouxa” o nó da gravata, e, canta:).
(LEITE; SOUZA, 1998, p. 13,14)

Como todo prólogo, esse introduz a trama que será desenvolvida tão logo se fechem as cortinas e sejam novamente reabertas, com a movimentação dos atores dando vida às personagens num cenário único: a casa da personagem título, onde se desenrolarão todos os acontecimentos e se delineará o perfil de João Rico, sua forma de agir, sua esperteza inglória nas inúmeras tentativas frustradas para obtenção de lucro. Por falar em esperteza, essa é uma palavra emblemática que põe o Sr. João Rico em contato com a mais antiga tradição da comédia, que remonta a Plauto, na criação da comédia latina, ao retomá-la de Menandro, como também a Molière, que a retoma no século XVII e a renova. Com João Rico observamos uma modificação no sentido da esperteza, em confronto com a tradição, em que sua utilização, desde sua origem, era feita basicamente para agradar o amo e assim livrar-se de alguma punição. Agora, nos tempos modernos, a esperteza é canalizada para a obtenção de lucro e para o consumo; assim nos é informado pelo vendedor, no prólogo:

I

VENDEDOR [...] Amigos e caros leitores
Me prestem bem atenção
Que vou descrever em versos
Com muita satisfação
Um caso muito engraçado
Que se deu lá no sertão

II

O poeta veio ao mundo
Prá tudo ver e ouvirrrr
Prá amar a natureza
Prá viver e sentirrrr
E depois escrever versos
Pro povo se divertirrrr

[...]

III

Eu nasci lá no sertão
Numa terra de fartura
Digo isso em voz alta
E com a minh'alma pura
Lá em casa “num” faltava
Feijão milho e “rapadura”.

IV

Mas perto de mim morava
Um sujeito avarento
Conhecido por João Rico
Por dinheiro era sedento
Trancava tanto dinheiro
Como freira num convento.

[...]

V

Casou-se a primeira vez
Com uma santa mulher
Mas a pobre sofreu tanto
Nunca tomou nem café
Um dia morreu de fome
Sem perder de Deus a fé.

VI

João Rico ficou viúvo
Mas cheio de alegria
Pois ficou livre daquela
Com quem se casou um dia
O dinheiro que guardava
A mulher o consumia

VII

Passado mais de um ano
Que ele tinha enviuvado
Se sentindo só no mundo
E por todos reparado
Resolveu casar de novo
Mas de modo preparado.

VIII

Foi aí que anunciou
Que precisava casar
Com uma mulher que não comesse
E gostasse de trabalhar
Que era para os dois juntos
Poder dinheiro ajuntar
(LEITE; SOUZA, 1998, p. 14,15,16)

O prólogo revela ao espectador as intenções de João Rico e o seu verdadeiro objetivo, cumprindo assim a sua função de introdutor da trama, porém a linguagem teatral é, acima de tudo, uma linguagem visual; o teatro é um gênero essencialmente para ser visto, e só dessa forma cumprirá sua função de arte

coletiva, que necessita ao menos de um espectador, de alguém que acenda o refletor sobre o ator, de alguém que oriente a movimentação em cena e tantas outras funções mais, daí as rubricas, onde nos é revelada a intenção autoral para a montagem, e que são dirigidas a todo o universo da composição cênica. É a partir da rubrica que se inicia todo o processo de criação, todo o arcabouço da arquitetura teatral. Alguns dramaturgos dão apenas algumas pistas, deixando a direção mais livre para a criação; Wolney Leite e Gercino Souza são mais meticulosos, mais detalhistas, procuram enriquecê-las bem ao gosto do teatro realista.

Essa rubrica que abre o 1º ato dá bem uma idéia da ambientação proposta pelo autor, onde se define, por si só, o perfil do protagonista. Ao se abrirem as cortinas, o espectador não só conhecerá o interior da casa, mas, ao mesmo tempo, ela revelará nos detalhes o comportamento do seu habitante como sendo alguém pouco afeito ao consumo:

1º ATO

[...] Morre o canto. Apaga-se o único refletor que iluminava a cena. Sai o cantador. A cortina é aberta. Cenário único. Sala de jantar e ao mesmo tempo escritório de João Rico. Mesa para refeições, cadeiras, um sofá de palhinha, uma cadeira de balanço, um bureau. Casa pobre, mas bem arrumada. À direita, uma porta de comunicação com a cozinha e demais dependências; também uma janela, por onde penetram raios de sol. Ao fundo, à esquerda do bureau, porta do quarto de orações de Maria. À esquerda do bureau, porta intermediária que dá para um “hall”, de forma que através de uma parede “invisível”, observam-se as pessoas

pelo lado de fora, com visão de platéia. Supõe-se a existência de um portão, que possui uma campainha. Dois degraus junto à porta da rua. (LEITE; SOUZA, 1998, p.17)

A História de João Rico, em resumo, é a trajetória de um cidadão cuja alcunha advém da prática de guardar em seu poder dinheiro de terceiros, procurando obter alguma vantagem, descobrindo sempre, de uma forma ou de outra, um jeitinho de “passar a perna no infeliz” que acreditou em seus bons propósitos; prática essa que nem sempre é capaz de produzir resultados satisfatórios e vantajosos para o protagonista. Diríamos mesmo que sua história é muito mais um acúmulo de prejuízos que de lucros, e, caso não fosse uma comédia, bem poderia ser uma tragédia, em função de sua trajetória de perdas.

Conhecido sovina, avarento por convicção, João Rico, ao se casar com Maria acredita estar fazendo um negócio altamente lucrativo. Com a alegação de não comer, por pertencer a uma religião cujos santos não comiam, Maria revela toda sua astúcia no sentido de adquirir a confiança e pôr em prática o plano para roubar tudo do marido. Viver com uma mulher que não come é por demais conveniente para um sovina, porém o difícil é entender e assimilar tal fato, e esse é justamente o nó que o intriga todo o tempo. A mulher transformou um dos quartos da casa num local de orações para reverenciar os santos da sua religião, aqueles que não comiam, e na verdade montou ali um ponto estratégico para se alimentar, ludibriando assim o marido e subtraindo as aves e os ovos de sua criação.

JOÃO RICO – (Sentado. Retira uma caderneta de capa preta de dentro do bureau e faz anotações. De vez em quando faz contas nos dedos e se certifica se está só. Ouve passos. Guarda alguns papéis e a caderneta ao ouvir passos vindos do interior da casa. Quando já está fechando a gaveta, entra Maria, sua esposa).

MARIA – João!

JOÃO – Se assustou, Maria. Por quê?

MARIA – Pensei que tivesse saído.

JOÃO – Saí não. Estava fazendo um balanço das minhas criações.

MARIA – Balanço? Como?

[...]

JOÃO – Está tudo anotado aqui. O certo é que eu ando desconfiado. Por aqui anda um sabido. De uns dias desses para cá, estou sentindo falta de dez patos, treze galinhas e cinco perus. Isto sem falar nos ovos. A produção caiu muito. De cem pra setenta por dia.

MARIA – E o que será?

JOÃO – Ora, o que será! Ladrão, na certa.

[...]

MARIA – Que Benedita. Nem pense nisso. É pecado mortal. Pra que Benedita ia roubar os nossos patos?!

JOÃO – Pra comer, pra vender...

MARIA – Não seja maldoso. A Benedita é da minha religião. Não come nada.

JOÃO – Também? E como eu nunca vi entrar naquele quarto pra rezar?

MARIA – Porque ela sabe que ali é o meu oratório. E, como não tem santo, reza em qualquer lugar.

JOÃO – E então, por que a reza dela resolve sem santo e a sua não resolve?

MARIA – Resolve. Eu já comecei assim, termino assim...

JOÃO – Que santos são esses?

MARIA – Santos que viviam sem comer...

(LEITE; SOUZA, 1998, p. 17-20)

Nada mais atrativo enfim, para quem sofre tanto com os gastos, quanto casar com alguém que o libere de despesas. Eis um excelente ingrediente para uma união na qual se faz possível juntar o útil ao agradável; o que ele não podia imaginar era a trama que se formava por trás do casamento e que iria se somar a todos os outros prejuízos que acumulará. Na tentativa de ser mais esperto que os outros, João termina sendo ludibriado por todos a quem tentou enganar, perdendo tudo o que imaginava ter ganho, indo por fim parar na cadeia, sob a acusação da única coisa que ele realmente não praticou: a aplicação do “conto-do-paco” num dos seus clientes. Destino igual teve o *Tartufo* (1975)⁴, de Molière, que caiu em desgraça no único momento em que foi verdadeiro, ele, que sempre esteve envolvido no embuste e na mentira, acobertado com a capa de puritano e carola, é desmascarado quando, usando de sinceridade, revela seu amor a Elmira, esposa de Orgonte, seu protetor.

Tratando-se de uma sucessão de perdas, podemos estabelecer uma aproximação com a trajetória de Édipo (1967)⁵ ao buscar desesperadamente o responsável pela propagação da peste em Tebas. Ambas as trajetórias, guardadas as devidas proporções, já que se trata de tragédia e comédia, aproximam seus protagonistas em função das desventuras em que se envolvem: Édipo, a cada passo dado para solucionar um nó, se defronta sempre com um obstáculo e outro e mais outro e outro mais, até que finalmente descobre ser o responsável por toda a busca; João Rico, a cada tentativa para ludibriar alguém e obter lucro com sua

⁴ Cf. MOLIÈRE. *Tartufo*. Tradução e adaptação de Guilherme Figueiredo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1975.

⁵ Cf. SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Versão teatral moderna de Geir Campos. Petrópolis: Vozes, 1967

máscara de esperto, se revela portador de uma ingenuidade tal que o incapacita ao sucesso em todas as estratégias desonestas que arquiteta, tornando-se um colecionador cada vez maior de prejuízos, daí porque o consideramos um espertalhão às avessas.

Maria, sua mulher, Sérgio, cúmplice de Maria, e Benedita, empregada da casa e namorada de Sérgio, três personagens espertalhões que acreditam ter dado o grande golpe, arriscam uma última e decisiva cartada: com a prisão de João Rico, acusado da aplicação do “conto-do-paco” contra Deoclécio, planejam vender sua casa e fugir com o dinheiro; não contavam, no entanto, com a volta à casa, do delegado, já desconfiado dos três, a tempo de escutar toda a trama, prendê-los e conduzi-los à cadeia sob uma voz de comando extremamente crítica e farsesca, finalizando assim a peça: “Com-pa-nhi-a, sen-ti-do! Em direção à cadeia, ordinário... marcha. Um, dois, um, dois. Acertar o passo.” (LEITE; SOUZA, 1998, p. 111)

Com a chegada do delegado para efetuar a prisão, o protagonista se esclarece ao se desvendarem as razões do desaparecimento de seus patos, da religião de sua mulher, de toda a trama arquitetada, revelando-o enfim um grande bobo, que esteve todo o tempo enganado, de nada adiantando sua esperteza para ludibriar os outros. Estivéssemos analisando uma tragédia, esse seria o instante do reconhecimento, como definiu Aristóteles.

Trata-se, evidentemente, de um cena grotesca, de riso fácil, onde se busca um resultado bem ao gosto das comédias populares e ligeiras. Não estivesse o país, à época em que a peça foi escrita e encenada, imerso numa

ditadura militar, esse final farsesco não teria o mesmo efeito que produziu, tendo funcionado como uma sátira aos militares, com o que, aliás, boa parte dos dramaturgos e encenadores da época aproveitavam para criticar o regime. É próprio da comédia expor ao ridículo o objeto para atingir seus objetivos. É próprio também da arte, pela liberdade que se concede o artista, transformar-se num terreno extremamente fértil onde o criador exerce sua catarse individual, tornando assim possível, naquele campo, o não-possível ainda no plano da objetividade, da cotidianidade.

O diálogo inicial da peça, entre João Rico e Maria, sua mulher, dá ao espectador a impressão de encontrar-se diante de um grande espertalhão, na gerência dos seus negócios, porém essa impressão dura muito pouco, apenas alguns minutos, o tempo necessário para que Maria o leve a revelar sua verdadeira face: um grande bobo disfarçado de esperto.

JOÃO – Minha filhinha... me deixe ver esses santinhos. Coitadinhos, devem ser bem magrinhos.

MARIA – Não, João. Você me prometeu que aquele oratório era sagrado. E que somente eu entrava nele.

JOÃO – Foi. Mas sem o seu consentimento. Agora não estou pedindo?

MARIA – E eu não deixo. O prometido é devido. Se eu deixar você ver, se perde a força...

JOÃO – Perde nada.

MARIA - ... e eu passo a comer mais do que esmeril da França.

JOÃO – Vôte. Já não está mais aqui quem falou.

(LEITE; SOUZA, 1998, p. 20)

O desejo ingênuo de João Rico, de encontrar em alguém o eco da sua avareza, faz com que projete em Maria o seu ideal feminino, levando-o a acreditar que alguém sobreviva sem comer, alimentando-se apenas de orações. Sabemos que no universo da criação artística nada é gratuito e tudo tem o seu sentido; essa ingenuidade ressaltada na personagem com certeza embute a intenção autoral de, além do ridículo, exercer sua catarse individual ao penalizar, através da personagem, a classe que o oprime. João Rico, em que pese concorrer com a classe dominante ao acumular capital em casa, cria uma tensão ao explicitar a lógica do capital, cobrando de seus clientes para guardar dinheiro. Na verdade, ao fazer uso da trapaça para subtrair de alguém, está utilizando a lógica na qual só o capital ganha, ou seja, ao invés de se utilizar dos instrumentos já disponíveis no mercado, faz uso dos seus próprios, em que só ele ganha e com isso angaria prestígio, mesmo que esse prestígio também se traduza em galhofa.

Ao longo da peça observa-se sua completa rejeição aos apelos da modernidade, rejeição inclusive a profissionais que exercem suas atividades voltadas para o bem-estar da sociedade. A personagem se mostra inteiramente deslocada do convívio social da média da população:

MARIA – Isso é leseira, João. Pegue um advogado também e diga ao senhor Fagundes que ele lhe deve duzentos contos. Tão simples...

JOÃO – Também já pensei nisso. Mas o que me dói é ter que rachar. Sabe do que mais: Não vou quebrar minha promessa, não. Jurei que não queria negócio com essa qualidade de gente: doutor, advogado, juiz, escrivão e padre. Qualquer um desses pegando um besta desprevenido,

toma até a ceroula. Não. Comigo vivo não cruzam meus batentes, nem na hora de minha morte.

(LEITE; SOUZA, 1998, p. 27)

João Rico não provoca o riso apenas pela seqüência encadeada de ações engraçadas, nem tampouco por seu comportamento fora de lugar; seria muito pouco para um vício que mereceu intitular uma peça de Molière, *L'Avare* (O Avarento) e que vem provocando ao longo dos tempos as mais variadas interpretações e condenações. O riso que recai sobre o avaro deve ter uma característica muito peculiar, daí nos intrigar tanto forçando-nos a desvelar o que se esconde por trás desse riso.

Não são apenas as ações encadeadas da personagem em si que conduzem ao riso; é o involuntário, o inusitado apresentado pela personagem, e esse inusitado se traduz pelo comportamento dissonante com a média da sociedade. Pessoas que economizam, que evitam determinados gastos, que se privam mesmo de determinados bens de consumo como forma de acomodar o orçamento, fazem parte de uma parcela expressiva da sociedade e não estão expostas ao riso. O que motivará o riso em João Rico é justamente o exagero, é isso que o coloca numa posição fora de lugar, por adotar medidas exageradas de racionamento numa sociedade orientada inteiramente para o consumo.

No diálogo travado com Euclides, que lhe trouxe dinheiro para guardar, o protagonista chama por sua empregada Benedita para lhe trazer um palito. Embora a cena seja mostrada de uma forma exagerada, caricatural mesmo,

fica evidente que o exagero não se restringe apenas ao consumo de bens , mas se estende também aos cuidados consigo próprio:

EUCLIDES – Como ia dizendo...

JOÃO – Não interrompendo o que o senhor ia dizer...Um momentinho.

Ô Benedita!

BENEDITA – Senhor?

JOÃO – Traga aí um palito.

BENEDITA – Sim senhor.

JOÃO – Agora pode dizer...

EUCLIDES – Onde é que eu estava? Sim. Comprei uma boiada ao seu Zé Felix e quase fico liso. Fiquei só com uns trezentos e poucos contos. Aí, o seu Zé Felix me disse que o Coronel Josias, da fazenda “Bom Sossego”, tinha um gado pra vender. Ia me botar pra lá, quando advertiram que a travessia é perigosa. E o cristão não pode facilitar. Aí voltei. Foi quando na barbearia do Paulo Ceguinho me mandaram falar com o senhor. Que o senhor podia fazer o favor de guardar os trezentos contos até eu voltar.

JOÃO – É bondade dessa gente.

BENEDITA – (Entrando com uma vassoura de palha de ouricuri. Segura pelo cabo e apresenta a vassoura propriamente dita a João, que em seguida segura um talo, quebra, e fará um palito) Olhe o palito, seu João..

JOÃO – (Depois de retirar um talo) Quer também, seu Euclides?

EUCLIDES – Brigado.

JOÃO – Pode levar, Benedita (Benedita sai) Um pedaço de bife caiu aqui num caco, que está doendo pra burro. (Vai afinando a ponta do talo com um canivete) Quer dizer... (palita o dente e depois faz que cospe um pedaço de carne) Saiu. (Chupa o dente) O senhor quer que eu guarde o dinheiro. Muito bem. É uma honra para mim.

(LEITE; SOUZA, 1998, p. 31, 32)

Esse fato coloca o Sr. João Rico numa situação singular, deixando-o como que deslocado num mundo onde todos os esforços, todas as medidas são direcionadas para que os cidadãos consumam sempre mais, numa escala cada vez mais ascendente. Portando-se de forma visivelmente parcimoniosa, desprezando por completo os apelos consumistas e submetendo-se a certas privações com o objetivo único e exclusivo de acumular, o avaro entra em choque com o seu tempo. Ao agir dessa forma, João Rico se confronta duplamente: primeiro, com a tradição comportamental do mundo em que vive e, segundo, com a estrutura de sustentação da lógica do capital.

Na verdade, há uma contradição na lógica: ela necessita sempre de capital acumulado e por isso incentiva a poupança individual, que, por sua vez, permite ao capital recursos no jogo financeiro, porém, ao mesmo tempo, há a necessidade de incentivar também o consumo, para que a produção seja comprada, gerando assim novos investimentos. Como vimos, o avaro prejudica os dois pólos dessa contradição, ou seja, nem consome nem aplica, comportamento esse que, se disseminado, inviabilizaria a reprodução do sistema capitalista; assim, só resta à figura do avaro o escárnio, a galhofa e a zombaria.

O mercado financeiro, como vimos, necessita cada vez mais do giro do capital para fazer funcionar a lógica da especulação. João Rico está contrariando os interesses desse mercado, que poderia ter os seus lucros aumentados caso o dinheiro por ele poupado e dos que a ele recorrem para armazenar, estivesse depositado nas instituições bancárias.

Paralelamente, ao transformar uma operação privativa das instituições em uma relação interpessoal, que necessita de um grau de confiabilidade em que a palavra dada é o suficiente para que a transação se realize, a personagem transita entre dois mundos: o pré-capitalista e o capitalista, ocasionando uma situação inusitada, pois embora esses mundos convivam dentro da realidade em que a personagem está inserida, um país subdesenvolvido regido pela lógica do capital, o estar em dois lugares ao mesmo tempo torna a personagem bizarra, favorecendo assim a manifestação do riso:

BENVINDO – É o seguinte. O Coronel Zeca da Chã Preta comprou umas cabeças de gado do doutor Chico Bento. Aquele que mora lá em cima, na rua do Rego. O senhor conhece?

JOÃO – Muito. É o parteiro.

BENVINDO – Sim. Ele mesmo. Pois bem. Eu vim fazer o pagamento. São dois mil contos de réis. Estão nesta pasta. Tudo em notas de mil, amarradas em pacotes de cem. Até aí tudo bem. Mas acontece que o doutor Chico Bento viajou. E eu tenho que voltar hoje.

JOÃO – Está me interessando a sua história...

BENVINDO – Já estava resolvido a levar o dinheiro de volta, quando me informaram que podia deixar o dinheiro com o senhor, que é um homem de bem, e não recusaria prestar o favor de entregar o dinheiro ao doutor Chico.

JOÃO – É cavilação desse povo. Eu não mereço tanto...

BENVINDO – Merece muito mais, senhor João Rico. As pessoas honestas, a gente conhece pela cara. (LEITE; SOUZA, 1998, p. 59, 60)

Por outro lado, essa exposição do avaro à galhofa, convivendo simultaneamente com as instituições financeiras e com o aparato publicitário do mundo moderno, onde são demonstradas as vantagens e as facilidades oferecidas para o consumo, gradativamente tende a marginalizá-lo e a cooptar as pessoas que dele se utilizam, para que gradativamente se transfiram para as instituições do mercado. A luta se mostrará cada vez mais desigual, uma vez que a força do capital especulativo é muito maior que sua iniciativa individual.

Marx, nos seus *Manuscritos Econômicos e Filosóficos* (1964)⁶, mais especificamente no Segundo Manuscrito, tecendo críticas à Economia Política, trata da questão do capital ao relacioná-lo com o trabalhador. Para a Economia Política, segundo ele, o trabalhador é um capital, um capital vivo, dotado de necessidades, que se priva dos interesses toda vez que se encontra desempregado. Ao afirmar que “o trabalhador produz o capital e o capital produz o trabalhador” (1964, p.108), Marx está reforçando a idéia de dependência direta, um só existindo porque o outro também existe. Se o trabalhador produz o capital com a força do seu trabalho, ele, conseqüentemente, só é trabalhador enquanto perdurar essa relação. Uma vez desaparecida, se extingue também o capital, pois se inexistente trabalho, inexistente salário; inexistindo ambos, inexistente o trabalhador enquanto capital, pois só assim o é quando “existe como capital para si próprio, e só existe como capital quando há capital para ele” (1964, p.108), o que significa que só existe capital onde existe trabalho, sendo aquele produto deste.

⁶ MARX, Karl. *Manuscritos Econômicos e Filosóficos*. In: FROMM, Erich. **Conceito Marxista do Homem**. Tradução Otávio Alves Velho. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1964.

As necessidades do trabalhador, portanto, reduzem-se à necessidade de mantê-lo *durante* o trabalho, de molde a não se extinguir a raça de trabalhadores. Conseqüentemente, os salários têm exatamente o mesmo significado da *manutenção* de qualquer outro instrumento de produção e do *consumo de capital* em geral, de modo a que este possa reproduzir-se a si mesmo com juros. Os salários, portanto, formam parte dos custos necessários do capital e do *capitalista*, e não devem exceder ao montante assim necessário.

(MARX, 1964, p. 109)

Sabemos que João Rico não é nenhum trabalhador, nem exerce nenhuma atividade laborativa regular que o enquadre nessa condição. Sua atividade é puramente especulativa, na medida em que se beneficia do capital através da exploração. No entanto, é inegável que, em sua atividade, lida diretamente com a matéria-prima da lógica do capital; nesse sentido, observando por essa ótica, estamos nos aproximando do que tentamos esclarecer desde o princípio com relação ao riso maledicente sobre João Rico. Ora, se a lógica sobrevive da exploração do trabalho, todo aquele que negocie com sua matéria-prima, assumindo para si atividades inerentes às instituições mantenedoras do sistema capitalista, está passível de punição e será duramente condenado, ou seja, todo aquele que contrarie os interesses do capital deverá ser criminalizado por estar obstruindo o aumento do lucro. Na verdade, de uma forma crítica, o que o mercado faz ao instituir e incentivar as cadernetas de poupança ou ao emprestar dinheiro mediante a cobrança de juros, nada mais é que o exercício legal e oficial da prática da usura. Guardar dinheiro no colchão é ultrapassado, censurável,

digno de riso e galhofa, da mesma forma que emprestar a juros é crime. Por outro lado, depositar na poupança, ou tomar empréstimo na rede bancária a juros extorsivos, além de correto e moderno, é legal, não está sujeito às penalidades da lei, nem ao riso e zombaria dos outros, ou seja, aderir às facilidades exibidas e aperfeiçoadas pelo sistema capitalista praticamente exime o cidadão de qualquer exposição ridícula, por conta do enfrentamento.

ACATARSE CÔMICA

Essa postura comportamental exibida por João Rico, que o deixa deslocado, diferente, fora de lugar perante a sociedade, incita as pessoas ao riso, até porque é um riso que provém de uma ação humana e, “não há comicidade fora daquilo que é propriamente humano” (BERGSON, 2001, p. 2) nem tampouco “saborearíamos a comicidade se nos sentíssemos isolados. Parece que o riso precisa de eco” (2001, p. 4). O riso depositado em João Rico necessita de fato de uma repercussão, um como que ribombar, para que surta seu efeito e se aguardem os resultados, não de imediato que essas questões não são resolvidas de um momento para outro, mas, quem sabe, a médio ou longo prazo, pelo princípio da repetição.

O riso, portanto, informa Verena Alberti (1999), está intimamente ligado aos caminhos do humano para, dessa forma, encontrar e explicar o mundo. Nesse sentido, o riso tem o poder de reflexão tal como um espelho em que nos reconhecemos, nos vemos e apreendemos a realidade. Para Bergson (2001), o

riso é essencialmente social, seu meio natural é a sociedade, onde deve corresponder a certas exigências da vida em comum e onde cumpre sua função social. Ainda segundo Bergson (2001, p. 6), “o riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum”; com isso, nos parece, podemos começar a identificar e reconhecer a posição deslocada de João Rico na sociedade contemporânea, na qual seus atos correspondem às exigências apontadas por Bergson para a convivência harmônica da vida em comum.

É claro que esse modelo de comédia apresentada por Wolney Leite e Gercino Souza nem sempre se comportou dessa mesma forma e maneira em todos os tempos, porque a história é dinâmica e um fato hoje risível nem sempre o foi ou será em outros contextos. Para tanto, iremos nos deter um pouco mais na raiz da comédia, para melhor entendermos sua evolução e daí retomarmos mais detidamente a questão do riso sobre João Rico e, conseqüentemente, sobre o avaro.

Embora sendo a comédia contemporânea da tragédia, suas trajetórias diferem um pouco. A tragédia foi sempre um veículo de propaganda ideológica a serviço do ideal aristocrático, subvencionada pela classe dominante grega. Essa condição, por si só, já a discrimina e põe em xeque não sua qualidade, mas seu efeito, colocando-a em contraposição com a comédia, que não gozava dos mesmos privilégios, embora contasse com dramaturgos simpatizantes do ideal aristocrático.

Sendo a avareza algo censurável, inadmissível, condenável até, o sujeito avaro do medievo, tal qual o cidadão grego da tragédia às voltas com seus

deuses implacáveis, transgredia duplamente a ordem estabelecida ao ultrapassar seus próprios limites, sua própria medida. Se a ele quisermos aplicar os princípios aristotélicos elencados para a tragédia, também lá encontraremos uma transgressão passível de punição, tanto pela sociedade quanto pela religião. Diríamos que seu comportamento incorpora perfeitamente o conceito de *hýbris*, ao ultrapassar o *métron*, e cometer uma *démesure*, como nos ensina Junito Brandão (1984) nos seus estudos da tragédia grega.

Essa ultrapassagem do *métron* pelo *hypocrités* é uma “*démesure*”, uma “*hýbris*”, isto é, uma violência feita a si próprio e aos deuses imortais, o que provoca a “*némesis*”, o ciúme divino: o *anér*, o ator, o herói, torna-se êmulo dos deuses. A punição é imediata: contra o herói é lançada “*até*”, cegueira da razão; tudo o que o *hypocrités* fizer, realiza-lo-á contra si mesmo (Édipo, por exemplo). Mais um passo e fechar-se-ão sobre ele as garras da Moira, o destino cego.

(BRANDÃO, 1994, p.11)

Carlinda Fragale Pate Nuñez (1990), ao estudar a comédia greco-latina, transita pelo caminho aristotélico para chegar à mesma conclusão de análise com relação à comédia. Segundo ela, à comédia podem ser aplicados os mesmos princípios da tragédia, ou seja, ao exaltar o ridículo, enfatizar determinados aspectos, tais como indumentária, exagero de gestos, inflexões acentuadas, ou mesmo construir diálogos que conduzam ao riso, ela se reveste dos mesmos ingredientes utilizados para a leitura da transgressão trágica.

Na comédia, as instâncias do enredo se emancipam para que a própria atitude poético-discursiva se enquadre no percurso da transgressão. O coprológico, a liberdade na seleção de temas, os gestos, a indumentária ridícula, os espaços disparatados, as personagens de baixo valor moralizante, o espetáculo descontraído, a postura à-vontade da platéia, e a própria despreocupação assumida pelo comediógrafo em relação ao *status quo* de sua obra compõem o perfil de *hybris* na comédia.

(NUÑEZ, 1990, p. 112)

Para Nuñez (1990) a comédia, mesmo se encaminhando para desenlaces distintos da tragédia, porquanto seus desfechos são relaxados, engraçados, descontraídos, conduz o espectador a uma sensação de alívio tanto quanto a que experimenta o espectador trágico através da catarse. Segundo ela, “se, por um lado, a representação trágica culmina na catarse, no alívio de emoções, a representação cômica, por outro, vai-se resolver em termos de catástase⁷, ou seja, de relaxação do interesse pelo absurdo dramatizado.” (NUÑEZ, 1990, p. 112). Vem a corresponder à catástase, na verdade, o momento em que, na tragédia, toda a desdita é resolvida.

A resolução da desdita se dá com o reconhecimento, com a revelação do móvel de toda trama, quando o protagonista enfim descobre a

⁷ Catástase: a terceira parte da tragédia clássica, que se segue à prótase e à epítase, e na qual os acontecimentos ou peripécias se adensam, se precipitam e se esclarecem; desenredo, desenlace.

Prótase: no antigo teatro grego, a primeira parte da ação dramática, na qual o argumento é anunciado e se inicia o seu desenvolvimento.

Epítase: a parte do poema dramático que se segue à prótase e antecede a catástase, e na qual se desenvolvem os incidentes principais da intriga.

tessitura de toda a rede em que se envolveu, por razões desconhecidas (como no caso de Édipo) ou por razões deliberadas (como nos casos de Medéia⁸ e Orestes⁹). A verdade, como visto, se esclarece, tanto na tragédia quanto na comédia, com o reconhecimento. Os acontecimentos posteriores, em ambos os gêneros, são condutores do desfecho e proporcionarão ao espectador a sensação catártica ou catástica.

A comédia, segundo demonstra Nuñez, exerce, tal qual a tragédia, idêntico papel no espectador, ao alertá-lo através das peripécias, verossimilhanças, nós, desenlaces, e as ações encadeadas, como que aprisionando-o e conduzindo-o ao desfecho final. Contra esse aprisionamento é que Brecht tanto se insurgiu, alegando ser a cena aristotélica um aprofundamento ao máximo da ilusão, conduzindo o espectador à alienação. A diferença entre ambas, tragédia e comédia, reside, sobretudo, nos resultados, em que um é catastrófico e o outro se resolve pelos caminhos da descontração, mantendo o espectador sempre distendido e relaxado, às gargalhadas, com a solução final dos acontecimentos.

Patrice Pavis, em seu *Dicionário de Teatro* (1999), explica a catarse obedecendo à visão aristotélica de purgação pela piedade e o temor, porém ao comentar a origem da palavra, refere-se ao termo médico que associa a identificação a um ato de evacuação e de descarga afetiva.

⁸ Ver EURÍPIDES. **Medéia**. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

⁹ Ver ÉSQUILO. **Oréstia**. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

A catarse é uma das finalidades e uma das conseqüências da tragédia que, “provocando piedade e temor, opera a purgação adequada a tais emoções” (Poética, 1449b). Trata-se de um termo médico que assimila a identificação a um ato de evacuação e de descarga afetiva; não se exclui daí que dela resulte uma “lavagem” e uma purificação por regeneração do ego que percebe. (PAVIS, 1999, p. 40)

Da mesma forma, Ivo Bender (1996) em seu estudo sobre comédia e riso, ao tratar da catarse cômica, conclui, a partir da concepção freudiana de que o riso está relacionado a uma determinada “quota de energia psíquica acionada para a catexia de objetos particulares, tornando-se inutilizável. A partir desse fenômeno, a energia encontra curso livre e é descarregada” (BENDER, 1996: p. 52). A conseqüência desse fenômeno, portanto, é o alívio de tensão no espectador, possibilitando então, segundo Bender, a manifestação catártica na comédia que, ao se esvaziar, dá lugar ao riso.

A questão da catarse vem suscitando as mais variadas e distintas interpretações desde Aristóteles a Brecht. O que se observa então é que, de uma maneira geral, a sensação de alívio por um lado, e a de “relaxação”¹⁰ por outro, conforme a interpretação de Nuñez para explicar a catástase, transitam invariavelmente pelo terreno aristotélico, mesmo que seja para rejeitá-la, como no caso de Brecht. A sensação experimentada pelo espectador na comédia está

¹⁰ Relaxação – termo usado por Carlinda Fragale Pate Nuñez.

intimamente relacionada com a questão do riso, e em nosso caso, especificamente, o riso que recai sobre o avaro.

AAVAREZA E A RELIGIÃO

A questão do avaro vem suscitando discussões e estabelecendo normas ao longo dos tempos nos mais variados setores da sociedade. Essa questão merece ser observada também sob a ótica da religião. A Igreja como um todo condena essa prática, considerando-a pecado capital. O que seria então pecado? Segundo o *Dicionário Bíblico* (1983),

não há em hebr. um termo que signifique com precisão pecado em sentido teológico; o hebr. usa uma ampla variedade de termos, cada qual com seu uso profano, para designar pecado, e uma comparação entre eles mostra a concepção de pecado no AT¹¹. [...] A palavra que geralmente traduz pecado é *het'*, *hatta't*, lit., como o gr. *hamartía*, o verbo significa “errar o alvo” (McKENZIE, 1983, p. 705).

Ou seja, a noção de pecado está associada à idéia de infração, de “ruptura de um pacto”(ibidem,1983, p. 706), de não cumprimento de normas previamente estabelecidas; portanto, a concepção de pecado admitida pelos

¹¹ AT= Antigo Testamento.

católicos não se diferencia muito daquela adotada pelos gregos para designar a ira divina por alguma *démesure*, pela ultrapassagem do *métron*. Ambas as concepções, a grega e a católica, se direcionam para um universo comum, o do indivíduo que por algum motivo cometeu uma desmedida contra normas de seu grupo identitário, religioso, cultural ou familiar e, por isso, caiu em desgraça, sendo passível de punição.

No AT, em Gn 3¹², “a conseqüência do pecado é a maldição” (ibidem, p. 707) e seu principal efeito é a morte. Aqui reside a grande diferença quanto à conseqüência do ato praticado. Na Grécia antiga, de tradição politeísta, segundo demonstram as tragédias, a morte, quase sempre, não recaía sobre o herói; já na concepção católica, quando aos seres humanos foi oferecido um Deus único capaz de perdoar e conduzi-los ao paraíso; a morte passa a ser a conseqüência de todo o desenvolvimento trágico.

No NT¹³, nos escritos de João, a noção de pecado tem em Cristo o elemento capaz de vencê-lo, sem que com isso seja arrefecida aquela noção de maldade do pecado.

Em Jó também, Jesus é o vencedor do pecado. Ele mesmo sem pecado (Jo 8,46;1Jo 3,5), é o cordeiro que tira o pecado do mundo (Jo 1,29). Ele é o propiciador pelos pecados do mundo inteiro (1Jo 2,2; 4,10), ele tira os nossos pecados (1Jo 3,5) (ibidem, p. 708)

¹² Gênese, cap. 3.

¹³ NT= Novo Testamento.

Em Paulo, um apóstolo erudito, intelectual, formado pela escola de Alexandria, encontramos uma noção de pecado um pouco diferente da de João. Em seus escritos o pecado é apresentado como uma condição humana e para isso se reporta ao pecado original, donde conclui que todos os homens são pecadores, embora não tenham pecado pessoalmente. “Paulo sustenta justamente que a libertação do pecado realizada por Jesus Cristo se estende até onde se estende o mal, causado pelo pecado.” (ibidem, p. 709). Ou seja, a ação libertadora de Jesus tem suas limitações, ela não atinge o ser humano em todas as suas dimensões, limita-se ao aspecto transcendente; a consequência da transgressão é, portanto, de exclusiva responsabilidade dos seres humanos. Trata-se do livre arbítrio conquistado pelo ser humano moderno, ou seja, a responsabilidade adquirida para construção e reconstrução da própria história e que o diferencia do cidadão grego. Em Paulo encontramos essa consequência do pecado: “[...] o homem é tentado pelo seu próprio desejo, que gera o pecado; o pecado por sua vez gera a morte.” (ibidem, p. 709)

A versão paulina da consequência do pecado vai ensejar o conceito shakespeariano de tragédia de que a morte é a resultante de todo o desenvolvimento trágico.

Já na noção agostiniana de pecado, comentada por Frei Antonio Moser (1996), pecado é uma palavra, um fato, ou mesmo um desejo que vai de encontro à lei eterna, ou seja, incorre em pecado todo aquele que se afastou de Deus e se apegou às criaturas. É uma interpretação, portanto, profundamente

teocêntrica; segundo ela, o pecado se estabelece sempre que o indivíduo de alguma forma se opõe a Deus.

Moser, em seu estudo, aborda a questão da usurpação, da apropriação de bens para proveito próprio e exploração de outros e cita a avareza como algo pecaminoso capaz de inserir o indivíduo na crueldade do pecado, isto porque o praticante da usura, o avaro, através de suas ações priva os demais do usufruto dos bens deixados por Deus:

Se usas as riquezas para auxiliares os outros, ela é para ti ocasião de fazer o bem; mas se as emprega como instrumento de rapina, de avareza e de insolência, então lhes dás um uso contrário ao anterior; nem então a riqueza tem culpa, mas a tem quem usa com insolência.

(MOSER,1996, p. 188)

O cristianismo enquadra a avareza na noção de pecado justamente por considerá-la uma transgressão. Essa transgressão se estabelece a partir da noção de pecado social, quando o indivíduo passa a acumular riquezas. A Igreja considera que ninguém é dono dos bens da terra, pois esses pertencem a Deus e, assim, qualquer ação que resulte em apropriação implicará transgressão, conseqüentemente, ofensa a Deus :

Depois de frisar que Deus confiou todas as coisas a todos os seres humanos, ressalta que a origem da guerra, das revoltas e da tirania encontra-se justamente no fato de alguns se apoderarem do que estava destinado a todos. [...] a avareza cortou o que tinha de nobre na natureza, tomando de antemão a lei como auxiliar do poder. (ibidem, p. 187)

Moser aprofunda mais as suas considerações com relação ao acúmulo de riquezas. Segundo ele, São Jerônimo fala das riquezas injustas, aquelas cuja origem provém apenas da injustiça, já que ninguém pode se arvorar em dono delas, a não ser que alguém as perca e se arruíne. Esse conceito de injustiça, a partir do acúmulo de riquezas, vem se incorporar ao conceito de exploração contido na sustentação da ordem capitalista. Da mesma forma, e com a mesma ira, Santo Ambrósio se volta contra os acumuladores dizendo que “a avareza não se extingue com o lucro; pelo contrário, ela se inflama... o rico é mais tolerável, quando tem menos... mas quanto mais aumenta seu patrimônio, tanto mais cresce sua cobiça” (ibidem, p. 189).

Vista pela religião judaico-cristã como um dos sete pecados capitais sujeito a toda sorte de condenação, a avareza é pois capaz de condenar o ser humano às penas letais, ao fogo infernal. Ridicularizado pela sociedade, sujeito a toda sorte de picardia, o cidadão avaro não tem saída: ou adere ao sistema ou continua sendo vítima da galhofa. Portanto, ser avaro, “sovina”, mesquinho, “canguinha”, “fominha”, “muquirana”, “pão-duro”, “morto-a-fome”, “unha-de-

fome”, usurário e tantos outros depreciativos usados é a punição social nomeada e materializada na linguagem, exercida para todo aquele dado a essa prática.

A QUESTÃO DA AVAREZA

A princípio, olhando os elementos dramáticos da peça, o que temos é um sujeito sovina, João Rico, dado à prática de guardar dinheiro para os outros, donde obtém lucro, casado com uma mulher que não come e que, dessa forma, o levará a poupar mais dinheiro, tornando-o cada vez mais rico. Esse é o panorama que é dado observar à primeira vista. Acontece que esse não é um fato que se dê isolada nem gratuitamente, pois alguma coisa se oculta por trás não só da avareza, mas do riso em si que esse comportamento esdrúxulo provoca nas pessoas.

A dupla zombaria a que se expõe João Rico, sendo alvo das personagens da trama e também do espectador, não se dá apenas pelo fato de guardar dinheiro, se recusar a gastar, ou se comportar dessa ou daquela forma. Seu comportamento provoca o riso ao colocá-lo numa situação diferenciada da maioria das pessoas. É isso que o coloca como que exposto numa vitrine e o torna diferente, fora de lugar. Diríamos mais, algum estímulo consciente ou inconsciente é desencadeado, a ponto de expô-lo tão ostensivamente à galhofa. O ato de poupar, mesmo com o exagero do avaro, não seria assim tão ridículo nem condenável, pois estaria revelando tão-somente alguém, talvez com um grau um

pouco mais acentuado de preocupação, interessado na formação de alguma reserva para o caso de qualquer eventualidade.

O fato é que a avareza, ou usura, se constituiu, durante um bom tempo, num ato merecedor de condenação, quer pela religião, quer pela sociedade. Remonta essa atitude condenatória especificamente à Idade Média, quando as regras da Igreja acerca do bem e do mal se aplicavam por igual, a todos os setores da sociedade. Segundo Leo Huberman (1964, p. 48),

“[...] Houve época em que se considerava crime grave cobrar juros pelo uso do dinheiro. No princípio da Idade Média o empréstimo de dinheiro a juros era proibido por uma Potência, cuja palavra constituía lei para toda a Cristandade. Essa potência era a Igreja. Empréstimo a juros, dizia ela, era usura, e a usura era PECADO”.

Portanto, cometer usura, para o cidadão medieval, era incorrer numa falta que contrariava um duplo princípio, o religioso e o social. Se quisermos aplicar àquele cidadão do medievo, os princípios aristotélicos arrolados para a tragédia, também lá encontraremos uma transgressão passível de punição.

A Igreja ensinava que havia o certo e o errado em todas as atividades do homem. O padrão do que era certo ou errado na atividade religiosa não diferia das demais atividades sociais ou, mais importante ainda, do padrão das atividades econômicas. As regras da

Igreja sobre o bem e o mal aplicavam-se a todos os setores, igualmente.
(*ibidem*, p. 50)

Desprovido de deuses, por eles abandonado, o cidadão moderno detentor da riqueza não resistiu por muito tempo à pressão do capital, e o princípio religioso de que o “lucro do bolso representava a ruína da alma” (*ibidem*, p. 50) foi lentamente caindo por terra, para dar lugar a justificações mais plausíveis e que melhor se contrapusessem aos argumentos religiosos. Isso não significa dizer que a religião estava errada ou que foi sempre um poço de austeridade; muito pelo contrário, seus papas, bispos etc. cometiam seus “pecados” financeiros, colocando-se como usurários em nome de Deus.

Embora os bispos e reis combatessem e fizessem leis contra os juros, estavam entre os primeiros a violar tais leis. Eles mesmos tomavam empréstimos, ou faziam, a juros – exatamente quando combatiam outros usurários! Os judeus, que geralmente concediam pequenos empréstimos a juros enormes porque corriam grande risco, eram odiados e perseguidos, desprezados em toda parte como usurários. Os banqueiros italianos emprestavam dinheiro em grande escala, fazendo negócios enormes – e freqüentemente, quando seus juros não eram pagos, o próprio Papa ia cobrá-los, ameaçando com um castigo espiritual! Mas a despeito do fato de ser um dos maiores pecadores, a Igreja continuava a gritar contra os usurários”. (*ibidem*, p. 52)

Essa forma de riso que se abate sobre João Rico e também sobre Arpagon¹⁴ não possui a mesma característica, por se situar em diferentes contextos históricos, que separam e unem ao mesmo tempo as personagens. João Rico pertence a uma sociedade de base capitalista voltada inteiramente para o consumo e o lucro, diferentemente de Arpagon, que está situado no Renascimento francês, numa fase considerada de transição, com o regime feudal em pleno declínio, quando a troca não estava associada diretamente ao lucro, mas à própria subsistência; trocava-se para suprir necessidades individuais, e mesmo que essa troca resultasse em dinheiro, seria para aquisição de um outro produto que suprisse a necessidade. Essa transitoriedade só se completaria três séculos após, com a revolução industrial.

Molière, ao exercer sua crítica, está observando o fato do ponto de vista da lógica da feudalidade, daí ridicularizar a acumulação; porém, ao criticar, ele desvela um dos traços mais importantes da nova sociedade que se anuncia: a acumulação necessária para que o sistema capitalista se imponha. Nessa sociedade que emblematicamente se instaura com a revolução francesa, insere-se a personagem João Rico. No entanto, é importante ressaltar que nossa personagem pertence ao mundo periférico do novo sistema.

João Rico, igualmente a Arpagon, como se viu, acumula riquezas, porém sua forma de acumulação se diferencia da personagem francesa a partir do momento que, ao acumular, coloca-se em confronto direto com a sociedade do seu tempo, por exercer, individualmente, funções privativas do mercado

¹⁴ Ver MOLIÈRE, O Avaro. Tradução de Octavio Mendes Cajado. In: MOLIÈRE. **Teatro Escolhido**. S. Paulo: Difusão Européia do Livro, 1965. v.1.
MOLIÈRE. Jean-Baptiste. **O Avarento**. Tradução de Bandeira Duarte. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

financeiro. Seus atos, conseqüentemente, comprometem o interesse do mercado. A estrutura do capital já se cercou de forma bastante alicerçada, através da mídia, para demonstrar as vantagens e as compensações de quem se utiliza dos seus serviços; isso, de uma certa forma, se incorpora ao consciente coletivo,¹⁵ a ponto de torná-lo deslocado no tempo. Dessa forma, o ridículo a que se expõe hoje João Rico se diferencia de Arpagon, não por acumular, mas por não aderir à oferta aliciante da sociedade capitalista no sentido de evitar o acúmulo e aderir à poupança, desde que se utilize dos mecanismos e das facilidades postas à disposição pelo capitalismo. Aderindo, João Rico estaria se livrando do ridículo e da galhofa, além de se inserir na modernidade.

O riso maledicente, portanto, é a forma mais eficaz, da qual o sistema se beneficia, para cooptar o avaro. Uma transgressão com semelhante perfil não poderia ser tão eficiente na sua forma de mostrar, que não fosse através da comédia, do riso.

Vladimir Propp (1992)¹⁶, em seu estudo sobre comicidade e riso, afirma que o riso que zomba provém sempre do desmascaramento da vida interior, espiritual, do homem. Muitas vezes esses defeitos são visíveis, não necessitando, porém, de desmascaramento. Em outros casos, o defeito se encontra escondido e necessita ser desmascarado. João Rico, assim como Arpagon, não tem consciência de seus defeitos e necessita ser desmascarado:

¹⁵ Para o desenvolvimento ver DURKHEIM, Émile. **As regras do método sociológico**. São Paulo: Editora Martin Claret, 2003.

¹⁶ PROPP, Vladimir. **Comicidade e Riso**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

O riso é suscitado por certa dedução inconsciente que parte do visível para chegar ao que se esconde atrás desta aparência. Tal dedução pode mesmo chegar ao que se esconde atrás desta aparência. Tal dedução pode mesmo chegar à conclusão de que atrás desta aparência não há conteúdo nenhum, que ela esconde o vazio. O riso surge quando a esta descoberta se chega de repente e de modo inesperado, quando ela tem o caráter de uma descoberta primordial e não de uma observação cotidiana e quando ela adquire o caráter de um desmascaramento mais ou menos repentino. (PROPP, 1992, p. 175)

O avaro em si, como se observa, não tem consciência do ridículo a que se expõe, age naturalmente e julga serem os outros uns esbanjadores; para ele não há o limite comportamental onde notamos o sinal de alerta. O avaro está tão voltado para sua própria avareza, sua ânsia de acumular e de não esbanjar, que se torna incapaz de perceber a censura dos circundantes, constituindo-se numa fronteira social e cultural. Para Bergson (2001, p. 13) , “se Arpagon nos visse rir de sua avareza, eu não digo que se corrigiria, mas a mostraria menos, ou mostraria de outro modo”. João Rico, além de não ter a consciência do que seu comportamento provoca, é dotado de uma completa ingenuidade, incapaz de enxergar o logro, agindo todo o tempo com a perfeita consciência da esperteza, e a inconsciência do ridículo.

Vladimir Propp (1992), ao abordar com extrema nitidez as diversas formas de manifestação do cômico e do riso, referindo-se às festas populares na Idade Média, nas quais pessoas se desproviavam da censura e se entregavam aos festejos atribuídos à colheita, afirma que as festas permaneceram menos pela colheita que pelo extravasamento da alegria de viver. Por outro lado, a

licenciosidade e o riso presentes nessas festas se constituíam como expressão de protesto contra “a moral ascética opressiva e a falta de liberdade impostas pela Igreja, e contra todo o conjunto da estrutura social da Idade Média feudal” (PROPP, 1992, p. 169).

Ainda segundo o autor, esta tese provém diretamente da teoria da catarse aristotélica, ao referir-se à purificação e ao relaxamento da tensão. Para ele, a teoria da tragédia é aplicada à comicidade de forma mecânica.

O teatro contemporâneo apresenta um elemento diferenciador com relação ao teatro grego, que é o acesso das classes, o que antes não acontecia, de vez que só os cidadãos da *polis* o freqüentavam. Essa situação, em tese, se modificou, de vez que o teatro, sejam quais forem os gêneros, está à disposição de todos, sem distinção; o que de fato vai se distinguir e alterar essa relação é que, embora não haja nenhum impedimento legal, o teatro é um bem de consumo e, nesse sentido, no mundo globalizado, nem todas as classes têm acesso a todos os bens de consumo.

Assim, retornando ao conceito de *hýbris*, no qual “as instâncias da comédia se emancipam para que a própria atitude poético-discursiva se enquadre no percurso da transgressão” (NUÑEZ, 1990, p.112), nos defrontamos com uma nova *démesure*, nova ultrapassagem do *métron*, isso porque o cidadão moderno, ao ser abandonado pelos deuses e adquirir o livre-arbítrio, se depara com um obstáculo bem maior do que aquele enfrentado pelos gregos com relação aos deuses; na modernidade, os deuses foram substituídos pelo capital e este interfere direta e selvagememente na condução histórica dos cidadãos.

Explicando melhor, o cidadão não pertencente à classe dominante, ao nascer, já nasce em confronto com o capital, ou seja, já herda uma culpa trágica, já nasce em *démeseure*, em função da sua condição de classe. Irá debater-se todo o tempo para fugir ao seu destino. É aí que reside a contradição, pois o capitalismo enquanto necessita de pessoas que consumam o que é produzido, ao mesmo tempo é um produtor de miséria na medida em que explora a força de trabalho. Embora seja difícil, mas não impossível, pouquíssimos conseguirão mudar de classe, alguns, no máximo, conseguirão remediar a vida, mas a grande maioria irá passar o resto dos dias num debater-se constante para fugir ao próprio destino, tal qual Édipo para livrar-se da culpa.

A transgressão, enfim, do cidadão moderno resume-se na busca incessante para ter acesso a todos os bens de consumo, por ele mesmo produzidos. Difícilmente se vai tomar conhecimento de alguém que tenha mudado de classe através do trabalho, isso porque é próprio do capitalismo acentuar sempre e cada vez mais a exploração, para garantia da sua própria sobrevivência. A partir do momento que se consiga fazer desaparecer a exploração, estará decretada a falência do capitalismo.

Nessa linha de raciocínio poderemos admitir a aplicabilidade do conceito de *hýbris* na sociedade contemporânea, a partir da perspectiva de classe. João Rico não é um indivíduo que permita ser enquadrado na categoria dos miseráveis, nem tampouco na classe dominante; é um indivíduo de classe média alta, portanto muito mais próximo do alto da pirâmide que as demais classes. Sua transgressão se dá no confronto direto com a classe detentora do capital, ao

exercer privadamente funções que são de exclusiva competência das instituições do mercado financeiro. Neste sentido ele transgride duplamente: torna-se um pecador ante a religião e um ilícito ante a sociedade. Observe-se bem que o crime não reside especificamente no fato de acumular, nem de se privar ao consumo, mas no de cobrar para guardar e, é claro, ao se tornar um ilícito é punido pelo capitalismo, ainda que de forma indireta.

Isso não se dá gratuitamente, as pessoas não são expostas a tal situação sem qualquer razão aparente. Essa cobrança se dá de uma forma muito mais acentuada, em função de o mercado financeiro, principal esteio da sociedade capitalista, ter-se municiado de mecanismos capazes de exercer tal pressão, sem que o cidadão tenha de se expor a tal ponto, como se expõe João Rico.

CAPÍTULO 2

Artimanhas e qüiproquós na raiz da sobrevivência

O riso é uma reflexão sobre a tragédia: é uma forma de interpretá-la, de ver-lhe o sentido ou a falta dele.

George Minois

A segunda peça da trilogia de Wolney Leite e Gercino Souza, *A História do Amarelinho e o Valente Secundino*, está ambientada na zona rural e também estruturada dentro do espírito da *Commedia dell'Arte*¹⁷. Seu protagonista Garcia, o Amarelinho, condutor de toda a trama, é um aparentado do Zanni¹⁸: primeiro, por sua condição de classe de elemento dominado, é um empregado da fazenda do coronel Sinfrônio Feitosa; segundo, pelas artimanhas, pela utilização que faz da sua esperteza para escapar das situações.

Na *Commedia* os Zanni eram os servos, figuras encarregadas de promover a burla, a trapaça, constituindo-se no grande esteio do elemento cômico. Segundo Margot Berthold (2000, p. 355), “O Zanni geralmente aparece

¹⁷ Cf. SCALA, Flaminio. **A loucura de Isabella e outras comédias da Commedia dell'arte**. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Iluminuras, 2003.

¹⁸ “*Zanni*: a origem desse que é o nome genérico dos criados é controvertida. A hipótese mais provável é a que o faz derivar diretamente do prenome dos criados, sempre Zan, Zani, Zuan, Zuani, Zuane, ou Zanni, que são a transformação dialetal do norte da Itália para Giovanni, Gianni ou Gian: Gian Cappella, Zan Gurgolo e assim por diante. Essa máscara também está ancorada à realidade daqueles tempos, e há uma suposta origem social e cultural para os criados serem de Bérgamo. A pobreza e a falta de trabalho levavam os montanheses dos arredores de Bérgamo a descer para as cidades em busca de fortuna; ali se adaptavam aos trabalhos mais pesados e cansativos, como os de carregador em geral, ou de “carregador de cestas”, nos mercados. (SCALA, São Paulo: 2003 p. 25).

em parrelha. É esperto e malicioso, ou bonachão e estúpido e, em ambos os casos, glutão”. Brighela e Arlequim (primeiro e segundo Zanni) formavam a dupla encarregada de promover os quiproquós; o primeiro, segundo Ângela Materno de Carvalho (1994), “era o mais esperto, o mais astuto, aquele que inventava as trapanças e conduzia as artimanhas. Seus principais trunfos eram a agilidade do corpo e das idéias. O segundo, Arlequim, o personagem mais popular e conhecido, era ingênuo, tolo e ‘atrapalhado’” (CARVALHO, 1994, p. 63). Ambos tomaram diversos nomes tanto na Itália quanto nos países em que foi adotada a *commedia*: Brighela era Scapin, Sganarelle (nas comédias de Molière) e Mascarille, já Arlequim poderia ser Truffaldino, Fritelino, Bertolino ou outros nomes no diminutivo.

Para que os jogos cômicos surtisse efeito eram necessários um alvo e o objeto, sendo esses direcionados para os tipos passivos, sempre trapaceados, tornando-se caricaturas grotescas de si mesmos e representados por figuras da classe dominante, Dottore, Pantallone, Capitano. Na extensa lista dos enganados, o Capitano é um tipo *miles gloriosus*, fanfarrão e covarde, originalmente criado como uma caricatura de oficial espanhol, porém sua origem remonta ao teatro plautiano que primeiro criou a figura, como uma sátira ao oficial grego, depois da ocupação romana.

A *Commedia* possui ligações muito fortes com a arte popular mais antiga, a arte dos bufões, dos bobos, das máscaras e dos carnavais do medievo, daí ter se popularizado como sendo um teatro de habilidades, de agilidade, de improvisação, de arte mimética segundo as necessidades do momento, e o era

também, porém não se podem nem se devem esquecer suas ligações com a arte erudita em função das razões econômicas que resultaram no seu surgimento.

Além das razões econômicas, o movimento *dell'Arte* surge também como um ato de rebeldia dos atores em oposição ao textocentrismo, ao teatro literário culto, teatro cuja estrutura dramática colocava em evidência muito mais a construção, a forma literária bem elaborada, em detrimento da arte de representar, que assim passava para um segundo plano, desprezando o casamento ideal entre forma e conteúdo. Aliás, essa idéia do textocentrismo passa pelo classicismo francês no século XVII e se estende até o final do século XIX, quando Stanislavsky e Antoine¹⁹ impõem o teatro do encenador. As questões econômicas apenas se associaram à rebeldia dos artistas, em função da grave crise econômica e social por que passava a economia italiana:

A invasão da península pela França e pela Espanha, o saque de Roma em 1527 e a febre de especulação financeira provocam o desemprego, a ruína de diversas atividades, a desagregação de determinados grupos sociais e, conseqüentemente, o surgimento de novos pobres. (CARVALHO, 1994, p. 52,53)

Essa desagregação no mercado ocasionou a quebra de muitas fortunas sólidas, formando um exército numeroso de desempregados. De um lado estavam jovens e estudantes de formação humanística e erudita que necessitavam

¹⁹ Cf. BERNSTEIN, Ana. O nascimento do teatro moderno. In: NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate *et alli*. **O teatro através da história**. Rio de Janeiro: Centro Cultura Banco do Brasil/ Entourage Produções Artísticas, 1994, 2 v.

se reinserir no mercado de trabalho; do outro, havia os herdeiros da tradição cômica popular que, por não mais conseguirem sobreviver isoladamente, necessitavam do respaldo de uma companhia que os abrigasse e desse a proteção necessária para a sobrevivência. Nesse cenário surgem as primeiras companhias *dell'Arte*, que abrigam tanto os artistas populares quanto os novos pobres que buscavam uma nova profissão para garantia da subsistência.

É sabido que o texto dramático faz ressaltar sua particularidade de obra literária feita para teatro, ou seja, a peça teatral é um gênero escrito especificamente para ser representado e não para ser lido, embora não esteja impedida sua leitura, porém só se completa, só cumpre sua função, quando afinal toma vida no palco através dos atores, essas figuras que têm o poder de vida e morte, que dão vida às personagens por algumas horas tão logo se abrem as cortinas e acendem-se os refletores e, ao final, as sepulta retornando-as às páginas do texto, para novamente ressuscitarem no dia seguinte, a cada noite de espetáculo e assim sucessivamente.

Diante de tal quadro, os atores abandonam o texto e passam a demonstrar que a manifestação de sua arte necessita tão-somente do próprio corpo e das possibilidades dele advindas. A arte dramática com isso se beneficia enormemente, passando, a partir daí, ao longo dos séculos, a explorar e a demonstrar cada vez mais a importância da expressão corporal para o aperfeiçoamento da qualidade representativa.

Como já dissemos, a *Commedia dell'Arte* tem seus antecedentes na arte teatral primitiva rude e burlesca praticada nos palcos itinerantes, nas praças e

nas festas populares, que na Idade Média tiveram seu extravasamento nos carnavais que, segundo Bakhtin, são “a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso. É a sua *vida festiva*. A festa é a propriedade fundamental de todas as formas de ritos e espetáculos cômicos da Idade Média.” (BAKHTIN,1987, p. 7) Ainda segundo Bakhtin (1987, p.30), “ao perder seus laços vivos com a cultura popular da praça pública, ao tornar-se uma mera tradição literária, o grotesco degenera”. As imagens grotescas do carnaval, originadas a partir da liberação da censura durante a festa, foram como que formalizando-se, permitindo que as mais variadas e diferentes manifestações as utilizassem para os mais diversos fins. Nessa formalização do grotesco carnavalesco o teatro também se incluiu e fez bom uso da herança, “a riqueza de sua forma e de seu vigor artístico” subsistiu tanto na *Commedia dell’Arte*, que conservou sua relação com o carnaval, quanto em algumas comédias de Molière aproximadas da *Commedia dell’Arte* .

O riso do medievo, inclusive aquele oriundo das três grandes manifestações teatrais do período, os mistérios, os milagres e as moralidades, está completamente impregnado das marcas do carnaval, embora o cristianismo seja pouco propício ao riso.

[...] é a dramaturgia cômica medieval que está mais estreitamente ligada ao carnaval. [...] Os milagres e moralidades são “carnavalizados” em maior ou menor grau. O riso se introduz também nos mistérios; as diabruras-mistérios estão impregnadas de um caráter carnavalesco

nitidamente marcado. As *soties*²⁰ enfim são um gênero extremamente carnalizado do fim da Idade Média.

(BAKHTIN, 1987, p. 13)

Com relação a essa questão do cristianismo, é importante ressaltar que essa aversão ao riso não é um fato dominante, há um cristianismo que ri e um cristianismo triste. Segundo Georges Minois, “o riso não é natural no cristianismo, religião séria por excelência. Suas origens, seus dogmas, sua história o provam” (MINOIS, 2003, p. 111). Segundo o mesmo autor, o riso é excluído do mundo divino por não haver razão para tal, em virtude de um Ser todo-poderoso, que sabe tudo, vê tudo, pode tudo, não ter motivo do que rir. O riso é, portanto, um ato diabólico, ligado ao Maligno e surge com o pecado original, quando o homem cede ao apelo satânico no paraíso.

Com o pecado original tudo se desequilibra e o riso aparece. O diabo assume essa paternidade e os desdobramentos trarão sérias conseqüências; o riso fica ligado à imperfeição, à corrupção, às criaturas que não agem em acordo com as regras divinas, caindo assim em tentação. Ceder à tentação é ser colhido pelo demo e expor-se às malhas do riso. O riso brota quando nos defrontamos com o indecifrável e tomamos consciência disso, é quando o diabo faz o ser humano defrontar-se com o ser frágil que é, um ser dependente que nada pode, e “que é grotesco em um universo grotesco”. Quando o ser humano assume

²⁰ *Sotie* (Do francês, sem correspondente em português). Peça cômica medieval (séculos XIV e XV), a *sotie* é a peça dos “*sots*” (dos loucos) que, debaixo da máscara da loucura, atacam os poderosos e os costumes (exemplo: *Jeu du Prince des Sots* de GRINGORE). (PAVIS, 1999: p. 368)

essa consciência de sua fragilidade, tem finalmente do que rir, rir do outro, das imperfeições, das fraquezas, das atitudes condenáveis, dos atos obscenos, enfim, de tudo o que cerca e compõe o ser imperfeito. É contra esse riso catártico de purgação que se opõe a Igreja:

em lugar de chorar sobre nossa decadência, o que seria
marca de arrependimento, rimos de nossa fraqueza, e essa é nossa
perda. Vemos nosso nada e rimos dele: um riso diabólico.

(MINOIS, 2003, p.113)

Rindo de si próprio, o ser humano assume uma atitude compensatória, consoladora, cria uma válvula de escape para não chorar, é como se o diabo fosse à forra e revelasse ao homem sua falibilidade e esse, caindo em si, se fosse observar através da alteridade; o riso é uma forma de o pensamento sério, como o mundo delineado pelo pensamento cristão, se desprender dos seus limites; é uma forma de redenção.

Intimamente ligado ao cômico, o riso só pode ser definido a partir do sentido de existência daquele que ri, segundo Joachim Ritter (ALBERTI, 1999, p.11) ou, como definiu Bérqson (2001) em seu estudo, a partir de ações humanas, o que na verdade aproxima ambos os conceitos, pois só pode haver ação humana a partir do existir; é preciso existir alguém praticando determinada ação composta de elementos cômicos não-normativos, desviados do contexto e provocando uma ação inusitada, para que o outro ria.

Seguindo tal linha de raciocínio, podemos concluir pela íntima associação do riso com a existência humana, com o cotidiano mais trivial, com o caminhar histórico dos seres humanos na tentativa de explicação do mundo e que a sua manifestação serve para decodificá-lo, explicá-lo, reconhecê-lo e apreender a realidade que a razão séria não consegue atingir.

O estatuto do riso como redentor do pensamento não poderia ser mais evidente. O riso e o cômico são literalmente indispensáveis para o conhecimento do mundo e para a apreensão da realidade plena. Sua positivação é clara: o *nada* ao qual o riso nos dá acesso encerra uma verdade infinita e profunda, em oposição ao mundo racional e finito da ordem estabelecida.

(ALBERTI, 1999, p.12)

Gogol, em plena ascensão do romantismo na Rússia, defendendo o surgimento de uma arte mais calma e controlada, dizia dessa arte que, além de expor os males da sociedade contemporânea, sua maior arma deveria ser o riso, por ser o mais eficaz corretivo social. Riso e comédia andam sempre juntos, embora possa haver riso sem comédia, mas nunca comédia sem riso.

A peça de Wolney Leite e Gercino Souza, **A História do Amarelinho e o Valente Secundino**, traz esses dois ingredientes. É uma comédia que pune os costumes, está recheada de muito riso e faz aflorar o conflito tensionado da sociedade de classes. Os dois dramaturgos, ao se debruçarem sobre o coronel Secundino e seus amigos, também coronéis,

reunidos em sua fazenda para promoverem a pega de um boi, que se diz “envultar”, de tão rápido, reproduzem, a partir da dupla Garcia/*Brighela*/Militão/*Arlequim*, primeiro, a divisão de uma sociedade em classes, onde uma necessita da exploração da outra para sobreviver, e, segundo, a consciência do dominado que, para sobreviver, terá de estar sempre se “virando” de alguma forma, de preferência fazendo sempre o bom uso da esperteza para escapar das situações e tirar algum proveito aqui e ali, ou se “arranjando”, como prefere Luiz Roncari, ao analisar o romance de Manuel Antonio de Almeida, *Memórias de um Sargento de Milícias*. Segundo o crítico, “no tempo do rei” (RONCARI, 1995, p. 548), época em que se ambienta o romance, cada personagem procura arranjar-se a seu modo, para se inserir na pirâmide daquela sociedade, mesmo que só na sua base. No romance de Manuel Antonio de Almeida, as ações se passam longe dos extremos que constituíam o mundo familiar dos grandes proprietários rurais e o mundo dos escravos.

Em *A História do Amarelinho e o Valente Secundino*, na qual já não mais existe o segundo extremo, as ações se passam na zona rural, junto aos grandes proprietários de terra que acumulam suas riquezas às custas da exploração da mão-de-obra do trabalho rural, da demonstração de força e da valentia, fazendo valer sua mão-de-ferro sobre o trabalhador, quando esse não cumpre corretamente suas atividades; é o que acontece com a personagem Militão, sobre quem recaem todas as conseqüências das artimanhas de Garcia, o Amarelinho. É assim que a peça se inicia, com o coronel Secundino entrando em cena e indagando rispidamente de Militão o porquê da sela de seu cavalo se

encontrar ali na sala de casa; é um tratamento grosseiro, arrogante e prepotente, a partir do qual a personagem demonstra seu lado “valentão”.

É a partir desse comportamento, de quem vive constantemente entre o gume e o corte, pronto a explodir a qualquer momento, que Garcia vai tirar proveito e exercitar sua esperteza, como o faziam seus ascendentes mais distantes Briguela e Arlequim. Esse tipo de atitude adotado por Garcia, de transferir suas culpas para o outro deixando-o à mercê da própria sorte, não é apenas a reprodução do modelo da *Comédia Dell’Arte*, onde Arlequim cumpria a função de sofrer as conseqüências dos quiproquós armados por Briguela. Lá, como aqui, não se tratava de surrar por surrar um igual apenas por prazer ou qualquer outra coisa semelhante, mas tão-somente como uma forma de escapar de situações embaraçosas, dando asas à esperteza. Isso, evidentemente, reveste o fato de um significado que, se visto por um outro ângulo, daria margem a uma interpretação um tanto desabonadora; acontece que não se pode enquadrar o Garcia no rol dos praticantes da desonestidade, ou seja, daqueles que praticam atos com um fim específico de prejudicar o outro para obtenção de lucro; Garcia ainda pode ser considerado um ingênuo, mesmo que suas práticas ocasionem alguns prejuízos, até porque, via de regra, suas ações objetivam atingir um duplo alvo, ou seja, na medida em que seus atos objetivam proteger o coronel, a conseqüência é proteger a si próprio também, já que, ao promover tal proteção, teoricamente se livra de qualquer represália porque faz valer a contrapartida de alguém que é beneficiado por algum gesto praticado por outro.

Em nenhum momento vamos encontrá-lo praticando qualquer ato de onde extraia dali qualquer vantagem financeira ou material, por menor que seja. Ele faz constantemente o uso da esperteza, sua melhor arma, como forma de se proteger das agressões externas direcionadas a sua classe. Praticando atos que protejam Secundino, Garcia ganha créditos à vista do coronel e se habilita, cada vez mais, a angariar sua simpatia e confiança, mantendo-se dessa forma sempre a salvo das suas garras, porque transfere para Militão toda a responsabilidade que seria sua. Age o Garcia como agiu Pedro Malazartes para escapar das esparrelas montadas pelo fazendeiro; seus atos são apenas defensivos, não trazem ainda a mácula da desonestidade, porém não se pode esquecer que são praticados numa sociedade marcada por rígidos códigos morais, onde é exigida coerência de caráter para a convivência social.

Identicamente a Macunaíma, personagem de Mário de Andrade que nos foi apresentada na década de vinte do século passado e que a crítica analisou como sendo um herói sem nenhum caráter, Garcia também não o possui e se enquadra na conceituação de malandragem, defendida por Antonio Candido, em sua *Dialética da Malandragem* (1993)²¹, ao analisar o romance *Memórias de um Sargento de Milícias* e que foi considerado por Roberto da Matta o primeiro romance “malandro”. Garcia pode assim ser visto por não possuir o menor escrúpulo em transferir para Militão a responsabilidade de ações que são suas, nem tampouco em se compadecer das surras a ele aplicadas, muito menos reconhecer qualquer significado na palavra solidariedade, para com os membros da sua classe; a ele interessa única e exclusivamente salvar a própria pele.

²¹ CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

Como dissemos, embora essa prática comportamental não se enquadre efetivamente nos padrões morais da sociedade contemporânea, ainda assim o coloca num patamar de ingenuidade, pois seus atos não são tão comprometedores a ponto de excluí-lo do rol da malandragem, na denominação de Candido, e inseri-lo na dialética da marginalidade como recém-denominou João Cezar de Castro Rocha (2004) em ensaio analisando o filme Cidade de Deus, baseado no romance de Paulo Lins, transposto para a tela. Para o ensaísta, Cidade de Deus supera a dialética da malandragem, para criar a dialética da marginalidade. Segundo ele, onde o malandro é substituído pelo traficante, a relação da vantagem, do arranjar-se, marcada pela ginga e pela fala fácil, passa a ser pautada pela violência, implantada de forma radical no seio da sociedade. Segundo João Cezar (2004, p. 6), “a ausência de uma perspectiva clara de superação da desigualdade social inviabiliza a promessa utópica do morador da Cidade de Deus ser ‘finalmente absorvido pelo pólo convencionalmente positivo.’”

A lógica de Garcia ainda é a lógica do favor, motor que move a teoria de Candido e alimenta a análise de Luiz Roncari (1995) ao se debruçar sobre o mesmo romance: seus atos não têm a intenção premeditada de enganar nem de prejudicar, mas tão-somente de proteger-se; ele ainda pertence a um mundo cujas relações são permeadas pelo acordo em lugar da ruptura e onde as múltiplas faces do malandro, sua fala fácil, seu jeito simpático, seu jogo de corpo, contrastam com a facilidade em obter vantagem das situações mais diversas e até das adversas. Garcia é um malandro apenas à medida que faz uso

da astúcia como instrumento de defesa, porém isso não o insere no universo da vantagem, nem o habilita ao proveito. Igualmente ao modelo *dell'Arte*, é ele quem puxa a trama da peça, quem cria todas as situações engraçadas e quem as resolverá escapando sempre, de uma forma ou de outra, deixando um rastro de riso na sua passagem.

Sua chegada à fazenda do coronel Secundino é toda cercada desses artificios, dessas situações que ele cria no presente para escapar de outras criadas no passado; tais ações o vão tornando, apesar de uma figura simplória, uma figura atraente pela esperteza. Empregado da fazenda do coronel Zé Paulino, Garcia chega à fazenda de Secundino para participar da pega do boi a pedido de seu patrão. Ao chegar, apenas Secundino e Militão se encontram; os demais convidados ainda não chegaram; ele é a terceira personagem a entrar, isso porque a peça já se inicia com Militão em cena; em seguida, entra Secundino demonstrando toda a sua irascibilidade e seus rasgos de valentia. Garcia não faz por menos, sabe da fama de valentão do coronel e precisa criar um artifício que o coloque em vantagem naquele ambiente desigual; Militão é um fraco, covarde, não lhe ofereceria nenhuma ameaça, porém o dono da casa e os convidados que virão são figuras de poder e prestígio, mesmo aqueles que não alardeiam valentias carregam a segurança e a força advindas do capital que acumulam, daí a necessidade de o Amarelinho impor-se de alguma forma e não poderia haver estratégia melhor que uma medição de força, colocando em xeque a valentia de Secundino contra sua esperteza.

GARCIA – **(Depois de uma pausa. Voz de fora)** Ó, de casa?

SECUNDINO – Ó, de fora!

GARCIA – Bom-dia, boa-tarde ou boa-noite! Se estiver almoçando, jantando ou ceando, faça bom proveito, que de mim não é feito. Eu vim aqui a mandado do meu patrão.

SECUNDINO – Nossa! Já? Ligeiro assim?...

GARCIA – Se o senhor quiser que eu entre, eu entro, e se não quiser, salte pra fora pra nós dois “se” acabar na ponta da faca!

SECUNDINO – Cabra do gogó grosso, quem tem medo de cagar não come, bebe água. Quem tem medo de cara feia é saguim, e peru é que morre na véspera. A distância é a mesma. Tanto faz daqui pra lá, como de lá pra cá. Se quiser entrar, entre, e se não quiser, dane-se pro inferno!

GARCIA – (Voz de fora ainda) Pois se prepare que eu vou entrando...**(Secundino ajeita o revólver e a faca)** na paz de Nosso Senhor Jesus Cristo **(Já dentro de casa)** e que os anjos digam amém. **(Garcia é o Amarelo. Traz às costas um matulão e uma viola. Uma espingarda de matar rolinha, um embornal e o chapéu na mão.)**

SECUNDINO- Que latúmia foi uma!?

(LEITE; SOUZA, 1998, p. 24/25)

A receita de Garcia é a receita de Malasartes e é a receita de todos os malandros que necessitam se arranjar para sobreviverem na sociedade desigual. Sua entrada em cena, além do alarde que promove para se mostrar, se constitui num grande efeito contrastante, gerando uma expectativa não apenas em Secundino, mas no espectador, que fica ansioso para conhecer o indivíduo capaz de semelhante ousadia com alguém tão famoso por sua valentia. Ninguém imagina tratar-se de um amarelinho raquítico, subnutrido, desses que parecem carregar quilos de verminose e que são incapazes de provocar qualquer temor em

alguém por sua valentia. Sua entrada provoca o primeiro acesso de riso no espectador ao se deparar com tal figura.

Na montagem inaugural essa desproporcionalidade foi acentuada através da estatura dos atores, pois o ator que fazia Secundino era muito alto em relação ao que fazia Garcia; além do mais a maquilagem de Garcia deixou-o com a tez bastante amarelada e um sombreado nos olhos, ressaltando sua magreza. Essa disparidade física favorece a reflexão simbólica e estética da contradição de classe, porém, observando sob o mesmo ponto de vista, o da classe, constatamos que a personagem já entra em cena fortalecida, ou seja, sua entrada já provoca um riso tripudiante sobre a classe dominante, pois o que ecoa na platéia é muito mais um riso galhofeiro sobre um valentão que sucumbe à esperteza de um amarelo, do que sobre a palidez de sua própria figura num corpo franzino.

Essa forma de malandragem através da exposição do outro à galhofa, impondo-se enquanto classe através do ridículo da classe superior, é, como dissemos antes, a receita de Malasartes, ou, como nomeia Roberto da Matta²², o Mito de Malasartes; para ele, os episódios narrados nas histórias de Pedro Malasartes “definem o caráter do herói e do meio no qual ele opera”:

Pedro engana pessoas em posições sociais de poder e prestígio, até a venda de fezes a um ricoço, passando por situações muito mais ambíguas, quando a distância entre a sagacidade e a ofensa social se confunde, com a indução de um poderoso fazendeiro ao assassinato, o uso de um cadáver para obter lucro, incluindo a destruição consciente e

²² Cf. DA MATTA, Roberto. **Carnavais, Malandros e Heróis – Para uma sociologia do dilema brasileiro**. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983

programada de bens de consumo e produção alheios, propriedade particular de um grande patrão. (DA MATTA, 1983, p. 212)

É claro que Garcia, pelo menos no contexto da peça, não age ainda, ou melhor, não atingiu ainda a malícia de Malasartes a ponto de induzir alguém ao assassinato; dizemos ainda porque da indução à surra para a indução ao assassinato não vai uma distância muito grande. Essas semelhanças que se tenta estabelecer entre esses tipos “malandros” não são modelos matemáticos que se constroem de forma irretocável e vão se reproduzindo semelhantemente; na verdade, estamos tratando de tipos sociais que se assemelham sem serem iguais, são parentes mas não são gêmeos, e se adaptam às mais variadas condições histórico-sociais, daí encontrarmos um Garcia que não é reprodução de Malasartes, nem de Macunaíma, mas se enquadra na categoria da malandragem pela vertente da esperteza e da sagacidade.

Esse desprendimento, esse relacionamento desprovido da menor marca de piedade, para usar um termo aristotélico, essa forma comportamental em que a vantagem é o fulcro maior, é o que leva Roberto da Matta a também rotular o Malasartes como “herói sem nenhum caráter” (ibidem, p. 211), colocando-o na companhia de Macunaíma e tantos outros nessa imensa galeria de heróis populares que, como Garcia, conseguem inverter as desvantagens, tirar proveito dos poderosos, estabelecer na relação sempre uma dose de vingança e de denúncia pela “falta de um relacionamento social mais justo entre o rico e o

pobre, além de revelar o código moral que deve pautar o relacionamento entre fortes e fracos” (DA MATTA, 1983, p. 213).

Sobrevivendo dessa forma, esse comportamento traz um componente de vingança contra a classe exploradora, mas não define o caminho de inserção da personagem na estrutura social. A forma de vingança encontrada pelo explorado, expondo ao ridículo a classe que o domina, de certa forma tenta corrigir os costumes pela vertente do cômico, através do riso de zombaria, mas não o retira da condição de excluído, nem é com a arma do riso que a personagem se inserirá na estrutura, já que rir e zombar são coisas bem diferentes. O riso de zombaria que Garcia desfere, com suas artimanhas, contra Secundino e seus convidados, é, quando nada, um castigo, uma punição, uma reação em contrário contra as agressões que a vida lhe impõe.

Esse é, aliás, um dos primordiais objetivos do riso, segundo Bakhtin, ao tratar do Renascimento, para ele, “o riso é ou um divertimento ligeiro, ou uma espécie de castigo útil que a sociedade usa para os seres inferiores e corrompidos” (BAKHTIN, 1987, p. 58). O riso tem, assim, um profundo valor de concepção de mundo, é uma das formas pela qual se manifesta a verdade sobre o mundo na sua totalidade e onde este é percebido de uma forma diferente, através de um ponto de vista particular e universal talvez mais importante do que o sério.

A trajetória empreendida por Garcia, sempre em busca de uma razão que justifique seus atos, em geral sempre voltados contra a classe que o explora, o enquadra no perfil delineado por Roberto da Matta para o personagem

popular brasileiro. Para da Matta (1983), nas sociedades hierarquizantes como o Brasil, a exemplo do modelo ideal de herói trágico formulado por Aristóteles, a personagem não deve ser o homem comum representando a si próprio na rotina da sua vidinha achatada e sem graça; a trajetória da personagem tem de ser recheada de episódios, de peripécias, de obstáculos a serem vencidos, enfim, de fatos que contribuam para o desmascaramento e para a vingança, de tal forma que o encadeamento desses fatos o legitime e o torne atraente para os espectadores. Da Matta (ibidem) receita que o objetivo da personagem central, do protagonista, deve ser sempre atingir o que ainda não possui, ou seja, sua trajetória deve seguir sempre a curvatura da sociedade que engendra a trama, já que tanto um quanto outro almejam sempre ser o que ainda não são, e essa luta para atingir um futuro mais promissor se constitui no ingrediente de todas as peripécias e reviravoltas que são reproduzidas nas narrativas.

No caso particular de *A História do Amarelinho e o Valente Secundino*, temos um Garcia às voltas com as leis gerais da exploração da mão-de-obra e da mais-valia, porém a narrativa dramática não o conduz a um desfecho como o da maioria dos heróis populares, referidos por Da Matta (ibidem), que chegam ao final possuindo mais que no início da trama. Na verdade ele se sai bem apenas no sentido de autoproteção, não no de autopromoção. Garcia acumula pouco ou quase nada a partir de seus quiproquós, de suas ações; acumula mais a simpatia dos circunstantes do que mesmo bens materiais. Ironicamente, embora viva em um mundo de relações capitalistas, de ações voltadas inteiramente para o consumo, suas relações interpessoais ainda são

permeadas por um comportamento pré-capitalista, caracterizado pela forma como se relaciona através do favor e da *benesse*.

O encontro entre Garcia e Secundino, e todas as conseqüências advindas, ou seja, todos os episódios acontecidos a partir de sua chegada na fazenda, trazem a marca da esperteza, da malandragem, do jeitinho, às vezes da picardia, como o faziam os pícaros espanhóis, e também da graça, da leveza, da artimanha, da esperteza e do quiproquó dos personagens *dell'Arte*, porém, diferentemente de outros personagens da mesma linhagem, como é o caso do Benedito, de *Casamento de Branco*²³, de Altimar Pimentel, cuja consciência da desigualdade de classe o leva a agir sempre no sentido de subtrair de João Redondo aquilo que a exploração lhe retira, não se verifica, em nenhum dos seus atos, nada que o caracterize como possuidor dessa consciência, apesar de suas artimanhas representarem muitas vezes prejuízo para o outro, em geral para o dominante, porém, esses atos trazem invariavelmente o traço da autodefesa e da ingenuidade.

Segundo Candido (1993, p. 22), “na origem o pícaro é ingênuo; a brutalidade da vida é que aos poucos o vai tornando esperto e sem escrúpulos, quase como defesa”. Nesse sentido, a esperteza de Garcia o aproxima do pícaro, através de sua exposição aos conflitos e contradições do seu tempo, porém Garcia ainda não chegou a internalizar de todo essa brutalidade a que se refere Candido, em virtude de suas atitudes não demonstrarem uma consciência para a ação a partir de uma intenção deliberada para tal; sua consciência está ainda em formação; ainda não está pronto para agir como o “seu Cula”, protagonista da

²³ PIMENTEL, Altimar. **Teatro Arbitrário**. Brasília: Thesaurus/INL, 1983.

terceira peça da trilogia, que é uma personagem desprovida do menor caráter, do menor senso ético e de escrúpulo e com a consciência de que só conseguirá alguma coisa subtraindo de quem o explora. Garcia se vira, “se arranja”, se defende, como quer Candido, mas seu comportamento ainda se mostra de uma forma servil, como o do Arlequim, de Goldoni (1983), que servia a dois amos: o que os diferencia é a relação capital e trabalho entre ele e seu patrão, diferentemente da personagem italiana, que estava a serviço de seu amo. Isso não significa dizer que a existência dessa relação diminua ou aumente o grau de exploração em referência às personagens goldonianas; pelo contrário, a exploração continua, talvez até maior, só que de uma outra forma.

Ainda segundo Candido (1993, p. 22), o pícaro é de origem humilde, “o choque áspero com a realidade o leva à mentira, à dissimulação, ao roubo, e constitui a maior desculpa das ‘picardias’”. A peça não deixa clara a origem de Garcia, porém, se trata, pelo menos é essa a forma como se apresenta e se comporta todo o tempo, de uma personagem humilde, um trabalhador rural afeito e integrado ao universo da vida no campo, sujeito a todas as formas de explorações, tendo sempre que fazer uso da sua criatividade para sobreviver. A palavra sobreviver é exatamente a que melhor define o tipo de vida a que se expõe o Amarelinho. Sua atividade cotidiana reflete bem o tipo de comportamento a que necessita recorrer para manter-se inserido na sociedade, daí suas artimanhas não serem despropositadas e justificarem seu comportamento.

Semelhante aos pícaros, agiam também os personagens *dell’Arte*, porém a repercussão do riso destes se dava de forma diferente daqueles, cujo

riso, segundo Georges Minois (2003, p. 301), “é mais áspero, amargo ou mórbido, porque ele é marcado pelo pecado original”. O riso dos personagens *dell’Arte* conservava um aspecto mais lúdico, mais próximo do bufão, do trivial, do burlesco. Aqueles comediantes, segundo Minois (ibidem, p. 300), emprestavam a suas interpretações uma espécie de “metáfora caricatural da existência”, ou seja, uma “existência do avesso, com criados que mandam em seus senhores”.

Garcia, como se observa, não é nem de todo pícaro, nem de todo *dell’Arte*, preserva traços de ambos, porém sua índole o revela de fato um malandro, segundo o conceito de Candido (1993), como se nele se efetuasse uma fusão, uma evolução dos dois. Tanto assim que sua entrada ruidosa em cena, simulando ser o que não é, não deixa de ser um artifício de malandragem para impressionar o coronel, famoso por sua valentia, porém, muito mais que um comportamento malandro, é um escudo de defesa, uma arma para se proteger e se inserir no mundo. Garcia sabe que para se impor tem de desafiar e desafiar significa muitas vezes enfrentar situações concretamente desiguais. Como se não bastasse sua entrada desafiante mas ao mesmo tempo jocosa, expondo Secundino ao riso e à galhofa do espectador, Garcia, logo a seguir, sem dar tempo ao coronel de se recuperar do primeiro impacto, numa tentativa de conquistar o terreno e se tornar senhor da situação, desfere um segundo golpe revelando haver matado o cachorro de estimação do coronel que fora ensinado por ele para humilhar os visitantes:

SECUNDINO – Estou intrigado. Como você passou na porteira?

GARCIA – Essa é boa! Destranquei, entrei e depois tranquei.

SECUNDINO – Você encontrou um cachorro?

GARCIA – Um grandão assim?

SECUNDINO – Sim.

GARCIA – Malhado?

SECUNDINO – Esse mesmo.

GARCIA – Bem gordo?

SECUNDINO – Bem gordo. É o Tubarão, mesmo.

GARCIA – Encontrei, pois sim.

SECUNDINO – Não estou acreditando... Vire as costas.

GARCIA – Pra quê?

SECUNDINO Vire as costas, está com medo? (**Garcia vira-se. Secundino passa a mão direita nas costas dele**).

GARCIA – Êpa! Que é que o senhor está entendendo?

SECUNDINO – Ah, Ah, Ah! Todo amarelo é mentiroso!

GARCIA – Já lhe disse que não me chamasse de amarelo e nem tão pouco sou mentiroso. Se disse que encontrei, é porque encontrei mesmo.

SECUNDINO – É, pode ser que tenha encontrado. Mas você botou a camisa no sol para enxugar...

GARCIA – Que estória mais sem pé nem cabeça... Por que ia botar a camisa no sol pra secar?

SECUNDINO – (**Rindo**) Você não botou mesmo não?

GARCIA – Não houve necessidade. Por que o senhor está com essa desconfiança toda?

SECUNDINO – Porque todo cabrinha que chega aqui, chega com a camisa molhada.

GARCIA – De suor?

SECUNDINO – Não, de mijo. O cabra tem que se abaixar primeiro, para o Tubarão mijar no “cangote”. Foi ensinado por mim para fazer isso.

GARCIA – Pois não faz mais isso com ninguém. Posso garantir.

SECUNDINO – Ora, ora!

GARCIA – Ele ia fazendo...

SECUNDINO – Eu não disse.

GARCIA – Se eu não fosse tão ligeiro.

SECUNDINO – Correu, não correu?

GARCIA – Corri, não. Me abaixei e quando o bicho suspendeu a perna, eu rá, rá (**gesto de quem desfere duas facadas**). E num instante o desgraçado assentou o cabelo.

SECUNDINO – Você matou o Tubarão?

GARCIA – Foi para não chegar mijado aqui, seu Secundino. O senhor já pensou eu chegar aqui todo mijado, mijado por um cachorro. O senhor o que pensava de mim! E depois não me deixava cumprir o desejo do meu patrão.

(LEITE; SOUZA, 1998, p. 26-28)

Com essa estratégia sua reputação fica bastante fortalecida, pois não se trata de um indivíduo qualquer, mas de alguém que a partir de sua entrada em cena não poupa esforços para se impor, para demonstrar ao outro sua esperteza e sagacidade. Garcia é a própria representação da contradição do mundo em que se encontra; se por um lado cria artimanhas para sobreviver, por outro, muitas delas visam proteger o coronel Secundino, que pertence à classe que o explora. Porém, proteger o coronel significa desviar a atenção de si próprio e manter o foco direcionado para o dominante; dessa forma, Garcia tem espaço e flexibilidade suficiente para continuar, não se sabe por quanto tempo, usufruindo do prestígio gradativamente conquistado.

Esse é um comportamento tipicamente malandro e a tônica dominante de sua estratégia comportamental está centrada justamente na facilidade com que formula o pensamento e decodifica as situações. Essa agilidade mental para escapar de situações e formular, a partir do fato concreto,

uma desculpa verossímil, coloca-o num patamar diferenciado em relação aos demais e faz crescer seu prestígio e simpatia.

O que se observa no embate entre protagonista e antagonista é um constante jogo de poder: por um lado, o coronel tentando manter-se dono da situação, num terreno onde ele de fato domina tanto por ser o proprietário do lugar quanto pelo que representa de poder em função de suas posses, afinal está em sua fazenda, recebendo seus amigos; por outro, o Amarelinho, tentando impor-se com sua esperteza. O que aconteceu ao Tubarão, ou melhor, o que Garcia fez com o Tubarão foi um duro golpe em Secundino, porque o levou a ter uma idéia do tipo de pessoa com quem estava lidando; por isso muda imediatamente a forma depreciativa como o vinha tratando, passando de “amarelo”, “cabrinha”, para uma forma mais cortês e respeitosa:

SECUNDINO – (**Vai à porta e ordena trazer um cafezinho**) Maria, prepare um cafezinho aqui pro senhor Garcia! Sim, você disse que veio cumprir um desejo do seu patrão. Posso saber qual é?
(LEITE; SOUZA, 1998, p. 28)

Porém essa forma de tratamento oscila bastante e vai depender da situação que ofereça maior ou menor desvantagem, não estando Garcia completamente livre de ser tratado depreciativamente. Passado o impacto das primeiras cenas, com a revelação da valentia do protagonista e a astúcia do antagonista, dois episódios seguintes são fundamentais para manter o público em

expectativa com relação às personagens centrais e ao desenvolvimento das ações. A primeira diz respeito ao cavalo de Garcia, um animal de excelente linhagem, muito acima de suas posses e que desperta a curiosidade de Secundino; o segundo diz respeito à segunda demonstração de valentia do coronel às vistas de Garcia, desta vez mandando um recado para seu principal inimigo, coronel Sinfrônio Feitosa, e que pela forma como é feito tem a explícita intenção de intimidar o amarelo.

Essas demonstrações de valentia por um lado e de astúcia por outro vêm corroborar duas questões: as idéias de enfrentamento e de desigualdade, porém, além da contradição social já latente, essas questões refletem também uma outra que contrasta com os caracteres e as ações humanas, ou seja, que se opõe ao ideal da dignidade humana com suas regras básicas de convivência. Esse jogo de enfrentamento realizado de parte a parte contribui para que Garcia exponha Secundino ao riso, e o riso só se manifesta quando se constata que determinadas normas de conduta social foram contrariadas e colocadas em oposição àquilo que pode ser reconhecidamente admissível e aceitável. É claro que essas normas se modificam com o movimento histórico e se diferenciam tanto nesses contextos quanto nos diferentes povos e ambientes sociais. Na verdade, o que o riso contraria são os códigos não escritos e estipulados socialmente; quando esses códigos são transgredidos, nos confrontamos com “certos ideais coletivos”, como define Vladímir Propp (1992), e passamos a percebê-los como defeitos, sendo essa descoberta conduzida então invariavelmente ao riso.

Segundo Marx, a construção histórica pressupõe a ultrapassagem de várias fases, até que seja sepultada a sua forma antiquada de vida. Para Marx, segundo Vladímir Propp (1992, p. 61), “a última fase de sua forma histórica universal é a sua comédia”. A humanidade necessita, portanto, da comédia para se separar alegremente de seu passado; essa forma de separação é, em si, um exercício catártico de libertação, não significando dizer que, através do riso, a humanidade se desligará do seu passado, muito pelo contrário, o passado é algo que se entranha, se incorpora, porém, ao ridicularizá-lo, estamos construindo as condições para questionar o presente.

A afirmação de Marx também não tem a intenção de simplificar a idéia acerca da comédia, fazendo-nos crer que esta só existe quando ridiculariza o passado. O que Marx pretende com sua afirmação é informar que o processo de separação do passado se dará sempre de uma forma alegre, descontraída e crítica. Em toda construção histórica, a luta de seus heróis deflagra o processo e possibilita posteriormente que retornemos o olhar para a compreensão do presente. Nesse movimento, os restos desse passado que persistem no presente estão sujeitos à ridicularização.

Em *A História do Amarelinho e o Valente Secundino*, temos um bom exemplo dos restos desse passado, persistindo na figura coronelista de Secundino, em confronto com um trabalhador rural de práticas pré-capitalistas, num presente em que as relações já se modificaram, embora a exploração permaneça. Com isso não estamos querendo rotular na esfera cômica todas as sobrevivências do passado, porém, sempre que a comicidade se faz possível

nesses casos, ela se faz “baseada na divergência entre normas de dois modos sociais de vida do povo, historicamente determinados” (Propp,1992, p. 61).

Ambientado na casa, sentindo-se seguro, Garcia tenta se relacionar afetivamente e engendra uma estratégia para conquistar a filha de Secundino fazendo uso de sua fala fácil, de seu jeito engraçado e de sua verbosidade envolvente; porém, invariavelmente, sua estratégia não dá certo, sua pretendente logo demonstra o desinteresse e a preferência por alguém de sua classe, da mesma forma como acontecia ao Arlequim, ao Pierrô; assim era também com Carlitos, com Cantinflas, personagem da comédia mexicana, ambos pertencentes à mesma matriz italiana, e tantos outros da mesma linhagem. A característica dessas personagens é nunca terem sucesso em suas investidas amorosas; são sempre preteridas e invariavelmente ficam sós, daí a lágrima no rosto do Pierrô, como uma representação da tristeza.

Investir na filha do coronel não deixa de ser uma tentativa para inserir-se numa outra classe, tanto é assim que Garcia entra no universo da moça para tentar atraí-la:

GARCIA – (**Examinando as linhas da mão de Maria**) Você parece que não é muito feliz, não é verdade?

MARIA – Por que o senhor está dizendo isso?

GARCIA – Estou vendo aqui. E não precisa me chamar de senhor. Chame – você mesmo.

MARIA – O que é que está vendo aí? Diga.

[...]

GARCIA – Não sei bem se é um C, ou é um G. [...]

MARIA – Está certo. Ah! É isso! G – Genésio! [...]

GARCIA – Mas o G pode não ser de Genésio.

MARIA – E se não for Genésio, de quem será?

GARCIA – G de Garcia.

MARIA – Você? (**Dá uma gargalhada**)

(LEITE; SOUZA, 1998, p. 35 – 37)

Garcia tem consciência da exigüidade de suas chances, mas insiste, pois essa é a sua tradição, e essa é a forma de se saber no mundo, não se deixando abater, usando sempre de um argumento para demonstrar sua superioridade. Essa marca, a de se mostrar sempre em vantagem ao outro, é o escudo que dispõe para sobreviver na desigualdade. Em todas as oportunidades apresentadas faz sempre uso desse artifício e assim vai superando os obstáculos e se impondo pela esperteza; é a estratégia de Malazartes, como bem ressaltou da Matta (1983).

GARCIA – Destramelou-se, foi? (Maria continua rindo) Eu não digo que ando caipora! Você está pensando que eu estou me oferecendo. Você não é meu tipo. Tenho enjeitado coisa muito melhor.

MARIA – Se não houvesse mau gosto, amarelo não tinha graça!

GARCIA – Cada um é que sabe se seu bodoque bota longe ou perto. O meu eu já sei onde alcança.

GARCIA – Sei e vou lhe contar. Estava de namoro com uma moça rica e bonita. Mais bonita e mais rica do que você. E os pais dela cortavam uma jaca acertada. Tudo ia muito bem. Não me faltava nada. Eu vivia como um rei. Mais beijado de que santo em dia de procissão. Até que um dia disseram que era pra eu casar.

MARIA – Aí você casou.

GARCIA – Deus que me livre dessa má hora! [...]

MARIA – E o que foi que você fez?

GARCIA – Eu pensei assim: Homem, quem não tem tu, vai tu mesmo.
Me lembrei de uns versinhos que meu pai dizia:

Viva o noivo, viva a noiva

Viva o padre que os ajuntou

Viva quem já é casado

Viva quem nunca casou.

Disse isso, e foi dessa vez que completei as noventa e nove. (LEITE; SOUZA, 1998, p. 38,39)

Trata-se, evidentemente, de uma gabolice, de uma forma expressa de contar vantagem para não ficar por baixo. Assim é vida de Garcia, uma constante luta para se impor ante o poder, mesmo que para isso essa imposição o deixe em desvantagem; no entanto, não perde oportunidade para engendrar uma estratégia de prender Secundino em sua mão. Descobrendo um ponto fraco do detentor do poder, torna-se mais fácil desenvolver todas as suas artimanhas e seguir em frente:

SECUNDINO – Estou preocupado com o Sinfrônio. Não é que eu tenha medo dele não. É que de uma emboscada, ninguém se livra. Será que ele vem hoje?

GARCIA – Espere aí, que eu já lhe digo. (Vai à janela. Olha prá cima. Faz que está contando as estrelas. Nota a aproximação de alguém que vem a cavalo. Vira-se prá Secundino, que está de boca aberta e diz) Seu Secundino, homem branco não mente. Pode armar a rede no alpendre e dormir de peito aberto porque o Sinfrônio não vem hoje de jeito nenhum.

SECUNDINO – Que terá acontecido com o compadre? [...]

GARCIA – Não atrapalhando o senhor, Seu Secundino, está chegando agora!

SECUNDINO – O compadre Félix?

[...]

GARCIA – [...] Uma pessoa muito da sua estima. Uma mulher. Vem acompanhada.

SECUNDINO – (**Indo à janela**) Só pode ser a Totonha. (**Certifica-se**) Não, é a mulher do Zé Veloso... (Pára espantado) Você...

GARCIA – (**Atirando no escuro**) Pode ficar descansado.

SECUNDINO – Não diga pra ninguém. Ninguém sabe do meu “xodó” com a mulher do Veloso. Nem o Militão. Só você agora. Não sei como descobriu.

GARCIA – Fique descansado, não já disse? Comigo é assim: Entrou por aqui (**indica o ouvido direito**), saiu por aqui (**indica o ouvido esquerdo**). Vi e fiz que não vi.

SECUNDINO – Feche o bico que eu sei recompensar quem me presta um favor.

(LEITE; SOUZA, 1998, p. 41 – 43)

A partir desse momento Garcia se torna senhor da situação, deixando Secundino refém de seu segredo, porém, como se trata de um enfrentamento de poder, o coronel não perde a oportunidade para demonstrar sua superioridade, afirmando saber recompensar quem lhe presta um favor; na verdade, o poder econômico é o trunfo que possui para se defrontar com Garcia, porém, à proporção que o tempo passa, o Amarelinho tirará proveito de todas as situações para manter o coronel cada vez mais seu refém e cativo da sua confiança. Como sabemos, a esperteza é o móvel do riso de que dispõe Garcia para escapar das situações e para manter-se no centro.

Segundo Propp(1992, p. 99), “a causa do riso é inerente às características daquele que é objeto do riso. O revés é provocado por ele mesmo. Atua ele mesmo. Mas o revés ou o malogro da vontade pode ser intencionalmente suscitado por outrem; nesse caso agem duas pessoas”. Ou seja, ações desse tipo objetivam fazer alguém de bobo e são cometidas pelas personagens da *Commedia dell’Arte*. Encontramos essas formas de ações nas comédias de Goldoni, principalmente em *Arlequim, Servidor de Dois Amos*, também em Molière, em algumas comédias shakespearianas e, curiosamente, na tragédia *Otelo* (1968)²⁴, cuja construção traz a estrutura das comédias, especialmente da *Commedia dell’Arte*, como bem observou Bárbara Heliodora (1997) em seu estudo sobre a peça. Nesses casos o antagonista se utiliza de algum defeito da personagem, para explorar e expô-la ao ridículo e ao escárnio geral, como faz Iago com Otelo, ou como acontece a Monsieur Jourdain em *O Burguês Fidalgo* (1965), João Rico em *A História de João Rico*, e tantos outros nessa imensa galeria cômica. A causa do riso, em *A História do Amarelinho e o Valente Secundino*, será, invariavelmente, o coronel, sendo Garcia o grande responsável pela exploração de suas características, que ressaltarão ao longo do desenvolvimento dramático.

Vladimir Propp (1992, p.99) utiliza o termo *odurátchivanie* para caracterizar alguém que é feito de bobo, princípio, aliás, que é freqüentemente utilizado pelas personagens da cultura popular, como o João Redondo, do teatro de bonecos. Propp, ao comentar a manifestação do *odurátchivanie* nos contos

²⁴ Cf. SHAKESPEARE, William. *Otelo, o Mouro de Veneza*. Tradução de Onestaldo de Pennafort. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

populares da literatura russa, observa a tendência do leitor a colocar-se sempre do lado do enganador, não porque aprove o engodo, mas porque o enganado é bobo e isso é passível de riso: é o caso do Pedro Malasartes. O Secundino não chega a ser propriamente um bobo, Garcia é que o torna a partir de suas ações. Seu ridículo é ressaltado em função de sua posição perante a sociedade, sua posição de classe, de opressor, de alguém acostumado a mandar e a explorar; por essa razão, o espectador toma o partido de Garcia e é conduzido ao riso quase que numa atitude catártica, punitiva dos costumes. Rindo do coronel, o espectador transfere para a personagem todos os seus desejos de vingança de uma classe que o explora, passando a ser o riso, nesse caso, um riso de reprovação.

Já dissemos que Garcia ainda não possui de todo a malícia de Malasartes, é ainda um herói em transição, sendo moldando para o próximo estágio. Suas relações ainda se movem por intermédio da *benesse* e do favor, porém já é possível perceber em alguns momentos traços comportamentais que acenam para esse novo estágio. Seu comportamento com Militão, por exemplo, desde o início, não é nada solidário, o que seria de esperar em se tratando de um igual, de alguém da mesma classe. Sempre que possível, Garcia leva Militão a sofrer alguma represália ou ele mesmo se encarrega de proporcionar o desconforto.

Desde o início da peça, Garcia faz uso da sua esperteza, mas o público o tem sempre na conta do ingênuo, incapaz de praticar um ato desabonador. O primeiro ato da peça se encerra com um certo suspense; primeiro, porque foi dado a conhecer ao público o praticante do roubo do cavalo

do compadre Félix, e isso coloca o protagonista numa situação um tanto quanto desconfortável, e segundo, porque o desenrolar dos acontecimentos conduz à possibilidade de um provável desmascaramento do praticante do roubo; os fatos posteriores comprovarão exatamente o contrário: Garcia conseguirá se safar mais uma vez usando da sua astúcia.

MILITÃO – (**Saída falsa**) Já ia me esquecendo... Era prá dizer ao patrão e não disse.

GARCIA – Me diga que eu digo a ele.

MILITÃO – É pra dizer pra ele, que é pra mandar buscar o compadre Félix, dele, que vem por aí todo estropiado. Muito mal pode andar.

GARCIA – E ele vem a pé, é?

MILITÃO – Aconteceu uma desgraça.

GARCIA – O cavalo morreu, foi?

MILITÃO – Antes fosse. Mas o pobre do compadre teve necessidade de ir ao mato, fazer uma obrigação, que não podia fazer em cima do animal, deixou o bicho amarrado, na beira da estrada, e quando voltou o lugar estava o mais limpo do mundo.

GARCIA – Não amarrou direito.

MILITÃO – Agora que estou me lembrando... O cavalo dele é escritinho o do senhor.

GARCIA – É parecer, é parecer. Mas o meu é meu!

GARCIA – (**Vendo Militão sair**) Garcia, Garcia... que burrada! Hein! Com tanto bicho por aí dando sopa, você foi se agradar logo do cavalo desse tal de compadre Felix! (**Fica andando pra lá e pra cá**)

[...]

FÉLIX – (**Vem falando**) Descubro, descubro. Tenho fé em Deus e em Nossa Senhora, que eu descubro! Ainda que tenha de ir a pé ao Juazeiro de meu Padrinho, pagar uma promessa, eu juro que descubro!!!

[...]

TOTONHA – Não se afobe não, seu Félix, aqui tem uma pessoa que sabe quem roubou o seu cavalo.

FÉLIX – Tem? Quem é?

TOTONHA – (**Garcia que está já na porta para sair**) O seu Garcia!
O adivinhão (**Garcia pára. Todos olham para ele, que permanece de costas. Volta-se e fala**)

GARCIA – Eu?

FÉLIX – (**Vai até Garcia, segura-o e traz até a cadeira. Senta-o**)
Sente-se aqui, meu filho! Você é adivinhão, é?

GARCIA – Que nada! Sou adivinhinho...

[...]

FÉLIX – (**Abalando Garcia**) Quem foi que roubou o meu cavalo?
Diga, diga mesmo, agorinha!? Eu lhe pago bem pago! Diga! Diga!

Diga! Diga! (**Vai balançando Garcia, até cair o pano**)

(LEITE; SOUZA, 1998, p. 46-51)

O segundo ato se inicia com Garcia inteiramente senhor da situação, desfazendo por completo, com o abrir das cortinas, o suspense deixado no encerramento do primeiro ato. O público presencia um Garcia inteiramente à vontade, deitado numa espreguiçadeira, com os pés sobre a cadeira, dominando inteiramente a cena e exercendo exatamente a função que lhe é peculiar na exploração do riso. Já se sabe da exposição a que ele submeteu o compadre Félix, levando todos ao riso no encerramento do primeiro ato; agora ele não poupará esforços para direcionar suas artimanhas a todos os coronéis visitantes de Secundino.

Segundo Propp (1992), o riso de zombaria é um dos que mais diretamente se ligam à comicidade; esta, por sua vez, se associa a um desnudamento dos defeitos que estão à vista ou daqueles mais íntimos, mais secretos e que, de uma forma ou de outra, conduzem ao riso. O cômico, afirma

Propp, está associado a uma contradição que não deve ser procurada exclusivamente nem no interior do objeto nem no sujeito do riso, mas na relação recíproca entre ambos, tanto no sujeito que dá risada quanto naquele que está à sua frente e que é o objeto do riso. Para Propp,

Partindo-se desse conceito de contradição, a primeira condição para a comicidade e para o riso que ela suscita consistirá no fato de que quem ri tem algumas concepções do que seria justo, moral, correto ou, antes, um certo instinto completamente inconsciente daquilo que, do ponto de vista das exigências morais ou mesmo simplesmente de uma natureza humana sadia, é considerado justo e conveniente. [...] A segunda condição para que surja o riso é observar que no mundo à nossa volta existe algo que contradiz esse sentido do certo que está dentro de nós e não lhe corresponde. Em poucas palavras, o riso nasce da observação de alguns defeitos no mundo em que o homem vive e atua.

(PROPP, 1992, p. 173,174)

Senhor da situação, Garcia agora não poupa esforços para a exploração do riso, o que na verdade o deixa numa situação cada vez mais empática junto ao público. Nesse início de ato ele tem os coronéis Secundino, Félix e Veloso inteiramente em suas mãos e irá fazer uso desse poder para manter-se sempre no centro e, por conseguinte, não permitir ser dominado ou desmascarado. Seu trunfo será sempre a esperteza e algum segredo guardado de alguém, como o que guarda do coronel Secundino com relação ao romance com Totonha. Este segredo será o móvel de todas as ações daqui para a frente; é como

se com isso ele assumisse um outro universo, se colocasse num outro patamar, onde todos os que o exploram estivessem a ele submetidos. Essa sensação de superioridade cria uma relação empática com o público, que, por sua vez, também se regozija pelo ridículo do outro.

Segundo Verena Alberti (1999), ao analisar o riso nos séculos XVII e XVIII, os textos da época atribuíam ao termo “ridículo” três funções: em algumas ocasiões os autores o consideravam como sendo aquilo de que se ri, e que Alberti chama de risível; em outras ocasiões é encontrado como sinônimo de erro, vício ou desvio; e uma terceira, onde o ridículo não é mais o objeto desviante, mas o ato de ridicularizá-lo – nesse caso teríamos pois a utilidade do ridículo voltada para a correção dos pequenos erros, o que equivale a dizer, segundo ela, “que ridicularizar o erro é útil para mostrar que ele é ridículo” (ALBERTI, 1999, p. 122)

Quando Alberti se refere à *Enciclopédia* de Diderot e D’Alembert, chama a atenção para um dado bastante significativo, que é o fato de conter dois verbetes intitulados (*ridicule*) com empregos completamente diferentes: o primeiro, situado no campo da moral, quando o ridículo é tomado como “ato de ridicularizar e como objeto ridicularizado”; já o segundo, “classificado no domínio da poética e remete àquilo de que se ri na comédia” (ALBERTI, 1999, p. 122). Tomando o segundo verbete como referência, e considerando ser a arte um elemento intrinsecamente associado ao cotidiano dos seres humanos, verificamos que ao tratar do cômico ela nos informa que a matéria de que se nutre a comédia é, sem dúvida, “o que contrasta com as idéias de norma,

decência, ordem e natureza” (ibidem, p. 122). O ridículo é, pois, aquilo que contrasta com os princípios embaixadores da normalidade, da dignidade e das leis. Talvez por isso que Molière, ao fazer a defesa do seu Tartufo, no prólogo especialmente escrito após cinco anos de censura, tenha sido tão veemente quanto à função da comédia em corrigir os defeitos, os vícios humanos:

Majestade: é costume ouvir-se que a comédia
 Corrige divertindo; uma platéia pede-a
 Não só para sorrir de máscaras fingidas
 Que moram noutra mundo e mostram outras
 vidas

Mas para descobrir, atrás das fantasias,
 A verdade que roça em nós todos os dias.
 Cada fala de ator é censura e conselho:
 Quando vos sentais lá, estais diante do espelho
 E assim podeis vos ver, debaixo do artifício,
 A beleza, a verdade, a hipocrisia, o vício.

Assim também eu quis atacar a impostura,
 Os devotos sem fé, os santos de alma impura,
 Que tratam de empolgar, com zelo contrafeito,
 A bolsa de um amigo e o coração de um peito.
 São vícios do meu tempo: a minha personagem
 Rende aos homens de bem a maior homenagem;
 Se em seu falso fervor não é logo entendida,
 Não é culpa do autor: a culpa cabe à vida
 Que podia ter criado um sinal exterior,
 Uma pinta na testa, a marcar o impostor.
 As testas, majestade, estão, de hora em hora,
 Perdendo a distinção que ostentavam outrora:
 A coroa de espinho, os diademas de ouro,

As gotas de suor, as coroas de louro,
Quem olhá-las nada há de encontrar que as
[decifre,
Nem coroas de rei nem coroas de chifre.
Ora, por isso mesmo, o hipócrita que eu tinha
Imaginado aqui aos outros não convinha:
Aqueles que falei, que não trazem sinais,
Descobriram no meu cópia de originais.
Passei a ser o diabo. O meu caráter bufo
Julgaram ser pior que o do próprio Tartufo.
Como vão consentir os Tartufos da vida
Que a face de Tartufo entre a ser exibida,
Seu gesto, sua voz, seu riso, seu olhar,
Para que qualquer um o possa autenticar,
Aqui, ali, além, mais perto, mais distante,
Meigo, astuto, atrevido, amoroso, arrogante,
Zombeteiro, ladrão, calculista e genial,
Fingindo benfeitor e praticando o mal?
Se me devem punir por uma ação tão feia,
Meti a humanidade inteira na cadeia,
Porque quaisquer de nós, ao menos um segundo,
Fomos como Tartufo atrás dos bens do mundo,
Desejando demais, fingindo não querer,
Rezando sem ter fé, receosos de crer,
Amando sem amor, chorando sem chorar,
Sorrindo sem sorrir, entregando sem dar,
Maldizendo a justiça, adorando as vinganças,
Segredando rancor, esmagando esperanças;
Medrosos de estender a mão para um leproso,
Mas dele recebendo um pagamento odioso;
Capazes de pregar virtude e castidade,
Incapazes, porém, de domar a vontade;
Ansiosos de olhar paisagens sutis,
Mas evitando ver um amigo infeliz;
Aplaudindo o cantor que tenha bolsa rica,
Mas recusando ouvir uma voz que suplica;
Sonhando uma partilha igual para a riqueza,

O riso suscitado dessas ações emana da provocação no espectador, do confronto de uma classe com a outra; confronto esse que gera no público um certo instinto de vingança, um riso com uma sensação catártica, como se, através dele, o público se purgasse. Ou seja, o riso é algo que nasce da observação de alguns defeitos no mundo em que o ser humano vive e atua.

Já se sabe que Garcia roubou o cavalo do coronel Félix e que foi a ele apresentado como alguém capaz de descobrir o causador do furto; o coronel Secundino, por sua vez, teve o segredo do seu caso com Totonha, esposa do coronel Veloso, descoberto por Garcia; o primeiro ato termina, portanto, num suspense. O segundo começa com todas as condições favoráveis ao Amarelo em função de haver conseguido administrar com habilidade as questões, e o riso brota cada vez mais fácil. Logo que a cena se inicia, encontramos Garcia inteiramente à vontade, numa atitude realmente provocadora para alguém que se encontra na casa de estranhos:

(Garcia dorme numa espreguiçadeira, com os pés sobre uma cadeira. Todo coberto. Entra Secundino. Suspeitoso. Nas pontas dos pés. Aproxima-se e se certifica que Garcia dorme. Bate na porta do quarto de hóspedes)

(LEITE; SOUZA, 1998, p. 53)

Logo a seguir, Garcia dialoga com Veloso e, posteriormente, com Félix, num diálogo típico do Zanni, com a composição dos ingredientes comuns

à *Commedia dell'Arte* e à comédia italiana: o jogo dos enganos, o marido traído, o criado que apanha por não se comportar direito ou os infortúnios arlequinianos. Apesar de estar sempre liderando as ações, nunca consegue tirar proveito das suas artimanhas, terminando sempre por beneficiar um outro que não ele. Esses, aliás, são os ingredientes que permeiam toda a peça.

SECUNDINO – **(Bate e chama)** Veloso!?! Está na hora! **(Aguarda resposta. Enquanto isso, Garcia arrisca um olho, erguendo a ponta do lençol. A cena é repetida várias vezes.)**

TOTONHA – **(Abre a porta)** Veloso já saiu...

SECUNDINO – Fale baixo pra não acordar o Garcia.

TOTONHA – Entre, que eu tenho uma estória pra lhe contar...

SECUNDINO – Vamos logo, porque não há tempo a perder. **(Entra. Garcia se levanta, benze-se. Vai à porta do quarto e procura um buraco de fechadura. Não encontra. Desiste. Vai à janela.)**

GARCIA – Quero ver como o seu Secundino vai se sair dessa sem a minha ajuda. **(Falando alto como que para prevenir Secundino do perigo iminente).** Bom dia, seu Veloso!

VELOSO – **(Segurando um facão de arrasto)** Bom dia, Garcia!

GARCIA – Madrugou, hein! **(Tomando a frente de Veloso)** Facão bonito! Quantas polegadas?

VELOSO – Sei lá! Umas vinte e tantas...

GARCIA – Dá pra matar um, heim, seu Veloso? Ô, seu Veloso? O senhor Veloso, o senhor tinha coragem de matar um cristão?

VELOSO – Às vezes tenho, às vezes não tenho... Se ninguém pisar nos meus calos, e bulir com a Totonha, tá tudo muito bem. Mas se fizer uma dessas... eu zum-zum...

GARCIA – Calma, seu Veloso, Foi só uma pergunta...

VELOSO – Cadê o Secundino?

GARCIA – A estas horas ele está mais alegre do que barata em bico de galinha...

VELOSO – Ah! Aquilo é um velho alegre mesmo. Fogoso que só ele mesmo.

GARCIA – Muito fogoso mesmo. Olhe, eu sou muito corajoso, mas fazer o que ele está fazendo, eu não fazia não!

VELOSO – Mais vale um gosto do que cem mil réis...

GARCIA – E o senhor concorda com isso?

VELOSO – Claro que concordo. A fazenda é dele, o dinheiro é dele, tudo é dele, pode fazer o que quiser...

GARCIA – Ah! Sim... O senhor fala da vaquejada...

(LEITE; SOUZA, 1998, p. 53,54)

O riso aqui, como vimos, está relacionado ao adultério praticado por Secundino, e Garcia se encarrega da sua exposição promovendo o ridículo, sempre objetivando proteger Secundino, através do marido traído. O engraçado, no entanto, não reside apenas no adultério em si, mas na forma encontrada por Garcia para ludibriar Veloso, impedindo-o de entrar no quarto. Por outro lado, essa exposição promove uma inversão no público, que ri por todos esses motivos juntos e mais um outro, de uma importância primordial para nosso raciocínio, quando se coloca no lugar de Garcia e, por seu intermédio, o riso aflora num sentimento de vingança, enquanto classe.

Em outra cena, após a saída de Veloso, o riso é explorado de uma forma bastante ampla, uma vez que o público, além de flagrar Secundino na sua intimidade, constata que Garcia domina por completo a situação e faz bom uso desse seu poder. A cena se desenvolve num diálogo entre Secundino e Garcia, às vezes através de gestos comunicativos entre ambos, outras com Garcia passando

informações, disfarçadamente, em voz alta, com o objetivo precípua de alertá-lo e atualizá-lo:

GARCIA – **(Limpa o suor com o dedo indicador)** Chiii! Eita trabalho danado!!! **(Falando alto)** É. Agora eu vou dormir mais um bocadinho. Daqui estou vendo o Veloso conversando com o Militão na casa dele. **(Na espreguiçadeira)** Eu me sento. Eu me deito. Eu me cubro. Já estou dormindo. **(Ronca)**.

SECUNDINO – **(Põe a cabeça de fora. Olha em redor da sala e vai saindo. Fecha-a por atrás de si. Empertiga-se. Sente dores no abdome e se curva. Nisto ouve a voz de Félix que o chama. Retorna ao quarto, num salto.)**

FÉLIX – **(Voz de Fora)** Compadre? **(Entrando)** Compadre Secundino? Não é possível que ainda esteja dormindo! **(Os pés estão enrolados em panos brancos, à semelhança de gaze. Vai até Garcia e tenta acordá-lo)** Garcia, oh Garcia?

GARCIA – **(Descobrimo um olho)** A quem Deus guarde!

[...]

FÉLIX – Vá, meu filho. Não se incomode comigo.

GARCIA – **(Ligeiro, como se fosse uma reza)** Eu me sento, eu me deito, eu me cubro. Já estou dormindo. Eu ronco. **(Ronca. Secundino aparece na porta e dá um psiu. Garcia olha para ele, que gesticula. Félix olha para Garcia. Este dissimula. Repete-se a cena mais duas vezes, até que Garcia entende que Secundino está pedindo pra ele trazer uma calça. Garcia levanta-se e deixa a sala. Félix, ao olhar para a espreguiçadeira, não vê Garcia. Torna a olhar e constata que Garcia sumiu. Volta à posição primitiva. Garcia retorna e entrega a calça a Secundino. Retoma seu lugar na espreguiçadeira. Félix, ainda intrigado, olha para a espreguiçadeira, uma vez, e depois outra mais rápida, certificando-se de que não está vendo assombração. Garcia ronca. Félix levanta-se e vai até ele. Chama-o.)** (LEITE; SOUZA, 1998, p. 55-57)

Propp nos informa que “o riso é suscitado por certa dedução inconsciente que parte do visível para chegar ao que se esconde atrás desta aparência” (PROPP, 1992, p. 175), donde se observa que, se por acaso essa dedução concluir não existir conteúdo nenhum por trás da aparência, inexistirá o riso; esse só surgirá quando repentina e inesperadamente se chegar a essa descoberta, não a partir de uma observação cotidiana, e sim de uma descoberta que tem o caráter de desmascaramento mais ou menos repentino. Essa característica de espontaneidade, de desnudamento repentino, é que vem se manifestando ao longo de toda a peça. No segundo ato, quando o riso é provocado pelo ridículo dos coronéis através das artimanhas de um amarelinho insignificante, esse inesperado se torna mais engraçado, justamente porque o público se vê refletido nas ações de Garcia.

A arte da comédia está intimamente associada ao cômico contido na vida; por sua vez, o riso não se associa na vida ao domínio da estética, porém a estética sim, está incondicionalmente relacionada à vida e isso poderia ser exemplificado da seguinte forma: se alguém vem pela rua e leva um tropeção, isso será engraçado, mas não estético; se por acaso essa cena for mostrada no teatro ou no cinema, automaticamente os recursos estéticos serão solicitados para que a mesma cena seja mostrada e, nesse caso, a cena não será engraçada, mas cômica e essa cena será, digamos, uma cena superficial, sem o menor conteúdo ideológico; se quem leva o tropeção, no entanto, é um chefe de Estado, alguém importante, um artista, esse ridículo já passa a ter uma outra conotação, e assumirá então um sentido ideológico e de desmascaramento. É quando o

ridículo se torna cômico, justamente por se fazer preenchido por um conteúdo social. Segundo Propp,

Além do cômico-elementar existe na realidade também um outro tipo, o cômico social, que é a manifestação das contradições da realidade, mas trata-se de contradições de caráter social. Ele atinge processos profundos que ocorrem na sociedade humana. (PROPP, 1992, p. 188)

Embora Garcia demonstre, aparentemente, estar agindo para seu próprio interesse, suas artimanhas e quiproquós servem apenas para livrá-lo de alguma represália, beneficiando invariavelmente os coronéis. Quando observamos em seu comportamento fortes traços de um Zanni, Arlequim-Briguela, com uma acentuada expressão do primeiro, queremos dizer que essa mistura dá a ele um sentido de transição temporal, é uma personagem que já apresenta sinais de modificação comportamental, acenando já para uma evolução que redundará na personagem da terceira peça da trilogia (*A História de São Gregório e o Fazedor de Santos*), o seu Cula. Afirmamos isso a partir da observação do seu comportamento com Militão, que difere da relação Arlequim-Briguela. Nos entrecchos de *Commedia dell'Arte*, Arlequim é sempre o ingênuo e Briguela o intriguento, aquele que trama, que urde, que age bem ao sabor de Iago, em *Otelo*, tragédia que Shakespeare escreveu, aliás, sobre uma estrutura cômica. Garcia age a maior parte do tempo como Arlequim e assim o faz ao tratar com os demais, porém comporta-se como Briguela ao relacionar-se com

Militão. Desde sua chegada à fazenda, seu tratamento com Militão é sempre animoso e o que intriga é que ambos pertencem à mesma classe e, portanto, deveria haver algum grau de solidariedade, como o que existe entre Benedito e Bastião, em *Casamento de Branco*, de Altimar Pimentel. Sempre que eles se encontram, Garcia assume a pele de Briguela e invariavelmente Militão é vítima de suas picardias. No primeiro ato, quando Militão regressa da fazenda do coronel Sinfrônio Feitosa, onde levou uma surra por ter sido portador de um recado desaforado de seu patrão, Garcia é extremamente impiedoso, não se solidariza e ainda receita uma mezinha que, além de não servir para nada, aumenta o sofrimento de quem já está todo moído:

MILITÃO – (Entra. Sinais visíveis de uma grande surra. Um olho fechado, roupas rasgadas, vai logo se sentando no chão.) Me acuda, seu Secundino!

SECUNDINO – Que Diabo foi isso, homem? Caiu do cavalo?

MILITÃO – Antes fosse! Foi o que ganhei em dar o seu recado ao coronel Sinfrônio. Era eu dizendo que portador não merecia pancada, e ele metendo o pau!

GARCIA – Mas como é que se faz uma coisa dessa com um cristão, meu Deus! Seu Secundino, não gosto de me meter na briga dos outros, mas uma coisa dessas não se faz. Mata-se logo.

MILITÃO – É melhor ficar só apanhado, mesmo!

GARCIA – Me deixe tomar as suas dores.

SECUNDINO – Não, Garcia. Briga minha não dou pra ninguém.

GARCIA – Essa foi uma das pisas mais bonitas que eu já vi! Benza, ó Deus, a mão que “te” bateu!

SECUNDINO – Ele disse que vinha?

MILITÃO – **(Lamuriento)** Disse.

SECUNDINO – Hoje?

MILITÃO – Não.

GARCIA – Eu não já disse que o homem não vinha hoje!... Deve estar satisfeito com a pisa... Pra ele, foi mesmo que ter dado no senhor.

SECUNDINO – E foi! Porque bater num cabra meu, é mesmo que bater em mim. Só quem tem o direito de bater neles sou eu. **(Pausa)** Garcia...

GARCIA – A quem Deus guarde!

SECUNDINO – Estou começando a acreditar no que você diz...

GARCIA – Eu sei de muito mais. Não disse nada que preste ainda... Olhe! Se eu estivesse aqui, quando o Militão saiu, eu teria dito que ele não fosse. Bastava olhar o tempo. E tem uma coisa. O Militão só apanhou desse jeito, porque foram mais de dez, não foi Militão?

MILITÃO – **(Meio atarantado com a mentira do Garcia, mas concordando)** Mais ou menos isso... Só quem estava vendo.

SECUNDINO – Vá se cuidar, que eu vou lá dentro ver o que o pessoal quer **(sai para o interior da casa)**.

GARCIA – **(Ajuda a Militão se erguer)** Rapaz, que pisa...

MILITÃO – Vou passar uma semana botando sangue...

GARCIA – Está doido, homem, nem pensa nisso. Sabe o que você faz? Tem cabacinho por aqui?

MILITÃO – Lá perto do curral tem um pé.

GARCIA – Eita! Este que é bom.

MILITÃO – Por que é bom?

GARCIA – Está bem estrumado. Pois bem, você faz o seguinte: Pega três cabacinhos, corta em cruz assim. Bota água pra ferver com eles dentro. Depois agarra três colheres de sopa de sal amargo. Bota dentro. Três pitadinhas de sal. Bota dentro. Três medidas de óleo de rícino. Bota dentro **(Militão geme)**. Deixa de frouxura que você vai ficar bom. Preste atenção. Óleo de rícino... Sim, agora três pimentinhas do reino. Bota dentro. Três pitadinhas de óleo de côco...

[...]

MILITÃO – Você faz uma atrapalhação danada!

GARCIA – O óleo já ficou pra traz. Agora só falta o seguinte: - Três cabecinhas de alho, e...pronto. Depois que ferver, bota numa vasilha e abafa. Esfriou, tome de uma vez que eu garanto. Entendeu?

MILITÃO – Entendi. O senhor já viu alguém, se curar com isso?

GARCIA – É na batata. Nunca ensinei essa “meisinha” que não visse o efeito no outro dia! Não carregue na mão. Tem que ser na medida. Fique prevenido. Agora vá fazer...
(LEITE; SOUZA, 1998, p. 45,46)

No segundo ato o fato se repete, depois de uma surra aplicada, equivocadamente, pelo coronel Veloso em Militão, em função de uma artimanha armada por Garcia para proteger Secundino, demonstrando mais uma vez não ter o menor grau de solidariedade para com seus iguais:

VELOSO – (**Entra empurrando Militão**) Seu Secundino precisa saber quem é você, seu miserável, ladrão!!!

[...]

SECUNDINO – Militão, confesse, senão eu lhe meto o pau!

MILITÃO – Ah, meu Deus! Minha vida é apanhar. Apanho do coronel Sinfrônio, apanho do seu Veloso, apanho do seu Secundino.

[...]

GARCIA – Seu Secundino, assim o senhor mata o homem... Vamos, Militão, diga onde estão as esporas...

MILITÃO – Não quero conversa com você.

GARCIA – Pau nele, seu Secundino!

(LEITE; SOUZA, 1998, p. 58, 59)

O terceiro ato está pontuado de situações em que Garcia não perde a oportunidade de dar suas alfinetadas em Militão. Como nessa cena em que Secundino entra em casa acompanhado de Félix e Militão, à procura de Genésio,

filho do coronel Sinfrônio, que se encontra na fazenda e está apaixonado por Maria, filha de Secundino:

SECUNDINO – Não sei mais onde procurar. O culpado foi você. Já estava botando a mão em cima dele...

FÉLIX – Ih! Secundino, vai começar tudo de novo?!

MILITÃO – E lá vem pau nas minhas costas...

GARCIA – (**Versejando**)

Existem coisas no mundo

Que eu não gosto de ver não

Homem com fama de brabo

E cabra frouxo chorão.

FÉLIX – A gente num aperreio desse, e o Garcia fazendo versos!

MILITÃO – Ele não perde ocasião pra me insultar...

SECUNDINO – Cale a boca, peste, que eu já estou com você por aqui!

GARCIA – Da galinha a asa...

MILITÃO – Tá vendo, tá vendo, seu Secundino, eu não disse!

(LEITE; SOUZA, 1998, p. 78)

Ou nesta cena em que o coronel Sinfrônio chega à fazenda de Secundino, para tomar satisfação pelo recado desaforado que lhe foi enviado, e Garcia intercede em favor do coronel:

SINFRÔNIO – (**Susto geral. Violento. Todos se movimentam. Manobra de fuzil**) Secundino, prepare-se para morrer!

[...]

GENÉSIO – Papai, o caso é comigo!

SINFRÔNIO – Não, senhor. Esse cabra aí...

SECUNDINO – Cabra, não, emende a língua!

[...]

GARCIA – Um momento, se os senhores me permitem.

SINFRÔNIO E

SECUNDINO – **(A uma voz) NÃO!!!**

GARCIA – Mas, eu exijo! Os senhores não sabem o mal que estão fazendo. Tudo isto é inútil. Querem fazer uma guerra sem necessidade. Aí o senhor e o senhor me perguntam: Por quê? E eu respondo. Porque nem o senhor Sinfrônio tem culpa, nem o senhor Secundino também tem culpa!

[...]

GARCIA – E de quem é a culpa?

[...]

GARCIA – Impressão falsa. **(Maria e Totonha voltam a si)** O culpado de tudo é... **(Procura com o dedo em riste os presentes, terminando por indicar Militão)** Mi-li-tão!

MILITÃO – Eu? Eu não tenho nada com isso! Eu juro! Eu juro!

GARCIA – Jura que é verdade. Senhores, está tudo resolvido. **(LEITE; SOUZA, 1998, p. 90,91)**

Garcia consegue resolver o impasse entre os dois coronéis promovendo o casamento entre os dois filhos e trazendo a paz e a concórdia ao lugar. Para convencer Secundino, ameaça revelar seu romance com Totonha e prontamente o convence; em seguida, todos começam a dançar e a cantar a repartição do boi e, para manter a coerência, a pior parte do boi fica exatamente para Militão. Assim os autores concluem a peça:

GARCIA – Esta vaquejada que não houve vai ficar na história.

Forma-se uma grande roda no palco. O boi (**do bumba-meu-boi**) faz evoluções ao centro, partindo para cada um dos personagens.

Garcia comanda, animado, o grande final.

- Vamos repartir o boi, minha gente! (**Cantando uma música própria**)

Boi, boi, boi

boi do Ceará

etc.

Vamos repartir o boi...

(e, parte por parte, vai destinando ao elenco. Por último, a pior parte ficará para o Militão.)

Depois da partilha, o boi à frente, saem todos em cortejo, dançando o elenco à porta do Teatro.

(LEITE; SOUZA, 1998, p. 93,94)

Na verdade, essa personagem cumpre na peça a função destinada ao escravo nos entrecos da *Commedia dell'Arte*. Nas comédias populares, cujas raízes aí residem, quer seja no teatro declamado, quer no de bonecos, há sempre uma personagem para sofrer as conseqüências, para apanhar em função das artimanhas montadas, que é na verdade o papel reservado à classe dominada. Em *Casamento de Branco*, Altimar Pimentel destinou essa função a Porrote, personagem que faz o serviço sujo a serviço de João Redondo, um rico fazendeiro; conseqüentemente, é o encarregado de surrar os outros, só que lá ele é quem sai apanhado. Garcia, por pertencer à mesma classe de Militão, também estaria destinado a apanhar; o que o faz escapar das surras é o bom uso da esperteza e aí reside justamente sua diferença para Militão, daí transferir todas as culpas para que este sofra as conseqüências e apanhe em seu lugar. Trata-se de

uma personagem, ainda, sem nenhuma consciência de classe, no sentido de acenar para uma transformação. Na verdade o que Garcia faz sempre é o jogo da classe dominante, ele sabe que enquanto a ela estiver aliado e com ela colaborando, estará livre de conseqüências mais sérias; enquanto tiver um Militão por perto para ir levando as surras, estará se arranjando bem. E assim ele se arranja como pode: se por acaso chegar a auferir algum lucro capaz de alçá-lo a um outro patamar social, não será superando a classe, mas aliando-se àquela que o domina, como o faz todo o tempo. De uma forma ou de outra, seja expondo os coronéis ao ridículo ou levando Militão a sofrer as conseqüências de suas artimanhas, as ações de Garcia são direcionadas sempre ao riso e esse riso terá sempre uma função social dentro do contexto dramático, qual seja a de corrigir, de expor as contradições implícitas à sociedade regida pelo capital. Feito para humilhar, o riso deve dar à pessoa que dele é objeto uma impressão penosa. Através do riso a sociedade se vinga das liberdades que foram tomadas com ela.

CAPÍTULO 3

Estratégias da malandragem

O riso moderno existe para mascarar a perda de sentido. É mais indispensável que nunca. Outrora, ele estancava as insuficiências, os defeitos – emplastro que se colocava sobre as pequenas chagas da existência. Agora, é a própria existência que está ferida,

Georges Minois

Como em outras peças da trilogia dos autores analisados, *A História de São Gregório e o Fazedor de Santos* pertence à mesma família das comédias populares cujas raízes se assentam na *Commedia dell'Arte*.

Seu enredo trata da trajetória de um grupo de pessoas, lideradas por Cula, que se arranjam na vida através de “expedientes”, da aplicação de golpes, da exploração da fé pública e de quaisquer outros meios que conduzam à vantagem. A peça se inicia, como nas outras duas, com um prólogo, em que aparece à frente da cortina um Cantador de coco, cantando uma embolada; porém, diferentemente das outras, esse prólogo não introduz os fatos que serão desenvolvidos dali para a frente, apenas introduz, ao seu final, as personagens que ocuparão a cena e desenvolverão o enredo:

(Cortina fechada, luzes no proscênio. Entra o CANTADOR DE COCO com um pandeiro na mão. Chapéu do tipo “vem cá meu putu”, andar não muito afetado. Dirige-se à platéia, sem inibição.)

[...]

(Tempera a guela, bate no pandeiro e canta:)

Oi, Iáíá, segura a bola

Pega na bola

Vontade também consola

Na bola você não dá. (Bis)

Sou bicho duro,

Cantador de improviso

Cabra nenhum eu aliso

Sou danado pra cantar.

Ta-ra-tá-tá

Eu sou um alagoano

Já tou cum dezoito ano

Sem jeito prá apanhar.

Ê Pernambuco

Ê Paraíba e Alagoa

Ô, meu Deus que terra boa!

Para a gente vadiar.

Oi, Iáíá, segura a bola (etc.)

O meu pandeiro

Me custou mil e seiscento

Com ele é que me sustento

Isso não posso negar.

Ele merece

Toda minha louvação

Toda minha estimação

Tudo que eu puder lhe dar.

Oi, Iáíá, segura a bola (etc.)

[...](LEITE; SOUZA, 1998, p. 11-13)

Em seguida, a cena escurece, há uma inversão de luz, e entra pela platéia um Quebraqueixeiro²⁵ vendendo seu produto à platéia, interagindo com os espectadores; depois de entregar o doce e receber o dinheiro do espectador, responde com um improviso:

Muito obrigado

Meu amigo e camarada

Isso aqui não vale nada

Mas no bolso vou guardar

É muito pouco

Por esse doce que cola

Se eu não receber me “atola”

O jeito mesmo é levar. (LEITE; SOUZA, 1998, p.1)

(Neste exato momento são acesas as luzes do palco) (LEITE; SOUZA, 1998,15)

e o Quebraqueixeiro passa a dialogar com o Cantador:

CANTADOR – Oi, Iáíá, segura a bola

²⁵ Quebraqueixeiro - Vendedor ambulante de um doce feito com coco e açúcar, vendido em tabuleiro de metal, cortado em fatias à vista do comprador, muito popular nas feiras do Nordeste Brasileiro.

Pega na bola
 Vontade também consola
 Na bola você não dá

QUEBRAQUEIXEIRO – (**Surpreso**) Oxente! Virge! De onde saiu essa alma penada?

CANTADOR – Eu não sou alma penada
 nem venho do outro mundo
 Sou conhecedor profundo
 De quem não sabe cantar

Eu sei cantar
 Com moleque que apareça
 Cabra você me obedeça
 Deixe de pá-ra-pá-pá.

QUEBRAQUEIXEIRO – Oi, Iáíá, eu pego a bola
 Segura a bola
 Hoje aqui você s’efola
 Seu couro vou espichar.

(**Falando**) Vamos, minha gente, uma
 mãozinha! (LEITE; SOUZA, 1998, p. 9-
 15)

Esse diálogo se estende até o final do prólogo, quando ambos se encaminham para as coxias e suas falas são abafadas pelos acordes do “Esquentamuié”.

(A frase se perde com o barulho do “Esquentá-Muié” que vem executando dobrados característicos. Faz evoluções na platéia, obedecendo à seguinte ordem: Um tocador de “pife” – BIGODINHO; um tocador de pandeiro – CIRÇO; um tocador de pratos – SEU DÉ; um tocador de caixa – BELO; um tocador de bombo – ZÉ CULA. Antecedem uma jovem – CREMILDA, com um prato de ágata na mão, para recolher óbulos, e sua mãe, DONA BIDU, trazendo consigo um guarda-chuva, armado; um lençol branco, colocado em posição de faixa, do ombro esquerdo ao quadril direito. Segura com o braço esquerdo o quadro de um santo, contornado de flores artificiais. Quando o cortejo vai subindo o palco, um deles faz sinal para o CANTADOR acompanhá-los. Este obedece. Segue com o grupo. As luzes da platéia se apagam; a cortina se abre ao tempo que o conjunto vai entrando pela porta da frente da casa de ZÉ CULA, o dono da orquestra.) (LEITE; SOUZA, 1998, p.16)

É exatamente nesse ponto que a peça se inicia: com as personagens entrando no palco, vindas da platéia, retornando de mais um dia de atividades, dando a conhecer ao espectador o interior da casa de Cula e seus detalhes, bem como fornecendo uma imagem de prolongamento da ação entre platéia e palco, além de, com isso, promover um vínculo direto entre a vida e a arte. Na verdade, ao fazer as personagens entrarem pela platéia e invadirem o palco, promove-se uma extensão entre os dois ambientes e, ao mesmo tempo, entre os dois mundos, o dramático e o real. A partir desse recurso fica convencionado, implicitamente, que palco e platéia são uma coisa só, tornando o espectador cúmplice da ação; além disso, os autores estabelecem uma relação fundamental para quem quer discutir a malandragem e a corrupção, de vez que não existe corrupto sem

corruptor. Trazendo o espectador para dentro da ação e mantendo-o de forma passiva, como convém ao teatro de base aristotélica, os autores o tornam no mínimo conivente com os fatos que sucederão.

Esse retorno a casa revela ao espectador o meio de vida, a fonte de renda daquelas pessoas, mas, ao mesmo tempo, revela também tratar-se de um grupo de espertalhões, cuja liderança, de Cula, tem como estratégia ficar sempre com a parte maior, ludibriando os demais, em um comportamento típico da malandragem, de quem quer única e exclusivamente levar vantagem e tirar sempre algum proveito das situações.

CULA – Pelo que estou vendo... a gente não arranjou nem pro café.

BIGODINHO – Esse santo é azarento!

BELO – Amanhã a gente troca ele.

CULA – Quanto foi que rendeu, Bidu?

BIDU – **(Acabando de contar o dinheiro)** Veja só! Só deu couro de rato! Doze reais.

BIGODINHO – **(Desconfiado)** Só isso? **(Para Cirço)** Nesse barco tem areia...

CIRÇO – **(Baixo para Bigodinho)** Ainda tenho fé em Deus, que vou ter a minha orquestra própria! **(Com ênfase)** Cirço, o malabarista do pandeiro...

CULA – **(Rateando o dinheiro com os companheiros)** Seu Dé, dois. Táqui. Belo, dois também. Dois pra Cirço. Pra você que está reclamando muito, só vai ganhar um! **(O restante do dinheiro guarda no bolso.)**

[...]

BIGODINHO – A gente estoura os beiços assoprando nesta peste **(mostra o “pife”)**, pra só ganhar dez tões! Isso é vida!c Dez tões eu dou pr’uma nega velha fazer careta!

CULA – Se está achando ruim...

BIGODINHO – Ruim? Só? Bote mais três quilos nisso!

[...]

BIGODINHO – Procure outro músico. Eu não venho.

CULA – Homem, é melhor você vir... Você sabe, com a gente tudo se arranja.

BIDU – Não chalere, Cula! O velho Laurindo está doido pra entrar pra orquestra. E toca dez vezes melhor que o Bigodinho.

BELO – Ali toca mesmo.

CIRÇO – E precisa.

BIGODINHO – Pois fique com ele! Quando atacar a asma nele, ninguém venha atrás de mim.

BELO – E é até melhor, porque ele toca sem “pife” quando está assim.

(Procura imitar um asmático, soprando ruidosamente.)

[...]

BIGODINHO – Vamos embora, minha gente. Tomar logo este de cachaça pra abrir o apetite.

CIRÇO – Pra comer o quê? (LEITE; SOUZA, 1998, p. 17-19)

Um outro aspecto a ser ressaltado nessa relação de Cula com os membros da “orquestra”, como ele a chama, é o fato de que embora todos pertençam à mesma classe e estejam na mesma condição social, isso não os une coletivamente, pois nenhum deles hesitará em ludibriar um ao outro para obtenção de alguma vantagem. A relação estabelecida entre eles enseja a formação de um grupo por conveniência, não existindo qualquer sentido corporativista.

A personagem Bigodinho, por exemplo, não chega propriamente a rivalizar com Cula, estabelecendo com ele uma relação de parceria e desconfiança ao mesmo tempo, até por sua própria condição de esperteza e de

malandragem, o que o credencia a reconhecer melhor o igual e contra ele se precaver. Nesse sentido, ele se torna o parceiro em potencial para qualquer golpe por saber que, de uma forma ou de outra, acaba levando alguma vantagem, mesmo que não seja das maiores. Bigodinho tem a consciência de que está sendo ludibriado e explorado, porém, de certa forma, depende do outro para sobreviver, mesmo sob as condições a que se submete. Sua desconfiança é manifestada explicitamente, demonstrando com isso conhecer os meandros da malandragem e as artimanhas dos praticantes.

Uma outra personagem que nos chama a atenção, até porque tem pouca fala nesse princípio de peça, é Cirço. É talvez o único a pensar na arte como uma forma de projeção do ser humano. Seu sonho ultrapassa os limites da malandragem, nele se vê realizando-se pessoalmente como artista; a arte utilizada para fins escusos, de exploração da fé pública, fica apenas no plano imediato da sobrevivência, nunca como uma perspectiva permanente de vida. Imagina-se dando asas ao seu talento, despontando com sua própria orquestra como um virtuose do pandeiro. Por outro lado, suas poucas intervenções têm sempre uma conotação social, e, ao mesmo tempo, de constatação e de reivindicação, denotando serem de alguém que fala pouco mas observa muito.

Seu Dé sabe que fora dali poucas expectativas terá, portanto, procura agradar ao dono da “orquestra” para ir se arranjando e assim garantir o seu lugar e o seu espaço.

Germano, personagem que abre a peça como Cantador e que introduz o “Esquentá-Muíé”, liderado por Cula, recebe um tratamento

profundamente desonesto. Sua presença como Cantador na praça pública, dialogando com o Quebraqueixeiro, faz-nos pressupor que ele tenha sido colocado estrategicamente por Cula naquele local, como forma de atrair pessoas e assim favorecer a passagem do grupo, o que já caracterizaria a realização de uma atividade e, por conseguinte, uma remuneração de idêntica forma que os demais; no entanto, por ocasião da partilha, é excluído e ridicularizado.

Seu comportamento, cujas falas soam quase como um refrão, num tom provocativo, revelando a todo instante sua gradativa irritação e, ao mesmo tempo, um autocontrole, vem demonstrar sua frieza em momentos de tensão cujos desfechos devem ser imprevisíveis. Ele repete desde o princípio que “está calado”, “não está dizendo nada”, na verdade, com isso, está chamando a atenção de Cula para o prejuízo que está lhe proporcionando e, ao mesmo tempo, deixando no ar, de forma velada, pela repetição da mesma fala, mansa e pausada, um recado implícito de que poderá explodir a qualquer momento.

GERMANO – **(É o mesmo CANTADOR)** Eu estou calado. Eu não disse nada. Calado estava, calado estou!

BIDU – Faz muito bem!

[...]

GERMANO – Continuo calado.

CULA – Todo mundo já recebeu o seu, pé na estrada. E amanhã, às mesmas horas.

DÉ – Seu Cula, não acha melhor a gente sair mais cedo, não?

BIGODINHO – Procure outro músico. Eu não venho.

CULA – Homem, é melhor você vir... Você sabe, com a gente tudo se arranja.

BIDU – Não chalere, Cula! O velho Laurindo está doido pra entrar pra orquestra. E toca dez vezes melhor que o Bigodinho.

[...]

GERMANO – Eu continuo calado.

BIGODINHO – Vamos embora, minha gente. Tomar logo este de cachaça pra abrir o apetite.

CIRÇO – Pra comer o quê?

DÉ – Vamos embora, porque o seu Cula quer almoçar.

[...]

GERMANO – **(Bidu e Cula se assustam, pois julgavam que tivesse saído também)** Estou calado. Ainda não falei.

BIDU – Está esperando por que, hein? Vai embora, traste ruim!

GERMANO – **(Esfregando o dedo polegar no indicador)** E o meu?

CULA – Você não estava com a gente. O que é que quer?

GERMANO – O meu!

BIDU – Que cara mais cínica! E o meu?! Não tou dizendo mesmo! Não tem nem graça! A gente bota uma força danada, desgraçada mesmo, e aparece um... cara de “zé-minha-égua”, pra dizer “cadê o meu”?

GERMANO – Sim, cadê o meu! Não tou certo não, é?

CULA – Procure em cima que encontra.

GERMANO – **(Olhando para cima)** Não vejo nada!

CULA – Então, procure embaixo!

Germano – **(Olhando por baixo de suas próprias pernas)** Também não vejo nada!

CULA – Então, meu filho, está ruim. Acabou-se! (LEITE; SOUZA, 1998, p. 18)

Como se observa, a peça de Wolney Leite e Gercino Souza é uma peça malandra²⁶ cujo enredo trata especificamente da malandragem como forma

²⁶ Estamos utilizando a denominação peça malandra, numa adaptação do termo utilizado por Antonio Candido para caracterizar o romance de Manuel Antonio de Almeida, *Memórias de um Sargento de Milícias*, como sendo um romance malandro. Cf. CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1993.

de sobrevivência na sociedade moderna. Não temos aqui um episódio isolado, temos sim um encadeamento de ações construído para dar curso ao itinerário da malandragem, infiltrado em todos os setores, corroborando com a mensagem de Chico Buarque, em sua peça *Ópera do Malandro* (1978), de que aquele malandro característico, difundido pela literatura, pelo teatro e pelo cinema, que nos habituamos a conhecer, simpático, de ginga e fala fácil, acostumado a dar pequenos golpes para sobreviver, mas sempre benquisto pela comunidade, não existe mais.

A *Ópera do Malandro* (1978) anuncia o fim dessa figura, não no sentido do seu desaparecimento completo e definitivo, mas na constatação de que um outro malandro, com “gravata e capital”, já ocupa um espaço bem maior, bem mais consistente e poderoso que aquele ocupado pelo outro, restrito à periferia dos grandes centros:

Eu fui fazer
 Um samba em homenagem
 À nata da malandragem
 Que conheço de outros carnavais
 Eu fui à Lapa
 E perdi a viagem
 Que aquela tal malandragem
 Não existe mais

Agora já não é normal
 O que dá de malandro
 Regular, profissional
 Malandro com aparato

De malandro oficial
 Malandro candidato
 A malandro federal
 Malandro com retrato
 Na coluna social
 Malandro com contrato
 Com gravata e capital
 Que nunca se dá mal

Mas o malandro pra valer
 - não espalha
 Aposentou a navalha
 Tem mulher e filho
 E tralha e tal
 Dizem as más línguas
 Que ele até trabalha
 Mora lá longe e chacoalha
 Num trem da Central (BUARQUE, 1980, p.103,104)

O malandro que é mostrado por Wolney Leite e Gercino Souza, ainda possui, no início da peça, algumas características daquele em extinção, produto da observação de Chico Buarque, porém os fatos com que se defrontará ao longo do percurso se encarregarão de, pouco a pouco, irem construindo sua passagem de uma forma para outra, até chegar à malandragem oficial “com gravata e capital.”

Com relação à questão da malandragem, esse não é um tema novo e já foi utilizado em outras oportunidades por grandes dramaturgos, como constata Selma Calasans Rodrigues (1987), ao analisar três grandes textos malandros da dramaturgia universal, *The beggar's opera* (Ópera dos Mendigos), de John Gay,

Die Dreigroschenoper (A Ópera dos três vinténs) (1988), de Bertolt Brecht, e *Ópera do Malandro* (1978), de Chico Buarque.

Para proceder à sua análise a autora nos lembra que a Inglaterra, incrementando a Revolução Industrial, aprendia a duras penas o exercício da democracia, inaugurando o governo de gabinete através da figura do primeiro-ministro que, como se sabe, inicia o processo de destituição das forças do Rei a favor dessa autoridade. Escolhido para assumir o cargo, o ministro Robert Walpole ficou conhecido historicamente por ter sido muito corrupto, enquanto a miséria grassava pelas ruas inglesas. Inspirado no ministro Walpole, John Gay escreve sua ópera, *The beggar's opera*, uma sátira ao primeiro-ministro. Segundo a autora,

A primeira ária será cantada por uma mulher velha no escritório de Peachum. Ela faz o elogio da malandragem, da fraude, da patifaria, estabelecendo desde logo que advogados e homens de Estado não são melhores que os velhacos, ladrões, mendigos e malfeitores personagens que entrarão em cena. (RODRIGUES, 1987, p. 100,101)

Essa lembrança do século XVIII, registrada por Rodrigues (1987), nos chama a atenção para uma democratização da malandragem que, na ópera de John Gay, iguala a todos, ou seja, como ela própria declara na citação, ninguém é melhor do que o outro a ponto de estar imune à prática da fraude e da patifaria.

Tomando como ponto de partida a corrupção do ministro Walpole, uma pessoa influente, dotada dos poderes inerentes ao próprio cargo e que, de certa forma, reflete um sistema de governo cujo princípio da igualdade é a marca dominante, observamos que a prática da corrupção, o apelo à malandragem para alcançar patamares mais elevados, vai se tornando, gradativamente, inerente à lógica do capitalismo.

Se todos são iguais e têm direito a uma vida melhor, mas a lógica privilegia apenas os indivíduos com capital, há então um chamamento ideológico para que todos busquem alcançar um “lugar ao sol”. Embora não declarada abertamente, o uso de práticas de corrupção vai dominando as relações entre os membros das classes dominantes e entre esses e aqueles das classes dominadas, que assimilam a ideologia dominante e acabam participando da teia de relações necessárias à prática da corrupção.

Sabemos que a miséria que grassava nas ruas inglesas do século XVIII pode ser comparada à miséria que grassa no Brasil do século XX, na periferia dos grandes centros e, principalmente, no Nordeste brasileiro, onde a peça de Wolney Leite e Gercino Souza se ambienta.

Isso nos reporta à idéia de país periférico²⁷, defendida por Roberto Schwarz, ao analisar a obra de Machado de Assis, ambientada no século XIX, de que o Brasil se encontrava na periferia do capitalismo, pois, enquanto a Europa já experimentava os princípios da liberdade e da igualdade, por aqui ainda convivíamos com a escravidão, isto é, embora seguindo a lógica do capital, fazíamos uso de formas pré-capitalistas de exploração do trabalho, donde se

²⁷ Cf. SCHWARZ, Roberto. **Um Mestre na Periferia do Capitalismo**. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

conclui que a promulgação da Lei imperial, pondo fim a essa violação, não foi nenhum presente, mas, tão-somente, uma necessidade de a periferia se adequar às necessidades capitalistas emanadas do continente europeu e, assim, aprofundar os laços imperiais.

Ora, não é muito difícil concluir que o país de Machado, no final do século XIX, continua na periferia do capitalismo; embora sem a prática ostensiva da escravidão, sua economia continua dependente dos mercados mais industrializados e seus índices de pobreza e de exclusão ainda permanecem muito aquém dos países de economias mais fortalecidas, o que demonstra o alto índice de disparidades sociais no Brasil gerando uma gama de contradições próprias das sociedades periféricas.

A peça tem seqüência com a entrada de Cremilda, filha de Cula, dando notícia da existência de alguém afogado no rio, o que logo excita a criatividade de seu pai, que, como todo bom malandro, não pode desperdiçar qualquer oportunidade que possibilite obter algum lucro, pois essa é verdadeiramente sua profissão: dar expedientes, aplicar golpes para se arranjar e se ajustar a uma sociedade cada vez mais excludente.

CREMILDA – **(Voz de fora)** Papai! Papai! Mamãe! Minha gente! Acudam! **(Correm os três à porta, quando entra Cremilda. A moça está apavorada.)**

BIDU – O que houve, minha filha? O que foi que aconteceu?

CREMILDA – **(Ofegante)** É... É...

CULA – Diga logo, menina!

CREMILDA – Um... um... homem...

BIDU – Isto é armada do Bigodinho.
 CULA – Ó Bigodinho!!!
 GERMANO – Aquilo é o diabo vestido de gente.
 CREMILDA – Mas, não é o Bigodinho, papai!
 CULA – E o que é, menina? Você o viu?
 CREMILDA – Vi!
 BIDU – Viu? Sabe quem é?
 CREMILDA- Não.
 CULA – Ele se meteu a besta pro seu lado?
 CREMILDA – Não, papai.
 BIDU – Finalmente, que diabo é que ele estava fazendo?
 CREMILDA – Morrendo afogado!
 CULA – Afogado?
 BIDU – Ou morrendo?
 CREMILDA – Morrendo afogado. Corra, vá salvá-lo!
 (LEITE; SOUZA, 1998, p. 20,21)

A informação dando conta da existência de um afogado no rio dará início a todo o processo de transformação; esse acontecimento será o elemento motivador da precipitação dos fatos em direção ao desfecho e, a partir desse episódio, tudo o mais passará a girar em torno dele, que será, portanto, o móvel de toda a trama, o desencadeador do rol das artimanhas malandras para sobrevivência de Cula e de seu grupo.

O fato novo anunciado direciona todos para a figura de Bigodinho, pois acreditam tratar-se de alguma de suas armações. Essa desconfiança vem colocar mais uma vez em xeque sua credibilidade, já abalada desde o início da peça quando da saída de Cremilda para tomar banho, que pede para não deixá-lo sair. Esse fato deixa mais ou menos evidente que Bigodinho não é uma figura tão

confiável assim, devendo possuir algum antecedente entre os dois capaz de justificar tal pedido. Sua entrada vem ratificar e explicitar para o público que espertezas e artimanhas não são privilégios exclusivos do protagonista.

Observa-se assim que essa peça, além de discutir a malandragem na sociedade contemporânea, está estruturada no modelo de *Comedia dell'Arte*, de atuação em dupla. Aqui, a dupla Cula/Bigodinho cumpre aqueles objetivos da matriz estrutural composta por *Arlequim/Briguela*, porém, por se encontrarem inseridos num outro contexto histórico-social, seus comportamentos se diferenciam e são conformados ao modelo da sociedade que os abriga. Agora não mais apresentados como criados, versão original dos *Zanni*, ou trabalhadores subalternos, como o Garcia, de *A História do Amarelinho e o Valente Secundino*.

Os tempos mudaram. Aquelas relações de forma pré-capitalista, verificadas entre Garcia, Secundino e os coronéis, deram lugar a um novo comportamento, surgindo aqui uma personagem que incorpora os vícios do seu tempo, como sentenciou Molière, no seu prólogo, ao realizar a defesa do Tartufo. A dupla Cula/Bigodinho incorpora personagens urbanas do século XX, o século que presenciou a agudização do sistema capitalista, o aprofundamento desenfreado das desigualdades e o conflito cada vez mais tenso entre as classes.

Observada de uma forma distanciada, *A História de São Gregório e o Fazedor de Santos* guarda as mesmas características *dell'Arte*, qual seja, a de ter uma personagem que conduz a trama, que dá e desata os nós, que trabalha em dupla e onde o protagonista tem sempre no parceiro ora aquele que sofre as

conseqüências das suas artimanhas, ora o comparsa para as artimanhas e quiproquós.

No *Auto da Compadecida*²⁸, por exemplo, peça de Ariano Suassuna pertencente à mesma raiz estrutural, a dupla composta por João Grilo e Chicó age em parceria, sem nenhuma preocupação com o coletivo, porém com objetivo apenas defensivo e sem grandes preocupações com a vantagem; já em *Casamento de Branco*²⁹, de Altimar Pimentel, o Benedito age nem tanto em cumplicidade com Bastião, porque a cumplicidade pressupõe a anuência do outro para a realização do ato e a conseqüente concordância para participação no resultado seja ele qual for; no caso do Benedito, ele tem em Bastião muito mais que um cúmplice, seu parceiro é alguém que ele usa com propósitos e objetivos muito bem definidos para punir o coronel João Redondo, subtraindo deste o que é explorado dos seus iguais. Ou seja, Benedito tem uma consciência do coletivo que o difere das demais personagens individualistas que compõem a maior parte da galeria dramatúrgica popular.

Cula e Bigodinho, são personagens com características inteiramente individualistas, desprovidas da menor preocupação com o coletivo, sendo sua única e exclusiva preocupação a de tirar proveito de toda e qualquer situação, independentemente dos meios de que se utilizarão para tal. Trabalham em dupla, mas não tanto em parceria, pois seus modos de agir, embora convirjam para o mesmo objetivo, trazem a lógica do individualismo moderno de cada um por si,

²⁸ Cf. SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. Rio de Janeiro: Agir, 1957.

²⁹ Cf. PIMENTEL, Altimar. **Casamento de Branco**. Brasília: Thesaurus Editora e Sistemas Áudio Visuais Ltda, 1983.

conforme observou Ian Watt³⁰ ao analisar quatro grandes mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan e Robinson Crusoe:

Já vimos que, em decorrência do Renascimento e da Reforma, a primazia do indivíduo sobre o coletivo tornou-se a característica definidora da moderna sociedade ocidental em seu conjunto.

[...]

Não obstante, a palavra “individualismo” continuou a ser depreciada por outros autores da época, como foram os casos de Rober Owen, que clamava por uma “união *prazerosa* em lugar do *individualismo repulsivo*”, e de John Stuart Mill, que via o individualismo como algo essencialmente competitivo, para quem a lei era “cada um por si e contra todos os demais” (WATT, 1997, p. 236, 239)

É importante se observar, nesse estudo do individualismo moderno levado a efeito por Ian Watt (1997), a ênfase que é dada à solidão de Robinson Crusoe, mostrando-o reduzido aos seus próprios recursos. Félix Brun³¹, ao analisar a mesma personagem, afirma que “Robinson corresponde a um estágio muito mais avançado da sociedade individualista, onde a ilusão do indivíduo que, pelos seus próprios meios, se apropria do mundo pôde ser levada muito mais longe.” (BRUN, 1989, p. 181). A solidão de *Robinson*, capaz de levá-lo, ao descobrir-se completamente só, a descobrir sua capacidade de submissão da

³⁰ Ver WATT, Ian. **Mitos do Individualismo moderno – Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe**. Tradução Mario Pontes. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

³¹ Ver BRUN, Felix. Para uma interpretação sociológica do romance picaresco. In: Sanguinetti et al. **Literatura e Sociedade**. Tradução Pedro da Silveira e Maria Antônia Fiadeiro. São Paulo: Edições Mandacaru. 1989.

natureza aos seus objetivos próprios e assim sobreviver, não difere muito do comportamento desenvolvido pelos malandros da peça de Wolney Leite e Gercino Souza, uma vez que ambos necessitam das próprias individualidades para sobreviverem.

O traço comum que os aproxima de Robinson reside justamente na idéia de concepção do mito moderno em oposição com os mitos antigos. Segundo Watt (1997, p. 234), “nossos mitos modernos [...] nasceram como realizações individuais e não como produtos deste ou daquele grupo social. Não há neles nada que os ligue essencialmente à vida coletiva das comunidades”. De fato, nossos heróis malandros estão muito centrados em si próprios, na idéia do cada um por si, do eu posso, tendo que pensar individualmente mesmo convivendo em grupo. É essa solidão a que se refere Watt (1997), a de ter de ludibriar o próprio parceiro do lado, antes que seja passado para trás, para sobreviver, o que lhe retira qualquer possibilidade de resgate coletivo.

Convém lembrar que o romance picaresco, segundo Brun (1989, p. 182), é “uma manifestação precoce do destino individual na sociedade capitalista nascente”, e que a solidão que reveste o pícaro corresponde “menos a uma realidade social da época do que a uma intenção literária” (1989, p. 180). Brun (1989) estranha que os vagabundos espanhóis dos séculos XVI e XVII tenham perambulado solitariamente pelos caminhos, uma vez que o povo espanhol se distingue por sua sociabilidade.

De fato, nada é gratuito no terreno da arte, pois o reflexo artístico é capaz de perceber na realidade possibilidades ainda não postas pela maioria das

peessoas, antecipando assim possíveis respostas do ser social para necessidades advindas de uma sociabilidade. Em uma obra de arte nenhum elemento da realidade é um dado “em si”, utilizado para simples informação do leitor; no entanto, mesmo sem ter compromisso com a fidelidade histórica, a obra está intimamente relacionada com um momento histórico.

Os pícaros povoaram o universo literário de um gênero popular e nos chamam a atenção, na contemporaneidade, dois aspectos: primeiro, o fato de a solidão já acompanhar o indivíduo nos primórdios do capitalismo, levando-o a adotar posturas comportamentais inteiramente diversas, contanto que os fins objetivados sejam atingidos. O outro, diz respeito à questão da burla, do roubo, da trapaça, enfim, da astúcia, como elemento fundante para a conquista de uma vida melhor que se manifesta, como o próprio autor diz, nos primórdios do capitalismo.

O romance picaresco, acreditamos, veio mostrar à contemporaneidade a presença da trapaça como algo possivelmente inerente ao capitalismo em si, e de certa forma até estimulado pelos pressupostos da ideologia liberal de que o crescimento individual deve ser o grande objetivo a ser perseguido.

É claro que as obras literárias trazem em seu contexto uma série de padrões, de modelos das relações entre os homens e o mundo e que as personagens são criadas para atender a uma adequação literária; elas não se constituem em um decalque do real, pois partem do real mas assumem uma feição própria no universo em que se inserem. A obra, portanto, reflete o real, no

sentido de que o escritor, ao concebê-la, emite sempre o seu ponto de vista sobre este real. Nesse sentido, a solidão que povoa os malandros da peça de Wolney Leite e Gercino Souza os coloca numa situação extremamente ambígua, pois, embora sintam a necessidade da parceria para sobreviver, não se sentem compromissados com o vizinho, nem mesmo com o mundo em que vivem, uma vez que estão sempre sozinhos em face do outro.

Observando o desenvolvimento das ações da peça, conduzidas por Cula e coadjuvadas por Bigodinho, chama-nos a atenção a categoria crítica defendida na obra *Dialética da Malandragem*, de Antonio Candido (1993), justamente por estarmos lidando com uma peça malandra. Em seu ensaio, Candido analisa a personagem Leonardo, do romance de Manuel Antonio de Almeida, *Memórias de um Sargento de Milícias*³², procurando aproximá-lo do pícaro, mas, ao mesmo tempo, afastando-o para reconhecê-lo como o “primeiro grande malandro que entra na novelística brasileira” (1993, p. 25), dotado apenas de algumas características picarescas, mas possuindo uma certa especificidade própria de alguém pouco interessado em lesar o outro, chegando mesmo a aproximá-lo de heróis populares como Pedro Malasartes. Para Candido (1993), o malandro de Manuel Antonio de Almeida

“pratica a astúcia pela astúcia” (mesmo quando ela tem por finalidade safá-lo de uma enrascada), manifestando um amor pelo jogo-em-si que o afasta do pragmatismo dos pícaros, cuja malandragem visa quase

³² ALMEIDA, Manuel Antonio de. **Memórias de um Sargento de Milícias**. Curitiba/Rio de Janeiro/Nordeste: HD Livros Editora, 1999.

sempre ao proveito ou a um problema concreto, lesando frequentemente terceiros na sua solução. (CANDIDO, 1993, 26)

Indo buscar no *Lazarillo de Tormes* o referencial de pícaro para chegar à sua conceituação de malandro, Candido (1993, p. 22) afirma que “na origem o pícaro é ingênuo”, tendo se tornado sem escrúpulo quase que como uma defesa às agressões externas, daí valer-se da prática do roubo, da mentira, da dissimulação, como uma desculpa para as suas “picardias”. Essas observações a respeito do pícaro na verdade é que irão afastá-lo do malandro inaugural, para quem a paixão residia no “jogo-em-si” e não no ato de tirar proveito ao lesar o outro, como o faziam as personagens picarescas. Na verdade, essa é uma idéia que não pode ser levada em conta isoladamente, tendo de ser contextualizada historicamente.

Senão vejamos: Candido (1993) está tratando de um malandro que inaugura a malandragem na novelística brasileira, como ele mesmo diz, e que está ambientado no final do século XIX, portanto, “no tempo do rei”, como o próprio romance anuncia. Esse malandro não se cristalizou, não ficou congelado no tempo, até porque a sociedade sendo dinâmica, o capitalismo a molda constantemente, de acordo com suas conveniências. Com isso estamos querendo dizer que a personagem malandra, como a identificou Candido (1993), no final do século XIX, não é mais a mesma, perdeu aquela ingenuidade, se aproximou mais do comportamento picaresco e passou a utilizar “o jogo-em-si” para, de fato, lesar o outro e dele tirar proveito.

É importante frisar que na composição para aquele malandro inaugural foi criado um estereótipo do malandro carioca, ambientado nos morros, usando chapéu quebrado na ponta, meio de lado na cabeça, terno branco, com a calça estreita na boca e fofa nas pernas, paletó folgado, uma ginga no andar, como se uma mistura de samba e capoeira, fala fácil, simpático, dado à prática de pequenos golpes para poder “arranjar-se” na vida e revestido de uma certa aura mítica quase que o imunizando da censura.

É claro que essa figura, ao assumir essa tipicidade, não se restringe apenas aos morros e às ruas do Rio de Janeiro; o comportamento malandro, como vimos anteriormente, é coisa muito antiga, pois a figura do malandro no mundo referencial está espalhada por toda parte, aplicando seus golpes, ludibriando o outro e expondo ao ridículo algum “otário” para o próprio regozijo:

[...]

INGLÊS – Não é o senhor o fazedor de santo?

CULA – Modéstia à parte, escultor profissional, com todos os documentos, inclusive certidão de contribuinte do INPS.

INGLÊS – Então, é o senhor mesmo. **(Tira do bolso uma fatia de casca de melancia, em forma de boneco.)** Veja o santo que o senhor vendeu à minha mulher! **(Joga-a sobre a mesa.)**

[...]

CULA – **(Ladinamente faz cena de espanto)** Se afaste daí, mister! Virgem Nossa Senhora do Ó! Se afaste!

INGLÊS – Por quê?

BIDU – Saia daí, doutor!

INGLÊS – O que é que é isso?

CULA – Me diga uma coisa: o senhor é mister francês ou italiano?

INGLÊS – Inglês.

CULA – Logo vi!

INGLÊS – Logo vi o quê?

CULA – Aí nos seus olhos. (Empurra-o contra a parede) Fique aí e não se mova. Fique assim. **(Coloca-o numa posição ridícula de mãos ao alto. O INGLÊS cruza as pernas.)** Desencruze as pernas, para não interromper a corrente. Bidu, corra depressa no quintal, e traga um galho de arruda pra benzer este pobre. **(Bidu sai.)**

INGLÊS – Não estou entendendo nada. O que significa isto?

CULA – Está vendo este santo assim, todo encruiquilhado, todo dispranaviado, mambembe, esquelético, esquizofrênico e estrepitoso?

INGLÊS – Mas, claro, eu trouxe ele aqui.

CULA – Pois bem. O senhor vai me responder a uma pergunta: o senhor nunca sentiu uma dorzinha aqui? **(põe a mão à altura do estômago)** respondendo aqui? **(mão na espádua esquerda)**

INGLÊS – **(Pensa um pouco)** Já.

[...]

CULA - Nossa! **(Bidu volta com o galho de arruda)** Já vi tudo. Bidu, faça uma limpeza completa! **(Bidu começa a fazer a “limpeza”, benzendo o INGLÊS.)** E agora, o santinho. **(Bidu obedece. Quando termina, joga por trás das costas o galho de arruda, que bate no INGLÊS, que dá um grito.)**

INGLÊS – Uai!

[...]

CULA – **(Ar de grande apreensão)** O senhor não sabe a “carga” que estava nas suas costas.

INGLÊS – Nas minhas costas?

[...]

CULA – Veja como ele está, mister. Coitadinho! Pretinho, doentinho, só sendo uma graça mesmo! O senhor é o homem mais feliz do mundo. Este santinho que o mister não dava nada por ele, acaba de lhe salvar a vida!

INGLÊS – Salvar-me a vida?

CULA – E de sua meritíssima esposa também. Olhe, meu mister, este pobre merece uma recompensa pelo esforço que fez. E eu tenho certeza que o senhor, com o seu alto espírito de compreensão, recompensará.

INGLÊS – Mas, eu já paguei dez reais por ele.

[...]

CULA – O senhor já pensou se tivesse quebrado uma perna?! Veja bem. Só quebrar uma perna, quanto gastaria para consertá-la?

INGLÊS – Uns mil reais.

[...]

CULA – E se fossem as quatro?

INGLÊS – Está me chamando de quadrúpede?

CULA – Não. Duas suas e duas de sua mister. Não são quatro? Então, não custa nada o senhor fazer a obra de caridade de me dar, apenas, a insignificante e insuficiente quantia de cem reais, para as despesas funerárias deste milagroso e destemido herói que o mundo acolhe e desconhece!

[...]

BIDU – Zé, baixe um pouquinho. Faça um enterro de pobre. Você não está vendo que o doutor é mesmo que papagaio no arame!

[...]

BIDU – Faça enterro de indigente mesmo, Cula. **(Segura o paletó do INGLÊS)** Seu doutor, vinte reais! Está bom?

INGLÊS – Vá lá que seja **(Retira o dinheiro de uma carteira bem polpuda de notas)** Tome.

CULA – Pobrezinho! Tem que ir no caixão da caridade. Deus lhe pague, mister!

(LEITE; SOUZA, 1998, p. 23-26)

Não se trata aqui apenas de ludibriar um “otário” qualquer; trata-se, isto sim, de escarnecer simbolicamente o colonizador, que não necessariamente deve ser o português, mas qualquer pessoa oriunda de país imperialista. O Inglês aparece na peça como uma representação estética do estrangeiro em busca do exótico nos países subdesenvolvidos. Em geral o interesse pelo exótico traz em si uma relação de poder na medida em que está associado simbolicamente ao mais primitivo, ao menos racional. No caso presente, vemos uma tentativa de inversão desse poder, em que Cula mostra como o dominado tem mecanismos que tentam

reverter o processo de dominação, a partir de suas próprias características como dominado³³. Sintetizando, Cula, com sua malandragem, uma forma peculiar de responder à dominação, reverte a situação.

Essa personagem não está na peça gratuitamente, há uma intenção deliberada de torná-la objeto de riso e de galhofa, para promover sua vingança catártica contra o colonizador; afinal, estamos lidando no terreno da arte, único espaço onde se faz possível tudo aquilo que ainda não se permite no plano real³⁴.

Ao Inglês é aplicada a mais cruel picardia, submetendo-o ao mais completo ridículo e exposto a uma dupla zombaria: tanto é motivo de riso para as personagens envolvidas, pois elas se regozijam do que fazem ao outro, quanto para o público. Personagens e público desferem sobre o estrangeiro um riso de escárnio debochado e zombeteiro. Não contentes com o primeiro ridículo, a dupla Cula/Bidu renova a galhofa:

INGLÊS – **(Observando o guaiamum na gaiola, sobre a mesa.)** Que pássaro é este?

[...]

CULA – Isto não é um pássaro, mister, é um passarinho.

INGLÊS – Agora que eu estou observando direito. Ele não tem asas!

[...]

CULA – Dá no mesmo. Assim, é este passarinho. Não tem asas, mas “avôa”, não é, Bidu?

INGLÊS – **(Observando cuidadosamente)** Não conhecia.

CULA – E canta!!!

³³ Cf. CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: **América Latina em sua Literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

³⁴ Convém lembrar que a peça, embora escrita nos anos 70 do século XX, ainda refletia a condição de dependência de país periférico, situação essa que persiste no século XXI.

INGLÊS – Também canta?

CULA – Se canta?! Diz pra ele, Bidu!

BIDU – Quando ele quer, canta limpo, estridente que nem canário belga.

INGLÊS – Não diga!

BIDU – Quando ele quer, canta o dia e a noite encarrilhados!

INGLÊS – E por que não está cantando agora?

BIDU – **(Numa saída genial)** Porque não quer, não é, Cula?

CULA – Bem. E... porque está dormindo; chegou de viagem hoje, e está muito enfadado!

INGLÊS –E... o senhor vende?

CULA – É para negócio. Aliás, ele nem é meu. É do Bigodinho. O senhor conhece o Bigodinho?

INGLÊS – Não, não tive o prazer de ser apresentado a ele. Quem é ele?

CULA – É um camarada que mora bem ali. A gente chama de Bigodinho, porque ele tem um bigode que mais parece uma escova de dentes... infantil. Deixou aqui pra negócio e se o senhor quiser eu passo à frente pelo preço de fatura, não é, Bidu?

BIDU – Pois é.

INGLÊS – Quanto?

CULA – **(Olhando para Bidu)** Vou fazer um negócio de pai para filho, e de filho prá pai. Como o mister foi muito generoso para com o santinho, não vou exigir nem sequer a minha comissão, que é sagrada. Isso eu deixo a seu critério, isto é, se eu a merecer. **(Segura a gaiola, estala a língua incitando o “passarinho”)** O mister me dá cinquentinha, e eu lhe entrego esta linda pecinha!

[...]

INGLÊS – É caro demais.

[...]

INGLÊS – Dou trinta reais.

CULA – **(Coçando a nuca)** Não vendo. Mas pra não ficar calado, eu vou dizer a minha segunda palavra, e o senhor também diz a sua. [...]

[...]

INGLÊS – Prometo.

CULA – Então, o senhor me dá quarenta e nove reais e noventa centavos.

[...]

INGLÊS – E eu dou trinta reais e dez centavos

CULA – Não pode! Eu digo a minha terceira, mister, pra gente fazer?

INGLÊS – Não, não! Só dou isso!

BIDU – Homem! Sabe de uma coisa? Mais vale um passarinho na mão, do que dois voando. Negócio fechado!

INGLÊS – Seu Cula, está fechado?

CULA – É. Que jeito! Mas que é barato, é.

INGLÊS – **(Conta o dinheiro e entrega a Cula)** Aqui estão, trinta reais e... dez centavos.

CULA – Muito obrigado, seu mister. **(Embolsa o dinheiro.)**

INGLÊS – É um presente para a minha mulher. Ela adora passarinhos!

BIDU – E logo este! É uma beleza!...

INGLÊS – Diferente, não é? Bem. Até logo e muito obrigado. **(Vai saindo.)**

CULA – Sim, olhe! **(O INGLÊS pára)** Se porventura, acontecer qualquer coisa que Deus me livre e guarde! O senhor procure o Bigodinho que é o seu legítimo dono. Ele mora ali, ó! **(Leva o INGLÊS até a porta e indica a casa do Bigodinho.)** (LEITE; SOUZA, 1998, p. 26-30)

Bidu, mulher de Cula, se revelou tão malandra quanto o marido, demonstrando existir não apenas uma parceria malandra representada pela dupla Cula/Bigodinho, mas um trio de cumplicidade a que ela se incorpora. Nesse grupo, a malandragem, como se vê, é algo inerente ao comportamento, é parte integrante da individualidade em que não há limites nem fronteiras para aplicação dos golpes. Essas personagens reproduzem o princípio do individualismo moderno, caracterizado, sobretudo, pelos regimes democráticos. A democracia, segundo nos ensina Watt, que a todos iguala, veio inserir os seres humanos modernos na solitude do seu próprio coração; a aristocracia os tornava

elos de uma mesma cadeia, do camponês ao rei; a democracia veio não apenas romper com essa cadeia, mas deixar todos os elos isolados.

O homem moderno foi tragado inexoravelmente pelo poder do mercado na sua vida interior. Qualquer espécie de conduta humana se torna permissível, no exato instante em que se mostre economicamente viável, passando então a ter livre curso tudo aquilo que pagar bem. Joga-se fora, então, qualquer forma de honra e dignidade para incorporá-las ao mercado e dotá-las de etiquetas de preço.

Com a chegada de mais um malandro, o Inglês é definitivamente espicaçado.

[...]

BIGODINHO – Seu Cula, a turma parece que vem trazendo um homem morto.

CULA – E já vem morto, é?

BIDU – Taí.

INGLÊS – Homem morto? Vou-me embora! **(Vai saindo.)**

BIGODINHO – **(Segura o INGLÊS pelo braço, tentando tomar a gaiola)** O que é que é isso?

INGLÊS – **(Assustado)** Não gosto de ver defuntos!

BIGODINHO – E vai levando o... **(Não termina a frase porque Cula o interrompe.)**

CULA – ... o passarinho! (Bidu dá um beliscão em Bigodinho.)

BIGODINHO – **(Sem entender)** Ai! Dona Bidu! Desse jeito, não! E vai levando?

CULA – Vai. **(Fazendo sinais)** Ele comprou o passarinho, já pagou e tem todo o direito de levar a jóia!

INGLÊS – Pois é. Pois é. Sim, Sr. Cula, quer dizer que o Bigodinho mora ali, naquela casa?

BIGODINHO – **(Suspeitoso)** E o que é que tem o Bigodinho?

INGLÊS – Era o dono deste pássaro. Deixou aqui pra negócio, e o Sr. Cula me vendeu, dizendo entretanto que o responsável por qualquer defeito, é o Sr. Bigodinho.

BIGODINHO – **(Põe automaticamente o dedo indicador sobre o bigode)** Seu Cula, que negócio desgraçado foi esse?!

INGLÊS – Não, negócio bom pra todos. Paguei trinta reais e dez centavos.

BIGODINHO – Por isso!!!???

BIDU – Isso o quê? Isso é um passarinho de respeito! Quando quer cantar, é um encanto.

BIGODINHO – Seu Cula, o senhor fez muito mal. O Bigodinho não vai gostar do negócio, não! Vender uma peça dessa, de estimação, por trinta reais e dez centavos! É um assalto à mão armada! Prá falar a verdade, no barato, valia cem reais.

INGLÊS – **(Alegre)** Mesmo?

BIDU – Quer desmanchar o negócio, seu mister?

CULA – **(Irado)** Jesus Cristo tem muito inquilino ruim neste mundo.

BIGODINHO – O senhor conhece o Bigodinho?

INGLÊS – Não. Mas ele é amigo do seu Cula.

BIGODINHO – Aquele excomungado é amigo de ninguém! O bicho é tão ruim, tão ruim, que deu uma surra na mãe dele somente porque...

BIDU – Deixa a vida do Bigodinho pra lá.

BIGODINHO – Não. É bom que o doutor aí saiba que o Bigodinho é mesmo que terra quente. Pra dar uma pisa num, não bate as pestanas duas vezes. E ainda mais com o prejuízo miserável desse! O senhor quer um conselho? Se a pecinha não agradar, que preste ou não preste, seja homem! Não passe nem perto do Bigodinho. Agüente o prejuízo. Quando nada lhe serve de lição! E não ligue pra isso não. Negócio é negócio, pronto.

INGLÊS – **(Rápido)** Já estou bem informado. Até logo! Ou melhor, adeus!

(Quando ele vai saindo, pára e dá passagem a Germano, Belo, seu Dé, e Circo, cada um segurando um membro do espantalho. O INGLÊS retira-se, fechando as narinas com dois dedos da mão direita. Os recém-chegados falam todos ao mesmo tempo, praguejam, uma balbúrdia completa.)

(LEITE; SOUZA, 1998, p. 30-32)

Em seu estudo, Candido, como vimos, nos apresenta duas caracterizações, uma para descrever o malandro do “tempo do rei” e outra para o pícaro. Como demonstramos, aquele malandro do “tempo do rei” evoluiu, o malandro de Wolney Leite e Gercino Souza nos demonstra não possuir integralmente nem as características do primeiro malandro, nem tampouco as do pícaro; apresenta-se como uma mescla dos dois, acrescido daquilo que o tempo foi capaz de incorporar, para poder resistir às agressões do seu tempo e sobreviver na desigualdade social.

Para atender aos novos tempos, o malandro se torna cada vez mais individualista e cada vez mais solitário. Onde antes havia a predileção pelo “jogo-em-si”, o que o afastava do pragmatismo dos pícaros interessados no proveito próprio, modernamente dá-se o inverso, o malandro vai se apropriar desse pragmatismo com a intenção precisa e deliberada de lesar terceiros, mesmo que esse terceiro seja um dos seus. Porém, diferentemente daquele malandro inaugural, “do tempo do rei”, esse agora tem a plena consciência da sua condição de explorado. Para ele, subtrair do outro é uma forma egoísta de retomar o que lhe é retirado, ainda que para isso tenha que reiterar o processo de exploração de classe, o que o torna mais solitário que o pícaro:

GERMANO – A estas alturas, com essa conversa toda, o homem já deu adeus ao papagaio há muito tempo!

Cula – Corra, Germano, vai ali na bodega. Chama a rapaziada e vão salvar o homem. E tragam ele para aqui. Cremilda, vá mostrar, vá!

GERMANO – **(Saindo com Cremilda)** E o senhor não vai, não?

CULA – Vou ficar preparando a cama dele, não é Bidu? **(Com malícia)**

BIDU – Que cama?

CULA – Venha cá, Bidu. Você se lembra daquela estória que saiu no jornal?

BIDU – Que estória?

CULA – Daquele soldado bombeiro que salvou um cara, sem saber quem ele era, e que estava morrendo afogado também... se lembra?

BIDU – E o que foi que teve?

CULA – Deixa eu terminar. Olhe aqui! Ele salvou o cara de morte certa, quer dizer, tirou o homem de dentro d'água; levou pro hospital; deixou ele lá e foi embora. Anos depois, ele, o bombeiro, nem esperava, e sabe o que aconteceu?

BIDU – O homem morreu?

CULA – E deixou o soldado podre de rico.

BIDU – Mas como, Cula?

CULA – O cara era um ricaço, lá na Alemanha. Mais podre, do que podre de rico! E deixou no testamento tudo o que era dele pra ele pois não tinha nem parente nem aderente para herdar.

BIDU – Então, este que está morrendo afogado aí, também é rico?

CULA – Não sei. Mas disse Jesus: faz a diligência que eu ajudarei. **(Diz isto apanhando uma gaiola que contém um guaiamum.)** Comprei para a ceia larga do Natal, mas já que vamos ter gente de resguardo em casa... toma, Bidu, prepara um pirão daqueles! **(Entrega a gaiola a Bidu. Nisto entra violentamente, o INGLÊS, falando com sotaque característico.)** (LEITE; SOUZA, 1998, p. 21,22)

Munidas da lógica da subtração, as ações desenvolvidas na peça são sempre justificadas e conduzidas para um objetivo próprio e específico de mudança da condição de vida. As personagens, lideradas por Cula, se acham no direito de também usufruírem dos bens e da comodidade que a sociedade de

consumo proporciona. A utilização da astúcia para subtrair do outro o que lhe é negado, nos faz lembrar a reflexão desenvolvida por Marshall Berman, ao analisar o poema em prosa “Os olhos dos pobres”, de Baudelaire, em *O Spleen de Paris*³⁵. Segundo Berman,

No fim dos anos de 1850 e ao longo de toda a década seguinte, enquanto Baudelaire trabalhava em *Spleen de Paris*, Georges Eugène Haussmann, prefeito de Paris e circunvizinhanças, investido no cargo por um mandato imperial de Napoleão II, estava implantando uma vasta rede de bulevares no coração da velha cidade medieval.[...] O empreendimento pôs abaixo centenas de edifícios, deslocou milhares e milhares de pessoas, destruiu bairros inteiros que aí tinham existido por séculos.[...] O que os bulevares fizeram às pessoas que para aí acorreram, a fim de ocupá-los? Baudelaire nos mostra alguns dos seus efeitos mais notáveis. Para os amantes de “Os olhos dos pobres”, os bulevares criaram uma nova cena primordial: um espaço privado, em público, onde eles podiam dedicar-se à própria intimidade, sem estar fisicamente sós.[...] Para onde iria toda essa gente? Os responsáveis pela demolição e reconstrução não se preocupavam especialmente com isso. [...] A família em farrapos, do poema baudelaireano, sai de trás dos detritos, pára e se coloca no centro da cena. O problema não é que eles sejam famintos ou pedintes. O problema é que eles simplesmente não irão embora. Eles também querem um lugar sob a luz Esta cena primordial revela algumas das mais profundas ironias e contradições na vida da cidade moderna. O empreendimento que torna toda essa humanidade urbana uma grande “família de olhos”, em expansão, também põe à mostra as crianças enjeitadas dessa família. As transformações físicas e sociais que haviam tirado os pobres do alcance

³⁵ Cf. BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa: volume único**. Ivo Barroso (org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

da visão, agora os trazem de volta diretamente à vista de cada um.
(BERMAN,1990, p. 145-148)

Os malandros de *A História de São Gregório e o Fazedor de Santos* não saem de trás dos detritos para se colocarem na cena, pois, como os pobres baudelairianos, eles já estão na cena; é como se aquelas figuras de *Os olhos dos pobres*, que invadem os bulevares, continuassem nas ruas, afrontando e enfrentando a sociedade que os discrimina e se refletissem aqui na peça de Wolney Leite e Gercino Souza, através do comportamento de seus malandros.

O poeta Sidney Wanderley, com o belo poema-título de seu livro *Nesta Calçada* (1995), observa as “marcas indeléveis e invisíveis” que se encontram numa calçada, por onde tantos passaram e se olharam e se mediram e se enfrentaram. Numa calçada, pessoas de todas as classes se reconhecem e se comparam, como constata o poeta: “piso/ nesta calçada/ em que outrora tantos outros trafegaram/ os que ainda respiram, os que já se foram/ os que neste momento agonizam e se encolhem/ no estreito espaço que separa vida e morte/ (WANDERLEY, 1995, 46). E mais adiante, mesmo elegendo aquela calçada como sendo a única no Universo, o poeta reconhece não ser o único com direito a pisá-la, e descobre sua imensa fragilidade, reconhecendo-se nem melhor nem pior, mas tão-somente um vivente igual a todos os outros, diluído no rol de tantos e incontáveis passos que por ali passaram:

piso
 como se fosse o último sobrevivente de minha espécie
 passeando sobre a calçada única do Universo
 e entanto sei-me igual a tantos outros:
 duas pernas, muitos passos, um caminho
 e sei – talvez bem mais que os outros –
 ser esta calçada em que minha sombra se projeta
 nada mais que discreta notícia, infindo rol
 de incontáveis viventes que por aqui passaram

piso
 por isto piso assim
 nesta calçada:
 tão senhor dela
 e de mim. (WANDERLEY, 1995, p. 47)

A calçada é um espaço livre e democrático onde se misturam pessoas de todas as classes. É lá que elas se encontram, observa Berman (1990), se admiram e se protegem do trânsito enlouquecido das ruas. Há, porém, entre a calçada e a rua um outro espaço, a sarjeta. Segundo Bermann (1990, p.153), “na sarjeta, as pessoas são forçadas a se esquecer do que são enquanto lutam pela sobrevivência”. É claro que as nossas personagens não estão na sarjeta; esse seria o último grau da degradação humana, no qual as pessoas se anulam completamente e perdem os referenciais da condição humana; nós, aqui, a estamos utilizando como metáfora da sobrevivência.

Berman, embora estivesse tratando do final do século XIX, quando Baudelaire (1995) escreveu o *Spleen de Paris* e o centro parisiense começava a ser remodelado, trata da sarjeta em seu estudo para referir-se aos excluídos, aos

que necessitam “se virar”, ou “arranjar-se”, como prefere Candido (1993). No final do século seguinte, quando a peça de Wolney Leite e Gercino Souza foi escrita, a situação não era muito diferente. Uma parcela expressiva da sociedade continuava na sarjeta lutando pela sobrevivência, porém uma outra, na qual se enquadram Cula e seu grupo, estava nas calçadas convivendo com todas as classes, lutando igualmente pela sobrevivência.

E no quesito sobreviver, não há como fugir à lógica do individualismo moderno numa sociedade de classes, principalmente quando entra em jogo a astúcia como elemento fundante. É o caso do grupo liderado por Cula, que, no insistente e constante enfrentamento com a estrutura vigente, tem de exercitar a “criatividade” a todo instante para escapar da sarjeta:

GERMANO – **(Rindo)** Taí, a beleza do homem que estava morrendo afogado! Um pedaço de pau vestido! Isso devia estar espantando os passarinhos dos campos de arroz, em alguma fazenda rio acima. Se ao menos fosse sábado de aleluia!

[...]

CIRÇO – Parece que tem nome escrito aqui, na testa.

BIGODINHO – Deixem eu ver! **(Lendo)** Gre-gó-rio... Gregório!

CULA – **(Saindo de uma profunda meditação)** Gregório?

BIGODINHO – É o que está escrito aqui.

CULA – **(Espetaculoso)** Rapazes! Vocês trouxeram a felicidade para esta casa. Não só pra mim, mas, principalmente, para vocês. E mais ainda – para a comunidade, para o país! **(Ênfase)** Um santo entrou nesta casa!

TODOS – Santo!!!

BIDU – Ó Cula! Desta vez eu estou baratinada!

BIGODINHO – Olhem! Na terra que caranguejo é passarinho, tudo pode acontecer!

BELO – Isto dá uma boa fogueira de São João.

CULA – São Gregório.

BELO – Não! Eu disse mesmo – São João. Fogueira de São João, com forró, baião e tudo!

CULA – E eu digo: São Gregório, protetor dos fracos, dos oprimidos, dos doentes, dos encarcerados, dos viúvos e das viúvas, solteiros e casados, dos que estão na riqueza, e dos que estão na pobreza, na pindaíba! Bigodinho, Cirço, Belo, Seu Dé e Germano: Aqui está a nossa independência! Eu, nesta hora solene, eu os nomeio meus diletos discípulos.

CIRÇO – O homem está girando!

DÉ – Já tomou umas e outras, seu Cula?

BELO – A gente bebe e ele é quem se embebeda.

BIDU – Continue, Cula.

CULA – Eu não falo, obro!

BIGODINHO – Tá se vendo!!!

CULA – Vocês vão fazer o seguinte: Cada um diz, assim que sair daqui, que tem um pai ou uma mãe, um conhecido que ninguém conhece, que a graça de fazer uma promessa com o meu São Gregório – este aqui, e ficou curado. Podem dizer que o santo nem exige o cumprimento de toda a promessa feita, pode ser cumprida com cinquenta por cento de abatimento! Santo milagroso é este aqui: A pessoa não precisa fazer duas promessas; na primeira é logo curada! E não é promessa, assim tão pesada, não. Não exige o meu São Gregório, promessa de esfolar os joelhos, carregar pedra na cabeça nas procissões ou botar luto fechado, não sei por quantos anos, porque ele sabe que isso de nada vale. A promessa que São Gregório quer, é promessa maneira, que não prejudique a ninguém, mas que ajude aos discípulos de seu dono. O meu Santo Gregório! (LEITE; SOUZA, 1998, p. 32-34)

Malandro que é malandro não desperdiça oportunidade e aqui não poderia ser diferente; Cula, como num passe de mágica, demonstra para todos

por que razão é o líder, montando rapidamente toda a estratégia. Está preparado, portanto, o cenário para o desenvolvimento das ações que virão.

O sujeito arquetípico moderno, diz Berman (1990), é aquele indivíduo solitário, lançado no turbilhão do tráfego da cidade moderna, às voltas com os seus próprios recursos, muitas das vezes sem sequer imaginar possuí-los, mas sendo forçado a lançar mão e explorá-los de maneira desesperada, para poder sobreviver. Para superar as agressões sociais e adaptar-se ao mundo em que vive, esse indivíduo tem de estar sempre atento, com os olhos muito abertos, em completa sintonia e inteiramente adaptado aos movimentos do “caos” para, só assim, construir sua autodefesa e manter-se sempre um passo adiante.

Por conta disso, terá de desenvolver uma “habilidade em matéria de sobressaltos e movimentos bruscos” (BERMAN, 1990, p.154) que o credencie a confrontar-se com o inesperado, habilidade essa que deve ser realizada “não apenas com as pernas e o corpo, mas também com a mente e a sensibilidade” (ibidem, p. 154), o que significa dizer: lançar mão da astúcia, da esperteza, e assim construir sua autoproteção às agressões de que fatalmente será vítima, para se precaver e manter-se com certa vantagem e não ser pego desprevenido:

[...]

DÉ – Já que o negócio vai render muito, o bom mesmo é formar logo uma diretoria.

BIDU – **(Rápida)** O Presidente é o Cula. Foi ele quem teve a idéia!

BIGODINHO – O Tesoureiro, sou eu. Belo, o Secretário. Cirço, o Vice, seu Dé, o orador...

GERMANO – Tava calado e não estou mais. O caso de Bigodinho, é pegar em dinheiro. E logo ele!

BIGODINHO – Está me chamando de ladrão?!

GERMANO – Você é quem está dizendo, com sua própria boca!

CULA – **(Peremptório)** Nada de diretoria. Quem manda sou eu! É o mesmo regime democrático da orquestra!

[...]

Vamos criar logo uma irmandade, que é pra ter dinheiro certo, seguro, sem faltar, depois... Não. Esperem aí! Vocês não me deixam pensar, é todo mundo me atazanando o juízo! Sim. Naquele quarto ali, eu vou armar o oratório. O oratório de São Gregório. E como o bom exemplo começa de casa, todos nós devemos diariamente adorar o milagroso São Gregório. Vamos dar um treino agora. Atenção todos, por mim. Ajoelhemo-nos **(Cantando. Em seguida, todos se põem de joelhos imitando. ZÉ CULA, que faz uma curvatura reverenciosa e fala)**

Vamos provar que santo de casa também faz milagre!

(LEITE; SOUZA, 1998, p. 35,36)

A sociedade moderna, por mais que tenha alcançado patamares de otimização tecnológica, continua enfrentando os conflitos de seu tempo, conflitos de ordem ideológica e de classe, conflitos entre o indivíduo e as forças sociais, e tudo isso torna o indivíduo vulnerável por nem sempre encontrar explicações para as contradições imanentes à sociedade capitalista. Por não conseguir responder a todas essas questões cotidianas, o ser humano invariavelmente recorre ao transcendente, para assim justificar suas indagações.

Como toda arte se abastece do cotidiano, os autores de *A História de São Gregório e o Fazedor de Santos* foram buscar nesse cotidiano a matéria-prima necessária para construir a trama dramatúrgica, que possibilitará a discussão da exploração da fé pública numa sociedade fragilizada. A arte, por

refletir as relações sociais, desempenha no ser humano um papel fundamental quando possibilita que esse sujeito, ao se defrontar com a obra de arte, se veja refletido enquanto gênero.

Segundo Magalhães, “a gênese da arte parte de necessidades interiores do indivíduo, em sua existência material e concreta e, necessariamente, tem de se deslocar da imediaticidade do cotidiano. (MAGALHÃES, 2001, p. 38) Ora, sabemos que nenhuma sociedade é capaz de resolver todas as carências humanas, porém, sabemos também que apenas no âmbito social elas podem ser resolvidas. Dada essa impossibilidade, o ser humano se vê obrigado a recorrer a outros mecanismos que aliviem a tensão da insolubilidade. Um desses caminhos reside na manifestação artística, que, por sua própria constituição, ao permitir que o ser humano se veja refletido enquanto gênero, possibilita, ao mesmo tempo, a solução das necessidades ainda não alcançadas no âmbito da realidade histórico-social, mas possíveis no plano ficcional.

Um outro caminho é através do pensamento mágico que, segundo Magalhães,

“também é uma forma de resolução dos problemas sociais, que não encontram resposta na realidade concreta; no entanto diferentemente da arte, não contribui para a elevação da subjetividade, ao contrário anula-a, pois desloca para outros seres que não homens e mulheres concretos, a resolução das dificuldades. (MAGALHÃES, 2001, p. 39)

A História de São Gregório e o Fazedor de Santos transita por esse terreno, demonstrando a facilidade com que se organiza uma instituição religiosa, o modo como as carências humanas são facilmente manipuladas pelas ações inescrupulosas e de que forma os dividendos financeiros são percebidos como resultantes dessa ação.

Os autores utilizaram o primeiro ato para apresentação das personagens, descrição dos perfis e a apresentação da estratégia malandra, com vistas a uma mudança de vida. Os dois atos seguintes são desdobramentos da ação estratégica habilmente montada por Cula e seu grupo, a partir da descoberta do afogado que não é afogado e que foi transformado em São Gregório.

O segundo ato se inicia com uma descrição de rubrica que evidencia já os resultados positivos do plano; ao longo desse ato percebe-se que esses resultados positivos não se restringem apenas ao seu líder, estendem-se também a outros membros do grupo:

(A casa de ZÉCULA mostra visíveis sinais de prosperidade. Quando a cortina se abre, ele entra nervoso e apavorado, anda de um lado a outro da sala. Por fim vai à janela) (LEITE; SOUZA, 1998, p. 37)

Mesmo se tratando de uma trapaça, não deixa de ser um negócio e um negócio bastante rentável e cobiçado. Claro que um fato como esse tanto

desperta a curiosidade de uns como a inveja de outros, porque interesses econômicos serão contrariados e o capital não permite concessões, punindo sempre o seu infrator, pois, como manda a lógica, só ele pode ganhar. A fala de Cula, que inicia o segundo ato, revela de imediato para o espectador que o protagonista está sendo vítima da cobiça de alguém, de vez que o objeto de sua fonte de renda, o São Gregório, foi roubado. Claro que, por tratar-se de um grupo de malandros, a suspeita recai de imediato entre seus próprios comparsas. O que será revelado posteriormente é que o roubo não se deu entre eles, até porque sempre estiveram juntos, mesmo sabendo que eram enganados por Cula; por outro lado, todos apresentavam sinais de prosperidade com o negócio, uns para mais, outros nem tanto, mas todos haviam melhorado de vida, portanto não havia por que mudar as regras de um jogo que há muito tempo vinha sendo praticado dessa forma.

CULA – É muito azar! Azarento! O que foi que eu fiz, meu Deus, para merecer este castigo! Tão boazinhas que as coisas iam correndo! Logo agora! Só pode ter sido o Cirço! Só ele! Só ele! Se eu descobrir, ele nunca mais toca pandeiro na vida dele. Porque outra coisa eu não faço, mas arranco-lhe as unhas, corto-lhe os dedos, tiro-lhe as mãos, deixo ele cotó, e quero ver ele tocar pandeiro. **(Pausa)** Mas, se não foi ele? Foi o Belo, aí, aí a coisa muda de figura! Ele vai tocar caixa na caixa-prego! Inferno! Eu que estava pensando que ia juntar dinheiro! Agora... se foi o Bigodinho! Ele anda tão alegre de ontem pra cá, que dá pra gente desconfiar... Bigodinho, Bigodinho, se foi você... garanto que você vai mudar essa cara de rapariga ruim!

[...]

CULA – Mas, Bidu, minha santinha, está pra chegar hoje, aqui, os repórteres da Manchete, da Veja, de uma revista americana, e até a equipe do programa Sílvio Santos. Todos vêm para uma entrevista coletiva. Quando notarem que eu não tenho nada pra explicar, vão dizer logo: Foi cascata! E eu, que já estava pensando em pedir a Sílvio uma casinha para o santo! E agora?

[...]

BIDU – E se a gente disser que o santo bateu asas e foi pro céu? Dizer mesmo pra todo mundo, e dizer com a cara bem fechada, falando grosso, e que o santo só teve tempo de falar com Cremilda, e disse a ela que um dia voltava!

CULA – Botando o caso em mim, será que acreditava nisso?

BIDU – A gente deixa ela ali sentada, de cabeça baixa, triste, de véu na cabeça, rosário na mão, e ensina pra ela dizer ao povo que São Gregório foi pro céu atender a um chamado de São Lunguinha, ordenou que ela ficasse ali sentada, sem comer e sem beber, até que ele volte.

CULA – Venha de lá um abraço! Você é um gênio! Me dê um beijo.

(Bidu dá um beijo) Mais um! (LEITE; Souza, 1998, p. 38-40)

Temos aqui três fatos: primeiro, o desaparecimento do santo, ardilosamente arquitetado pelo Padre, através do Sacristão, deixando evidente tratar-se de uma represália, pelo não pagamento da quantia prometida por Cula. Notam-se, portanto, dois aspectos a serem considerados: primeiro, um jogo de forças onde se avalia para que lado tenderá o prestígio, se para a Igreja ou para os milagres oportunistas de São Gregório, e, segundo, a questão econômica que compromete ambos os lados do problema, demonstrando a voracidade que acomete os seres humanos em busca da sua apropriação.

GERMANO – **(De fora. gritando)** É você! Repara se eu visto saia! [...] **(Entra furioso.)** Mexeu comigo, já viu! Pensa que eu tenho medo?! Ele disse que excomungava todo mundo que viesse até aqui.

BIDU – **(Que entrou em seguida ao alarido provocado por GERMANO)** Quem disse isso?

GERMANO – Ora, quem disse! O padre.

BIGODINHO – O padre! É. Ta, vendo, seu Cula, o senhor prometeu dar a ele um milhão e não deu, deu nisso! Agora ele se virou na serpente.

(LEITE; SOUZA, 1998, p. 47)

O segundo fato refere-se ao interesse desenfreado da imprensa com o santo milagreiro, não com o objetivo de registrar o fato em si, mas tão somente com o fim de alimentar o sensacionalismo. Essa questão traz embutidos dois elementos fundamentais: primeiro, esse interesse que é imanente aos veículos de comunicação, se manifesta sempre que o assunto é polêmico e desperta o interesse e a curiosidade popular, porém, nem sempre vai em busca da verdade, porque não é propriamente a verdade que interessa; o segundo aspecto está ligado à repercussão desses fatos e os dividendos que deles poderão advir, tanto provenientes do mercado consumidor, quanto de um outro, que são os patrocinadores, reais mantenedores dos órgãos de comunicação. O mercado da comunicação se abastece basicamente da repercussão e, quanto maior for a polêmica mais atrativa será para ele, conseqüentemente, mais lucros abastecerão os cofres, tanto das empresas, quanto dos seus patrocinadores.

A terceira questão, e essa me parece ser a mais interessante para a análise da malandragem, diz respeito à estratégia sugerida por Bidu para tentar reverter a questão, diante de um fato evidente que é o desaparecimento do objeto

promotor do prestígio e do lucro. Observe-se que a mãe não teve o menor prurido em sugerir o nome da filha para fazer parte do embuste; para ela, além de todos estarem no mesmo barco, ser filha ou não é de somenos importância: o fundamental é o empenho de todos para o sucesso do negócio, afinal, esse é o meio pelo qual vivem. O pai, por sua vez, embora tenha ficado na dúvida quanto à aceitação da filha, decide-se a fazer o convite pessoalmente, porém não conseguindo ir direto ao assunto, como o faz normalmente, começa a fazer rodeios, o que irrita a filha, que o apressa a finalmente dizer o que pretende:

CULA – (**Carinhoso**) Venha cá, minha filha. Eu não me incomodo que você fale com o seu namorado. Mas primeiro do que tudo, está a obrigação de se preparar o futuro. Investi todo o meu capital, minhas economias neste negócio de santo. Quando arranjer alguma coisa, tive que, por força das obrigações trabalhistas, indenizar a Belo e Cirço. Não sabe?

CREMILDA – Sei, papai.

CULA – Fiquei na merda. [...] Como você sabe, santo encantou-se, roubaram, e eu não posso dizer a ninguém que não sei onde está o maldito São Gregório. [...] E você vai ser a nossa salvação.

BIDU – Pois é, minha filha, você é inteligente e vai se sair muito bem.

CREMILDA – Quando o senhor fala assim, bonito, eu fico até me pelando de medo.

CULA – Veja. Olhe, olhos abertos e bem arregalados! [...]

CREMILDA – Não encomprida, pai, o Duquinha está me esperando...

CULA – Eu já disse que a obrigação está em primeiro lugar.

CREMILDA – Pois diga logo, o senhor fica fazendo um arroteio danado!

[...]

CREMILDA – Vamos, pai!!! Ó, meu Deus!

[...]

CREMILDA – Eu sei, pai, eu sei tudo o que o senhor já disse!

CULA – Mas não sabe o que eu vou dizer agora. Viu, Cremildazinha! É prá se dizer ao povo, que o santo subiu ao céu numa nuvem branca. E você é a portadora desta notícia.

BIDU – Está prestando a atenção, minha filha?

CREMILDA – E será que eles vão acreditar, pai? (LEITE; SOUZA, 1998, p. 43-45)

Todas as três questões vêm corroborar a teoria da malandragem, tanto a desenvolvida por Candido (1993), quanto a de Roberto da Matta³⁶ para analisar o mito de Malasartes.

Candido, em seu estudo, se refere ao mundo de Leonardo, personagem de *Memórias de um Sargento de Milícias*, como sendo um mundo sem culpa, onde “as pessoas fazem coisas que poderiam ser qualificadas como reprováveis, mas também fazem outras dignas de louvor, que as compensam.” (CANDIDO, 1993, p. 47). E, nesse sentido, como não existem pessoas sem defeitos, uma coisa compensa a outra e, portanto, não há razão para censuras. Esse é também o mundo de Cula, um universo identicamente sem culpas, onde todos cometem atos considerados reprováveis, mas sempre com a justificativa mais apropriada para a situação, o que nivela todos no mesmo patamar e, evidentemente, os libera de qualquer censura.

Já em Da Matta (1983), esse mesmo problema apontado por Candido assume uma característica de universalidade, ao estabelecer um parâmetro comparativo entre a constituição da sociedade e os autores teatrais.

Segundo Da Matta, a sociedade “não inventa somente a peça e o enredo, o

³⁶ DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: Para uma Sociologia do Dilema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

cenário e o palco, como fazem os teatrólogos. Vai, além disso, criando também os papéis e os atores, bem como as condições em que a peça deverá ser encenada, e como será recebida” (DA MATTA, 1983, p. 196).

Segundo essa teoria, portanto, os malandros não existem gratuitamente, a própria sociedade os escala para que desempenhem seus papéis sociais. Tampouco os malandros de Wolney Leite e Gercino Souza entraram por acaso na peça; eles estão no universo dramático reproduzindo o comportamento social de onde foram pinçados, para efetuarem a crítica do próprio tempo e acenarem para uma mudança.

Nesse sentido, não se deve estranhar o padrão comportamental estabelecido pelas personagens de *A História de São Gregório e o Fazedor de Santos*, de vez que, numa dada sociedade, essas figuras estão, de certo modo, submetidas às “linhas de força vigentes”, de quem se tornam seus personagens e para quem esse mito é produzido; em outras palavras, a manutenção da figura do malandro expressa a necessidade de uma classe hegemônica pela continuação da sua existência, no sentido de perpetuação da superioridade de uma sobre a outra. Da Matta (ibidem), com isso, enfatiza uma questão, identicamente posta pelo individualismo moderno, e pela teoria de Candido (1993), que diz respeito ao modo como essas figuras se relacionam com o mundo em que vivem:

[...] e como em geral, os heróis estão sem família e sós neste mundo, vivem de fato uma existência isolada, onde têm que demonstrar toda a sua enorme e inabalável fortaleza diante dos obstáculos. [...] Temos, assim, o herói em plena existência num universo cruel e hostil,

contando somente com suas forças e tendo como motor sua esperança de chegar finalmente ao porto seguro das camadas mais altas de sua sociedade. (DA MATTA, 1983, p. 200)

Que todos os seres humanos almejam uma condição melhor de existência é um fato inquestionável; se todos alcançarão ou não essa condição, é uma equação difícil de ser solucionada. A forma como se dará esse trânsito, entre uma condição e a outra, é que vai distinguir o herói. Vejamos, por exemplo, o caso da televisão em que, em geral, os heróis de origem humilde são mostrados transitando por inúmeras peripécias, passando por situações desagradáveis para, ao final, gozarem seus dias de felicidade, normalmente ao lado da pessoa amada. No plano real as coisas nem acontecem dessa forma asséptica e bem-comportada, nem tampouco têm sempre um final feliz, como nos sugere o mundo televisivo.

O malandro, diante disso, preenche um “espaço social” extremamente complexo onde encontramos, de um lado, seu gesto de sagacidade, sempre pronto para aplicação de um pequeno golpe; de outro, esse mesmo gesto sendo utilizado de uma forma profissional e inserindo-o no rol da desonestidade, retirando-o, portanto, do mundo do “jeitinho” e do “expediente”, para transformá-lo num autêntico marginal ou bandido.

Como vimos, as três questões aqui postas tiveram os fatos precipitados com a ingerência direta do capital, que foi apresentado como um elemento definidor, sejam quais forem os aspectos. Na verdade, o capital direciona, se insere, influi no comportamento dos seres humanos, assumindo, na

modernidade, o papel exercido pelos deuses gregos, implacáveis, que direcionavam e determinavam os destinos humanos.³⁷

Berman (1990), ao comentar o *Manifesto Comunista*, de Marx, nos ensina que em função de o capital se concentrar cada vez mais nas mãos de poucos, um número cada vez maior de migrantes pobres serão despejados nas cidades que, com o tempo, começarão a perder o controle. Esses migrantes terão de fazer alguma coisa para sobreviver, de vez que o mercado não terá condições de absorvê-los na sua totalidade. Berman está se referindo ao capítulo do *Manifesto Comunista*, de Marx, quando comenta os avanços da burguesia:

A burguesia submeteu o campo ao domínio da cidade. Criou cidades enormes, aumentou imensamente a população urbana em relação à rural e arrancou assim uma parte considerável da população do embrutecimento da vida rural. Assim como subordinou o campo à cidade, subordinou os países bárbaros e semibárbaros aos países civilizados, os povos camponeses aos povos burgueses, o Oriente ao Ocidente.

A burguesia suprime cada vez mais a dispersão dos meios de produção, da propriedade e da população. Aglomerou a população, centralizou os meios de produção e concentrou a propriedade em poucas mãos. (MARX & ENGELS, 2002, p. 49,50)

Esse foi o quadro observado por Marx ao analisar a burguesia, foi também a visão baudelaireana em o *Spleen de Paris* ((1995), principalmente em

³⁷ Cf. ADORNO, T. HORKHEIMER, Max. Conceito de Iluminismo. In: **Textos Escolhidos. Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor Adorno e Jürgen Habermas**; 2ed. S. Paulo: Abril, 1983. (Os Pensadores).

Os olhos dos pobres, e, de certa forma, é também o olhar de Wolney Leite e Gercino Souza, através de seus malandros em busca de meios de sobrevivência, numa sociedade sem espaços para todos, sendo levados ao logro e à trapaça como forma de driblar a desigualdade.

Cula procurou fazer um pacto em família, com certeza acreditando que um acordo estabelecido entre os laços consangüíneos terá muito mais chance de dar certo. A sociedade, que inventa os papéis e os distribui entre seus atores sociais, como já nos mostrou Da Matta (1983), também constrói sua própria lógica de punir quem a transgride. Essa lógica se estende a todos os setores, no entanto, não necessariamente através de atos violentos, porque, do contrário, teríamos uma violência disseminada indiscriminadamente.

A prática da violência opera principalmente na sociedade como uma manifestação oriunda do confronto de classes. Essa violência tanto pode partir do próprio aparelho de Estado contra os cidadãos, nesse caso, legal, quanto dos cidadãos contra outros cidadãos, dando, no caso da malandragem, curso àquilo observado por Da Matta (*ibidem*), com relação à transformação do malandro em bandido, sempre com o sentido de arrancar do outro o que lhe é tirado por conta da própria divisão de classes.

Diante dessa lógica, ao ladrão do santo terá que ser aplicado um corretivo, para que sirva de exemplo e a situação seja revertida favoravelmente ao protagonista. A atitude violenta não se caracteriza apenas quando ao outro são aplicados maus-tratos físicos; ela se dá, inclusive, através de atos humilhantes, principalmente quando esses atos visam, além da humilhação, exaltar o

preconceito. No caso aqui representado, não deve ser motivo de censura a forma encontrada por Cula para aplicação do corretivo, afinal, estamos lidando no terreno da malandragem, onde não existem escrúpulos nem qualquer sombra de resquício ético, e, portanto, qualquer comportamento fora dos padrões de normalidade deve ser visto como algo perfeitamente previsível. Essa cena não se deve ser vista com o olhar do preconceito mas, tão-somente, como uma atitude desmoralizante contra o oponente, aqui representado pelo Sacristão, que, aliás, tem sido a regra básica de Cula desde o princípio: foi assim com o Inglês e será assim com todos os outros, até o final da peça:

CULA – (Depois da saída do INGLÊS, dá uma sonora gargalhada. Vira-se para o retrato do pai) Gostou, meu pai?! Pode sentir orgulho do seu filho. Nunca representei tão bem no Gran Circus Garcia, como representei hoje! Vai ser ator assim na... (Na fala “Gostou, meu pai?!” entra, Germano, Dé e o Sacristão. Este vestido de mulher. Vêm aos trancos e barrancos.)

[...]

SACRISTÃO – Seu Culinha... seu Culinha... (O sacristão tem um bigode bem fininho).

CULA – Olhem! É engraçado o desgraçado vestido de mulher dama! Vira, vira! (os dois obrigam o SACRISTÃO dar uma volta) Até que assentou! **(Apanha uma cadeira e coloca no centro da cena.)** Semem este canalha aqui!

SACRISTÃO – Seu Culinha... seu Culinha... Ai! Ai! Está me faltando suspiração!

CULA – **(Que está por trás, aplica-lhe uma taponna na cabeça, de baixo para cima, retirando-lhe o pano)** Frescura! Safado! Cachorro de fateira! Você vai descobrir agora onde está o santo!

SACRISTÃO – Eu não sei de nada! **(Germano lhe dá um cascudo)** Ai!

DÉ – Ainda quer negar?! (Dá-lhe outro cascudo)

SACRISTÃO – Ai! Malvados!

[...]

resultar numa compensação financeira, mas que seja igualmente vantajoso, através da obtenção de qualquer informação ou testemunho de algum ato comprometedor, de forma que venha a se constituir num trunfo para utilização futura.

Dealtry³⁸ diz que “para que o malandro possa sobreviver é necessário que o sistema continue corrupto e corruptível. Só assim é possível continuar aplicando pequenos golpes, arrancando dinheiro na ilegalidade ou chantageando ‘otários’” (2003, p. 114). Não é interessante a institucionalização da malandragem, porque, dessa forma, desapareceria sua aura e o elemento surpresa do seu comportamento, valorizado pela astúcia na aplicação do golpe, ficaria vulgarizado.

Chegamos ao terceiro ato e, é claro, o santo foi recuperado, os negócios retomados, só o que não voltou à normalidade foram os interesses, que continuam contrariados. Cula, à proporção que seu negócio prospera, que aumenta o número de fiéis à procura de São Gregório e que seu prestígio cresce junto à população, mais se enreda numa teia de intrigas. Seu negócio está incomodando o poder local representado pela Igreja e pelo prefeito. São dois poderes que estão sendo abalados com a onda mística desencadeada pelos milagres de São Gregório. Estamos diante de um jogo de poder e essa é uma questão que não poderá ficar impune, afinal vivemos numa sociedade de classe.

O problema do capitalismo, segundo Berman (1990), é que da mesma forma como ele cria possibilidades humanas, ele as destrói. Cria todo um

³⁸ DEALTRY, Giovanna Ferreira. A malandragem como resistência e negociação: Silvano Santiago e Sérgio Sant’Anna. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n.22, p.114, 2003.

aparato de possibilidades para os cidadãos, forçando-os ao autodesenvolvimento, porém essas pessoas só podem se desenvolver de maneira restrita e distorcida. O mercado estimula os talentos, dá demonstrações de resultados, e conduz as pessoas a alimentarem uma falsa impressão de que qualquer um é capaz de alcançar patamares mais altos e obter sucesso, e o importante para isto é tão-somente querer.

O mercado, de fato, absorve algumas poucas pessoas e nelas investe a ponto de alcançarem projeção e sucesso; o grande problema é que, além de não haver espaço para todo mundo, os poucos eleitos, cujas habilidades interessam ao mercado, são sugados até à exaustão, “tudo o mais que não é atraente para o mercado é reprimido de maneira drástica, ou se deteriora por falta de uso, ou nunca tem uma chance real de se manifestar” (BERMAN, 1990, p. 95).

Ainda segundo Berman (*ibidem*), quanto mais a sociedade exortar, de forma furiosa, as pessoas a crescerem, mais essas pessoas se voltarão desmesuradamente contra a sociedade, reivindicando uma nova vida que ela própria as forçou a buscar. Essa busca desenfreada, que constitui o grande cerne do cidadão moderno, se reflete também na opção que alguns fazem, por um comportamento social desprovido de valores éticos e que se alastra pelos diversos setores, inclusive no setor público, com as práticas de corrupção.

A peça de Wolney Leite e Gercino Souza nos coloca diante de personagens cuja marca é reverter as situações desvantajosas. Nada deve parecer para eles impossível de mudar, o que vem a ser, em parte, a lógica de Malasartes

que, segundo da Matta (1983, p. 213), “sobre ser um herói sem caráter, é um subversivo, perseguidor dos poderosos, para quem sempre leva a dose de vingança e destruição [...]”. O que as diferencia de Malasartes é a perspectiva de mudanças, pois, diferentemente deste, que apenas usa a astúcia para vingar-se de quem o engana, aquelas estão à cata, indiscriminadamente, de alguém para ser enganado e, claro, sua vingança se torna muito mais cruel quando são enganadas. Exemplo disso foi o caso do Sacristão que, indiretamente, visava atingir o Padre.

Diríamos que essas personagens, lideradas por Cula, representam uma evolução do comportamento de Malasartes. Inexistia neste a ambição por uma vida melhor, e quando tirava proveito de alguma situação, se devia à incondicional tendência para o uso da esperteza, de forma a não deixar que o fizessem de bobo sem que a punição fosse exemplarmente dada, através da promoção da vingança, e a situação revertida. Cula, identicamente, não admite ser passado para trás, porém suas expectativas não residem apenas em tirar proveito quando ludibriado; pelo contrário, seu foco de ação está constantemente direcionado para a aplicação do logro, nem que para isso tenha de aliar-se ao e compactuar com o inimigo.

CULA – (Voltando para o retrato do pai na parede, depois de percorrer com o olhar, os presentes) E o senhor o que me diz de tudo isso, meu pai? Está vendo que confusão dos diabos! Estou aqui em minha casa, descansado, na maior calma do mundo, sem me preocupar com “pirocas” nenhuma, cuidando unicamente do que é meu, e veja só o que acontece, meu pai! Hein? Me diga? Não me diga porque eu já sei! Entra aqui o Prefeito com o padre Correinha...

PADRE – Correia, não confunda, Correia!

CULA – Eu quero dizer Correinha, e digo mesmo, porque a boca é minha, a língua é minha, eu meto onde quiser! Me detratando, me maltratando, me esculhambando! Isso está certo? E o Prefeito fazendo da do padre a dele, que eu não entendo, me ameaça de queimar São Gregório e de me botar na cadeia, como se eu fosse um ladrão ou um criminoso, marginal.

PADRE – É mais do que isto; é um vigarista!

[...]

CULA – Pois bem, meu pai, eu preciso da sua ajuda. Eu já estou por aqui, ó, cheio! **(Pára, como se estivesse ouvindo alguma coisa)** Eu sabia que podia contar com o senhor. **(Com a mão direita em concha no ouvido)** O que é que tem o Prefeito? **(Ouve)** Não, não é possível! Esta é de cair de costas e quebrar o pau das ventas!

[...]

CULA – Não! Não! Meu pai, eu não posso dizer isso a todo mundo! Quer dizer que o Prefeito e... **(Faz gestos.)**

PREFEITO – É mentira! Linguarudo!

CULA – Posso dizer ao ouvido dele, posso? **(Ouve e vira-se para o Prefeito.)** Quer ouvir o que ele disse, antes que eu diga a este povo todo?

PREFEITO – **(Relutante)** Bem... bem...

CULA – **(Aproxima-se do PREFEITO e lhe fala ao ouvido. A princípio de cara amarrada, a autoridade progressivamente abre um riso amarelo, até uma risadinha nervosa, sem jeito.)**

PREFEITO – O falecido era tão brincalhão, tão engraçado. Era uma boa pessoa, sabe. Eu vou mandar celebrar uma missa pela alma dele.

PADRE – Na minha igreja, não. Procure a outra!

[...]

CULA – Ouviu, meu pai? Ah! Ouviu. E o que é que o senhor tem pra dizer? Já que o senhor está pedindo, aqui estou eu. Diga. **(Aproxima-se do retrato, e põe a mão em concha no ouvido. Todos imitam o gesto de CULA)** Que sacrilégio, meu pai! **(Todos olham para ao PADRE que fica desajeitado, suando, temeroso.)**

[...]

PREFEITO – Sabe de uma coisa, padre Correinha? [...] Eu era muito amigo do falecido [...] Era um homem bom, honrado, trabalhador como

é o seu filho, e nosso bom amigo Culinha, que merecia muito bem estar na Prefeitura. É um legítimo defensor das causas do povo.

PADRE – Que vergonha! Que pouca vergonha! Confessar isto de público!

CULA – Diz isto porque ainda não sabe o que o velho aí me contou do senhor.

PADRE – Não quero saber de recadinhos. Não sou homem dessas coisas.

[...]

CULA – É melhor ouvir, padre, não custa nada...

PADRE – O ... o... o que foi que ele disse?

CULA – **(Aproxima-se. Cena idêntica à do PREFEITO)** Vou dizer no ouvido esquerdo, para que o direito não ouça. Ele disse... **(Cochichos. Gesto de pavor do PADRE, enquanto CULA, com insistência, fala-lhe ao ouvido. O vigário esboça um sorriso aguçado).**

PADRE – O senhor Prefeito tem absoluta razão. Está coberto de razão. Tem carradas de razão. O Mestre Cula é um homem talhado para a política. E, sabem do que mais? Eu dou o meu pleno e integral apoio à candidatura do Mestre Cula à Prefeitura Municipal! Vamos dar valor a quem tem. Esta é minha opinião! (LEITE; SOUZA, 1998, p. 87-91)

O protagonista finalmente conseguiu “arranjar-se”, não propriamente às custas de uma atividade regular na estrutura do setor público; arranjou-se através da forma comportamental por meio da qual sempre pautou sua vida de malandragem, que é aquela desprovida de qualquer parâmetro ético e moral. Aliou-se a duas outras forças que se sentiram, no momento, em desvantagem com o avanço do prestígio proporcionado pelos “milagres” de São Gregório, e passou a ser mais um corrupto na estrutura do setor público. Sua ambição não poderia deixá-lo preso a um empreguinho qualquer; era muito

pouco para quem chegou a tanto. Para o seu investimento, o objetivo teria de ser de fato uma mudança radical, nem que para isso tivesse que cooptar, coisa que não significava absolutamente nada para os seus padrões éticos. O “arranjar-se” para esse malandro da modernidade tem conotações muito mais arrojadas, bem mais agressivas.

Chico Buarque (1980) detectou em sua peça, *A Ópera do Malandro*, a passagem do malandro tradicional para um outro de gravata e capital, que vem a ser o chamado criminoso de colarinho branco, e que está espalhado em todos os setores da sociedade, principalmente, pelos corredores oficiais. Foi exatamente nessa perspectiva detectada por Chico Buarque (1980), que Cula se projetou. Entrando para a política pelos braços da corrupção, não estranhará nenhum outro comportamento entre os seus pares, apenas se utilizará da experiência adquirida do lado de fora, para desenvolver e estender cada vez mais os tentáculos que incorporam corrupto e corruptor.

Segundo da Matta (1983, p. 226), “a vadiagem e a astúcia (a malandragem) podem ser traduzidas sociologicamente como a recusa de transacionar comercialmente com a própria força de trabalho”. Qualquer cidadão ao colocar sua força de trabalho no mercado, estará, implicitamente, colocando também nesse mercado “a pessoa moral”. Como vimos, vadiagem e astúcia são ingredientes fundamentais na constituição da malandragem. Essas duas categorias são destacadas por da Matta, que as especifica individualmente:

[...] os malandros preferem reter para si sua força de trabalho e suas qualificações. O vadio, assim, é aquele que não entra no sistema com sua força de trabalho, e fica flutuando na estrutura social, podendo nela entrar ou sair ou, ainda, a ela transcender. A astúcia, por seu turno, pode ser vista como um equivalente do *jeito* (ou do *jeitinho*) como um modo estruturalmente definido de utilizar as regras vigentes na ordem em proveito próprio, mas sem destruí-las ou colocá-las em causa. (DA MATTA, 1983, p. 226)

O desfecho dado ao protagonista de *A História de São Gregório e o Fazedor de Santos* não deixa de ser a promoção de um ato de vingança. Agindo dessa forma, Cula exerce sua vingança contra um sistema que sempre o explorou e, assim, aproxima-se da lógica da vingança de Malasartes. É claro que, como dissemos antes, esse protagonista evoluiu, não vive de promover vingança apenas para quem o agride, pelo contrário, anda sempre à cata de incautos para serem lesados. Acontece que esse salto dado pelo protagonista, inserindo-se na classe que sempre o explorou, se vista de uma forma distanciada, pode ser observada como uma vingança de uma classe sobre a outra, na qual o dominante é forçado a ceder, abstendo-se de certos privilégios, tendo que aceitar mais um e, em consequência, dividir o espaço da dominação.

Em termos comportamentais, tanto do Padre e do Prefeito, como também de Cula, nada será alterado, pois, como os autores nos demonstraram, todos estão envolvidos num mar de corrupção, num jogo recíproco de interesses que se resume em dois elementos fundamentais para o entendimento dos fatos, e que, na realidade, se constituem nos propulsores das ações: o poder e o dinheiro.

Efetivamente, a grande mudança se dará do lado do protagonista, pois, embora mudando de lado para exercer comportamento idêntico ao que sempre exerceu, não deixará, contudo, de se defrontar com algo realmente novo, ao se ver revestido na nova condição. A mudança de Cula, resultante de sua estratégia e de sua astúcia, não foi capaz de conduzi-lo a uma transformação radical; alcançou patamares mais elevados, conquistou efetivamente uma mudança de vida, adquiriu *status*, mas apenas mudou de lado; continuará a reproduzir o sistema, dessa vez com muito mais força e poder.

Dando esse destino ao protagonista, os autores revelam que o resultado do fazer artístico insere sempre uma visão do mundo que o cerca, sem que com isso estabeleça uma relação mecânica entre o que pensa do mundo e o que expressa em sua obra. Promovendo Cula a uma outra classe, aquela que antes o explorava, demonstram, no terreno estético, as fissuras e fraturas de um sistema desumano e o torvelinho em que se envolve o indivíduo moderno numa sociedade excludente.

CONCLUSÃO

O homem não terminou sua evolução; se ele quer sobreviver, precisa adaptar-se... e rir. Geneticamente modificado ou não, ele terá necessidade de uma boa dose de humor.

George Minois

A análise investigativa que ora concluímos analisou a trilogia cômica de Wolney Leite e Gercino Souza, constituída das peças **A História de João Rico**, **A História do Amarelinho e o Valente Secundino** e **A História de São Gregório e o Fazedor de Santos**, procurando desvelar, em cada uma delas, o comportamento do protagonista numa sociedade de classe.

Vimos que os três textos apresentaram semelhanças quanto à estrutura dramática, com uma carpintaria elaborada dentro do modelo de *commedia dell'arte*, tendo na figura do protagonista a centralidade da imbricação entre realidade e ficção. De cada texto nossa leitura crítica inferiu relações de forma e conteúdo ímpares, que refletem momentos diferentes de uma realidade histórica periférica em um país subdesenvolvido.

Fazendo uso da comédia, os autores tiveram a perspicácia de, através dos protagonistas e da relação destes com todas as demais personagens inseridas no contexto dramático das três peças, criar formas dramáticas que evidenciassem um caminhar do ser social em busca de uma consciência de si e de classe. Os textos nos apresentaram uma realidade de exploração do homem pelo homem, em que aparecem as mais diversas formas de participação do oprimido na luta pela sobrevivência.

Contraditoriamente, um conteúdo com características do trágico, em que são mostradas as dificuldades da vida da maioria da população subjugada à lógica do capital, personagens que necessitam recorrer aos mais variados estratagemas como forma de sobrevivência, é refletido sob a forma cômica que, sabidamente, na essencialidade está sempre associada ao riso, ao deboche e à

galhofa, demonstrando assim que a eficácia do gênero ultrapassa os limites da tensão do trágico para, através da relaxação, aprofundar as discussões mais instigantes da sociedade, apresentando-se como elemento catalisador na punição dos costumes.

Shakespeare, em sua peça *Otelo*, construiu toda a trama trágica a partir de uma estrutura cômica, mais precisamente da estrutura de *Commedia dell'Arte*, na qual acontecem cenas de rua, Iago se encarrega de puxar a trama, além de criar e desatar os nós, acontece o jogo dos enganos, o marido traído, enfim, foram utilizados todos aqueles ingredientes *dell'Arte* para proporcionar ao público inglês um melhor entendimento da sociedade veneziana, onde a peça se ambientava. *Otelo* se constitui, talvez, no único caso que se tem notícia na história dramaturgica em que uma tragédia foi escrita assente num modelo cômico.³⁹

Wolney Leite e Gercino Souza não fizeram o caminho inverso de Shakespeare, porém construíram suas comédias a partir de uma situação trágico-social. Se observarmos as três peças isoladamente, vamos constatar que as questões ali abordadas fazem da trilogia uma obra construída a partir de situações bem próximas do trágico, ou que, pelo menos, possibilitam fornecer os elementos constitutivos para a formação do trágico moderno, cuja estrutura se dá, basicamente, a partir da contradição do capital na vida dos seres humanos.⁴⁰

³⁹ Cf. HELIODORA, Bárbara. **Falando de Shakespeare**. São Paulo: Perspectiva, 1997

⁴⁰ Para desenvolvimento ver CABRAL, Otávio. **O Trágico e o Épico pelas Veredas da Modernidade**. Maceió: edUFAL, 2000.

A contradição social fundante, expressão da sociedade de classe, está refletida na trilogia através da exposição ao riso, como uma forma de punição dos costumes e de exorcização da miséria. Não significa dizer com isso que o teatro seja a panacéia para todos os males, já que nenhuma manifestação artística pura e simplesmente o será; o que a arte, e no nosso caso o teatro, é capaz de fazer, e isso ele faz muito bem, é proporcionar ao ser humano um momento de reflexão, permitindo que ele se identifique como parte integrante do gênero humano, vendo-se refletido naquela obra, podendo assim questionar a si e ao seu tempo.

Ao abordar no capítulo 1 a primeira peça da trilogia, *A História de João Rico*, cuja trama trata de um sovina dado ao costume de guardar dinheiro para os outros e que é invariavelmente enganado ao tentar ludibriar quem o procura, fomos em busca do caminho percorrido por esse protagonista, na sua condição de fora de lugar, em uma sociedade inteiramente voltada para o consumo.

Essa condição o coloca em contraponto com os protagonistas das outras peças da trilogia, primeiro, por sua particularidade comportamental que o distingue da média da sociedade (a avareza), possibilitando a comicidade da peça; segundo, porque, ao acumular capital e não usá-lo devidamente, tanto para consumir como para lucrar, através da exploração da mais-valia, a personagem não se enquadra na relação capital/trabalho por nenhum dos dois lados do binômio, isso porque tem dinheiro, mas age como se não o tivesse. Essa característica o joga para fora do sistema, tornando-o alvo de ataque das duas

classes, pois embora engane os que diz ajudar, não utiliza o roubo para lucrar de forma capitalista.

Esse comportamento peculiar de acumular riquezas, privando-se do consumo, além de colocá-lo em uma situação ímpar perante a sociedade, provoca, ao mesmo tempo, uma reação contrária, evidenciada pelo riso que sobre ele recai: um riso maledicente e que traz, na sua essência, além da censura, certa estranheza do público pelo comportamento diferente. João Rico é posto na peça de uma forma completamente singular, pois se submete involuntariamente a uma dupla zombaria: tanto é alvo do riso das personagens com quem convive, quanto do público, que dele ri, primeiro, por reconhecer em seu comportamento o de uma figura deslocada no tempo e no espaço e, segundo, por estímulo indireto do próprio sistema.

Nosso olhar não se contenta apenas com o riso maledicente da sociedade sobre o sujeito avaro. Esse comportamento por si só já é capaz de provocar o riso, como provoca também toda e qualquer ação que venha se contrapor aos parâmetros comportamentais, preestabelecidos pelas regras sociais de convivência. Quando a sociedade ri, não o faz estimulada apenas pelo que há de risível no comportamento fora de lugar; a esse estímulo se incorpora um outro, de forma inconsciente, que provém dos apelos cooptantes oriundos da veiculação midiática, para investimento no mercado financeiro. As regras que regem a lógica do capital são bastante severas e implacáveis. Nesse jogo só pode haver um ganhador, que é o próprio capital, e todo aquele que a ele se contrapuser estará propenso a arcar com o ônus da transgressão.

Uma vez abandonado pelos deuses e esses substituídos pelo capital, como afirmou Adorno, o cidadão do mundo moderno se viu às voltas com a mesma implacabilidade que marcava a imposição divina ante uma transgressão e uma das marcas punitivas da modernidade está refletida, pela arte, no riso que a sociedade (público) deposita sobre o sujeito avaro, na tentativa de desmoralizá-lo ou cooptá-lo.

João Rico é, pois, uma personagem que se confronta duplamente: tanto com o capital, quanto com os trabalhadores. Além de um desamparado legal, é também um solitário devido ao seu comportamento deslocado e, por esse motivo, isola-se do convívio social que o discrimina por também se confrontar com as normas de convivência. Se olharmos pelo ângulo do capital, em que um sujeito agindo individualmente compromete os interesses do sistema capitalista, poderemos admitir a transgressão de João Rico e, como todo transgressor, terá de ser punido.

A segunda peça da trilogia, **A História do Amarelinho e o Valente Secundino**, mostra a trajetória de Garcia, uma figura subnutrida, tratada por Amarelinho, enviado por seu patrão à fazenda de Secundino, um coronel valentão, para participar da pega de um boi muito arisco, para a qual estão presentes também outros coronéis, seus convidados. A trama apresenta o confronto do Amarelinho com Secundino e seus convidados através da esperteza e da astúcia.

Nesta peça está reproduzido o espírito *dell'arte*, caracterizado historicamente pela figura dos *Zanni*, através da dupla Garcia/*Brighela*

Militão/Arlequim, na qual é ressaltado o modelo clássico de comédia italiana dos meados do século XVI, cujas máscaras e personagens, como observa Flaminio Scala (2003, p. 22), “representavam e satirizavam as principais componentes da sociedade italiana da época, e os diversos dialetos ou falas com expressões dialetais refletiam essa atualidade que há de ter sido central para a reprodução do efeito cômico junto ao público”. Nessa mesma linha, as artimanhas e quiproquós armados pela dupla Garcia/Militão revolvem os alicerces das contradições sociais, deixando à mostra as fissuras de uma sociedade dividida em classes, em que o sujeito tem de lançar mão dos mais estranhos e anticonvencionais mecanismos para poder sobreviver.

Garcia, além de apresentar os traços *dell'arte*, também se alinha, no ponto de vista comportamental, pois ambos se utilizam da lógica do favor, com Leonardo, caracterizado por Candido, na *Dialética da Malandragem*, como sendo o malandro inaugural, “o primeiro grande malandro que entra na novelística brasileira” e que fornece os pressupostos básicos para a construção da tese do “arranjar-se” para a sobrevivência no seu mundo.

O elemento diferenciador entre ambos é que Leonardo quer “arranjar-se” para melhor se posicionar na pirâmide social; já Garcia, pelo contrário, tem um comportamento de forma pré-capitalista em que suas ações são construídas dentro da lógica do favor e da *benesse*, sem nenhuma pretensão maior, cujo único objetivo é ter um local para viver e comer, bem ao modo dos seus ancestrais *dell'arte*, que também não alimentavam grandes ambições e eram simpáticos ao amo com os mesmos objetivos.

Convém salientar que o relacionamento Garcia/Militão, embora entre duas pessoas pertencentes à mesma classe, nunca foi dos mais amistosos. Entre eles existiu sempre uma certa animosidade, principalmente porque Garcia, em sendo o mais esperto, sempre encontrava uma forma de fazer com que a culpa recaísse sobre o segundo, que recebia todas as penalidades a que o primeiro fazia jus. Havia, pois, uma relação de picardia por parte de Garcia para com Militão, transformando-o esteticamente naquela parcela da sociedade que está destinada a apanhar. O Militão está para *A História do Amarelinho e o Valente Secundino* como a Geni está para a *Ópera do Malandro* (1980, p. 161), de Chico Buarque. Em sua peça, Chico dá voz ao CORO e diz: “Joga pedra na Geni/ Joga bosta na Geni/ Ela é feita pra apanhar/ Ela é boa de cuspir/ Ela dá pra qualquer um/ Maldita Geni”.

Há sempre uma parcela social constituída da parte mais fraca e miserável, por onde se alastra mais veementemente o preconceito e sobre a qual recaem as primeiras suspeitas merecedoras de investigação, quando se quer, ou se pretende dar a impressão, de esclarecer alguma coisa. Esse segmento que apanha, sofre dificuldades, que é preso por engano, e que é uma das vítimas da ingerência do capital na vida das pessoas na modernidade, embora se faça representar esteticamente, de forma mais específica, na segunda peça da trilogia, através de Militão, não chega a se constituir na única vítima e é apenas mais uma a cometer uma desmedida no mundo orientado pelo capital.

Na sociedade moderna, em que pese o livre arbítrio e as conquistas individuais e tecnológicas alcançadas, o cidadão continuou mantendo uma certa

relação com o mundo grego, a partir daquela idéia de *hýbris*, quando se tornou refém do capital e, portanto, sujeito às penalidades sempre que cometer uma desmedida.

A “*hýbris*” moderna se estabelece a partir da perspectiva de uma sociedade dividida em classes que, para se manter, promove a contradição ao incentivar o consumo e ao mesmo tempo fabrica a miséria através da exploração da mão-de-obra. Em que pese as descobertas e invenções para o aprimoramento da qualidade de vida, a sociedade continua convivendo com a desigualdade e com a impossibilidade do acesso de todos a todos os bens de consumo produzidos.

Nesse sentido, entre o protagonista da primeira peça, João Rico, e o Garcia, da segunda, há uma relativa diferença quanto à matéria com que lidam: no primeiro, há o apego excessivo ao dinheiro, a ponto de privar-se do consumo para não ter que gastá-lo; no segundo, uma despreocupação total com a sua posse. Porém, o traço que vai ligá-los e manter a unidade da trilogia se dá na maneira com que lidam com as contradições de classe.

Para sobreviver nessa desigualdade e tentar alçar patamares mais altos na pirâmide, o sujeito passa a adotar determinadas estratégias, como as que são arquitetadas por Cula, em *A História de São Gregório e o Fazedor de Santos*, terceira peça da trilogia que, por suas características específicas, chamamos de malandra, cuja trama mostra o protagonista e seu grupo liderando a exploração da fé pública através de um santo por eles fabricado, e, por essa

razão, entrando em confronto com os interesses contrariados, tanto pela igreja quanto pelo setor público.

O Garcia é em si uma personagem singular que carrega consigo a receita de Malasartes, embora não possua ainda a malícia deste para arrancar proveito das situações. Sua esperteza e astúcia funcionam muito mais como uma espécie de autodefesa, tanto para ser simpático ao coronel e manter-se protegido, quanto para escapar de alguma situação vexatória. Não há nele a malícia instalada com o foco voltado para o logro, com o objetivo de se locupletar e tentar alçar degraus na escala social, como a que observamos em Cula. Esse, sim, possui todos os elementos constitutivos do “primeiro grande malandro”, detectado por Candido, acrescido das características do pícaro espanhol e, por extensão, do Malasartes, além de todos os vícios que as transformações histórico-sociais foram capazes de incorporar.

Do comportamento dos dois protagonistas anteriores resultou esse terceiro, desprovido de qualquer resquício de estatura moral, preocupado apenas com o seu proveito individual, com o que pode usufruir desse ou daquele fato, não se importando com o prejuízo, a repercussão, ou o dano que poderá acarretar a alguém.

A trajetória de Cula veio demonstrar, primeiro, a imensa dificuldade para se alcançar uma mudança efetiva de classe, através de vias éticas e moralmente aceitas e, segundo, que um dos caminhos apontados pela peça se dá através da prática do logro e da burla, até conseguir alcançar os corredores da

corrupção no setor público e aí então ser cooptado pelo sistema, passando a ser mais um.

Observando os três protagonistas isoladamente, verificamos que a unidade entre eles não está mantida apenas pela forma com que lidam com a contradição de classe; eles se unem também pela situação deslocada com que convivem socialmente. João Rico é, naturalmente, um fora de lugar, por seu comportamento avaro; Garcia, por se mover entre as duas classes: sendo simpático ao coronel e ao mesmo tempo usando Militão para satisfazer sua cumplicidade; Cula, no princípio, transita apenas entre os seus e vai sobrevivendo à custa dos golpes que consegue aplicar, porém, com a sucessão dos fatos, as modificações vão se apresentando, até que passa a transitar entre as duas classes e, posteriormente, evolui para uma mudança efetiva quando se incorpora definitivamente à classe dominante.

O desfecho dado à personagem Cula, na peça que encerra a trilogia, sugere uma evolução comportamental que vem desde o primeiro protagonista, deixando transparecer que cada malandro foi sendo moldado como consequência direta das transformações sociais ocorridas. Cada protagonista refletiu um momento histórico e o caminhar da sociedade com todas as consequências daí advindas.

Foram apresentados três indivíduos padecendo da inexorável solidão do mundo moderno, tendo de conviver com os próprios recursos, lançando mão e explorando-os desesperadamente para poderem enfrentar às agressões sociais. Nem João Rico nem Garcia conseguiram ultrapassar as

barreiras do próprio tempo; permaneceram em seus mundos, enclausurados mesquinamente. Cula demonstrou desde o início possuir objetivos mais arrojados, lançando-se a desafios, é certo que eticamente nada recomendáveis, as constantes tentativas terminaram por conduzi-lo a um novo patamar na estrutura da pirâmide. Sua ascensão demonstrou, primeiro, não existirem tantas opções para uma mudança efetiva e, segundo, que essas saídas apontadas pelo sistema capitalista caminham paralelamente com o logro e com a burla, da mesma forma que as palavras lucro e logro derivam da mesma origem latina: a palavra *lucrum*.

Conseguimos chegar a essas conclusões ao inserirmo-nos no modelo teórico-literário que possibilita relacionar sociedade e texto dramático, iluminando as peculiaridades da narrativa e ao mesmo tempo trazendo para a crítica as características sociais discutidas pelo texto. Essa posição teórica permite perceber como o estético é um refletir sobre as relações sociais do seu tempo e um avançar para o futuro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. **PRISMAS - Crítica cultural e sociedade**. S. Paulo: Ática, 1998.
- ADORNO, T. HORKHEIMER, Max. Conceito de Iluminismo. In: **Textos Escolhidos. Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor Adorno e Jürgen Habermas**; 2ed. S. Paulo: Abril, 1983. (Os Pensadores).
- ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: JORGE ZAHAR, 1999.
- ANTELLO, Raul; CAMARGO, Maria Lucia de Barros; ANDRADE, Ana Luiza; ALMEIDA, Tereza Virginia de. **Declínio Da Arte Ascensão Da Cultura**. Florianópolis: Letras Contemporâneas/ABRALIC, 1998.
- ALMEIDA, Manuel Antonio de. **Memórias de um Sargento de Milícias**. Curitiba/Rio de Janeiro/Maceió: HD LIVROS, 1999.
- APPIA, Adolphe. *Conferência para Zurique*. In: **FOLHETIM**. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 1998, n. 1.
- ARAÚJO, Vera Lúcia Romariz Correia de. **Palavras De Deuses, Memória De Homens - Diálogo de culturas na ficção de Adonias Filho**. Maceió: EDUFAL, 2000.
- ARÊAS, Vilma. **Iniciação à Comédia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- ARÊAS, Vilma. **Na tapera de Santa Cruz - Uma leitura de Martins Pena**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- ARISTÓTELES. **Poética**. (Tradução, Eudoro de Souza). S. Paulo: Ars Poética, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: HUCITEC, 1987.
- BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa: volume único**. Ivo Barroso (Org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BENDER, Ivo. **Comédia e riso: uma poética do teatro cômico**. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS/EDPUCCRS, 1996.
- BENTLEY, Eric. **O dramaturgo como pensador: Um estudo da dramaturgia nos tempos modernos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- BERGSON, Henri. **O Riso**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.
- BERRETITINI, Célia. **Duas farsas, o embrião do teatro de Molière**. S. Paulo: Perspectiva, 1979.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. (Tradução, Carlos Felipe Moisés) S. Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- BERTHOLD, **História Mundial do Teatro**. (Tradução, Maria Paula V. Zurawsky; J. Guinzburg; Sérgio Coelho; Clóvis Garcia). São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BORBA FILHO, Hermilo. **O cabo fanfarrão**. Recife: Mimeo., s/d.
- BORNHEIM, Gerd. O conceito de Tradição. In: **Cultura Brasileira: Tradição/Contradição**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.
- BORNHEIM, Gerd. **Teatro: A cena dividida**. Porto Alegre: L&PM, 1983.
- BOSI, Alfredo (Org.). **Cultura Brasileira: Temas e Situações**. S. Paulo: Ática, 1987.

- BOSI, Alfredo. *Cultura como tradição*. In: **Cultura Brasileira: Tradição/Contradição**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.
- BRAGA, Claudia. **Em busca da brasilidade: teatro brasileiro na primeira república**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG; Brasília: CNPq, 2003.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro Grego: Tragédia e Comédia**. Petrópolis: Vozes, 1984
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro Grego: Origem e Evolução**. S. Paulo: Ars Poética, 1992.
- BRECHT, Bertolt. **A ópera dos três vinténs**. (Tradução, Wolfgang Bader e Marcos Roma Santa). In: *Teatro Completo*, vol.3. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman (Org.). **Uma história cultural do humor**. Rio e Janeiro: Record, 2000.
- Ver BRUN, Felix. *Para uma interpretação sociológica do romance picaresco*. In: Sanguinetti et al. **Literatura e Sociedade**. (Tradução, Pedro da Silveira e Maria Antônia Fiadeiro). São Paulo: Edições Mandacaru. 1989.
- BUARQUE, Chico. **Ópera do Malandro**. São Paulo: Livraria Cultura Editores, 1978.
- BURCKHARDT, Jacob. **A cultura do renascimento na Itália**. Brasília: Ed. Universitária de Brasília, 1991.
- BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna**. S. Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- CABRAL, Otávio. **O Trágico e o Épico pelas Veredas da Modernidade**. Maceió: edUFAL, 2000.
- CADENGUE, Antonio. *Educação pela máscara: recortes de uma genealogia de Antonio Nóbrega*. In: **FOLHETIM**. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 1999, n. 5.
- CAFEZEIRO, Edwaldo e GADELHA, Carmem. **História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ: EDUERJ: FUNARTE, 1996.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. S. Paulo: Editora Nacional, 1976.
- CANDIDO, Antonio. **Tese e Antítese**. S. Paulo: Cia. Editora Nacional, 1978.
- CANDIDO, Antonio. **Ficção e Confissão - Ensaio sobre Graciliano Ramos**. S. Paulo: Ed. 34, 1992.
- CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. S. Paulo: Duas Cidades, 1993.
- CARVALHAL, Tania Franco; Jane Tutikian (Org.). **Literatura e História - três vozes de expressão portuguesa: Helder Macedo, José Saramago, Orlanda Amaríllis**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.
- CARVALHO, Angela Materno. *A Commedia Dell'arte*. In: **O teatro através da história**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil/ Entourage Produções Artísticas Ltda, 1994.
- CHEKOV, Michael. **Être acteur: technique du comédien**. Paris.: Pigmalion/Gérard Watelet, 1980.
- CHIAPPINI, Ligia; AGUIAR, Flávio Wolff de (Org.). **Literatura e História na América Latina**. S. Paulo: EDUSP, 1993.

- COGGIOLA, Osvaldo (Org.). **Ontem & Hoje – Manifesto Comunista**. São Paulo: Xamã, 1999.
- COSTA, Iná Camargo. **Sinta o drama**. Petrópolis: Vozes, 1998.
- COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1996.
- DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: Para uma Sociologia do Dilema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- DEALTRY, Giovanna Ferreira. A malandragem como resistência e negociação: Silvano Santiago e Sérgio Sant’Anna. **Estudos de literatura brasileira contemporânea.**, Brasília, n.22, p.114, 2003.
- DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- DUARTE, Abelardo. **Autores alagoanos & peças teatrais (Contribuição para a história do Teatro das Alagoas)**. Maceió: Fundação Teatro Deodoro, 1980.
- DUARTE, Paulo Sérgio. Regressão e tradição na arte contemporânea. In: **Cultura Brasileira: Tradição/Contradição**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.
- DUARTE, Abelardo. **Autores Alagoanos & Peças Teatrais (Contribuição para a história do Teatro das Alagoas)**. Maceió: Fundação Teatro Deodoro, 1980.
- DUSSEL, Enrique. **Ética comunitária**. Petrópolis: Vozes, 1986.
- DUVIGNAUD, Jean. **Sociologia do Comediante**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1972.
- ERHART, Virginia. Aristófanes y la comedia griega. In: **História de la literatura mundial**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981.
- ÉSQUILO. **Oréstia**. (Trad. De Mário da Gama Kury) Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- ESSLIN, Martin. **Uma anatomia do drama**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978
- EURÍPIDES. **Medeia**. (Trad. De Mário da Gama Kury). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- FABIÃO, Eleonora. História do espetáculo: a dramaturgia do historiador. In **FOLHETIM**. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 1999, n.5.
- FARIA, João Roberto. **Idéias teatrais: o século XIX no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, FAPESP, 2001.
- FREUD, Sigmund. **Os Chistes e Sua Relação com o Inconsciente**. (Vol. VIII). Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.
- FROMM, Erich. **Conceito marxista do homem**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1964.
- GALILEA, Segundo. **Teologia da libertação**. São Paulo: Ed. Paulinas, 1978.
- GARCIA, Silvana. **As trombetas de Jericó: Teatro das Vanguardas Históricas**. S. Paulo: HUCITEC, 1997.
- GOLDMANN, Lucien. **A Sociologia do Romance**. (Tradução, Álvaro Cabral). S. Paulo: Paz e Terra, 1990.
- GOLDMANN, Lucien. **Dialética e Cultura**. (Tradução, Luiz Fernando Cardoso e Carlos Nelson Coutinho). S. Paulo: Paz e Terra, 1979.
- GOLDONI, Carlo. **Arlequim, servidor de dois amos**. S. Paulo: Abril Cultural, 1983.

- GUARNIERI, Gianfrancesco. **O melhor teatro - Gianfrancesco Guarnieri**. (Seleção Décio de Almeida Prado). São Paulo: Global Editora, 1986.
- GULLAR, Ferreira. **Indagações de hoje**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- GUTIÉRREZ, Gustavo. **Teologia da libertação**. Petrópolis: Vozes, 1975.
- HELIODORA, Barbara. **Falando de Shakespeare**. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. S. Paulo: Perspectiva, 1988.
- HUBERMAN, Leo. **História da riqueza do homem**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1964.
- KÜHNER, Maria Helena, ROCHA, Helena. **Para ter OPINIÃO**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- LEITE, Wolney; SOUZA, Gercino. **A História de João Rico**. Rio de Janeiro: SNT/MEC, 1966.
- LEITE, Wolney; SOUZA, Gercino. **A História do Amarelinho e o Valente Secundino**. Maceió: EDUFAL, 1998.
- LEITE, Wolney; SOUZA, Gercino. **A História de São Gregório e o Fazedor de Santos**. Maceió, EDUFAL, 1998.
- LESSING, Gotthold Ephraim. **De Teatro e Literatura**. São Paulo: WPU, 1991.
- LUKÁCS, Georg. *Teoria do Romance*. Lisboa: Presença, s/d.
- MARX & ENGELS. **Manifesto do Partido Comunista**. S. Paulo: Martin Claret, 2002.
- MACEDO, José Rivair. **Riso, Cultura e Sociedade na Idade Média**. Porto Alegre/São Paulo: Ed. Universidade/UFRGS/Editora Unesp, 2000.
- MACKENZIE, John L. **Dicionário Bíblico**. S. Paulo: Edições Paulinas, 1984.
- MAGALDI, Sábato. **Moderna dramaturgia brasileira**. S. Paulo: Perspectiva, 1998.
- MAGALDI, Sábato. **Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações**. São Paulo: Perspectiva, 1987
- MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 1997.
- MAGALDI, Sábato. **Depois do Espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MAGALHÃES, Belmira. **Vidas Secas – Os desejos de sinhá Vitória**. Curitiba: HD Livros, 2001.
- MAQUIAVEL, Nicolau. **A Mandrágora**. S. Paulo: Brasiliense, 1987.
- MARX; ENGELS. **Sobre literatura e arte**. S. Paulo: Edições Mandacarú, 1989.
- MARX, Karl. Manuscritos Econômicos e Filosóficos. In: FROMM, Erich. **Conceito Marxista do Homem**. Rio de Janeiro: ZAHAR, 1964.
- MARX, Karl. **O Capital** (Volume I). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- MATTEUS, J. A. Osório. **Escrita de Teatro**. Portugal - Amadora: Livraria Bertrand, 1977.
- McKENZIE, John L. **Dicionário Bíblico**. São Paulo: Ed. Paulinas, 1983.
- MINOIS, George. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- MOLIÈRE, O Avaro. (Tradução, Octavio Mendes Cajado). In: MOLIÈRE. **Teatro Escolhido**. S. Paulo: Difusão Européia do Livro, 1965. v.1.

- MOLIÈRE. **O Avarento**. (Tradução, Bandeira Duarte). Rio de Janeiro: Ediouro, 1996
- MOLIÈRE. **Tartufo**. (Tradução, Guilherme Figueiredo). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- MOLIÈRE. O Burguês fidalgo. (Tradução, Octavio Mendes Cajado). In: **Teatro Escolhido**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1965, 2. v.
- MORENO, César Fernandez (Coordenação). **América Latina em sua literatura**. S. Paulo: Perspectiva, 1979.
- MOLIÈRE. **O Burguês Fidalgo**. Rio de Janeiro: Cia. Editora Fon-Fon e Seleta, 1968.
- MOSER, Frei Antônio. **O pecado**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A origem da tragédia**. São Paulo: Editora Moraes, s/d.
- NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. A comédia greco-latina de Aristófanes e Menandro a Plauto e Terêncio. In: SCHÜLER, Donald e GOETTEMES, Miriam Barcellos (Org). **Mito ontem e hoje**. Porto Alegre: Ed. Da Universidade/UFRGS, 1990.
- NUÑEZ, Carlinda Fragale Patê e PEREIRA, Victor Hugo Adler. O Teatro e o Gênero Dramático. In: JOBIM, José Luis (Org). **Introdução aos Termos Literários**.
- PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia: Construção do personagem**. S. Paulo: Ática, 1989.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PESSANHA, José Américo. **Cultura como ruptura**. In: **Cultura Brasileira: Tradição/Contradição**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.
- PIMENTEL, Altimar. Casamento de Branco. In: **Teatro de raízes populares**. João Pessoa: Edição do Autor, 2003.
- PIZARRO, Ana (Org.). **América Latina - Palavra, Literatura e Cultura** (Vol.1). Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.
- PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina - Palavra Literatura e Cultura* (Vol. 2) Campinas: Editora da UNICAMP, 1994
- PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina: Palavra Literatura e Cultura* (vol. 3). CAMPINAS: Editora da UNICAMP, 1995.
- PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. (Tradução, Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade). São Paulo: Editora Ática, 1992.
- PLAUTO. **Comédias**. S. Paulo: Ed. Cultrix, 1978.
- PRADO, Décio de Almeida. **Apresentação do teatro brasileiro moderno**. S. Paulo: Livraria Martins Editora, 1956.
- PRADO, Décio de Almeida. **Apresentação do teatro brasileiro moderno - Crítica teatral de 1947 - 1955**. S. Paulo: Perspectiva, 2001.
- PRADO, Décio de Almeida. **Teatro em progresso**. S. Paulo: Liv. Martins Editora, 1964.
- PRADO, Décio de Almeida. **João Caetano**. S. Paulo: Perspectiva, 1972.
- PRADO, Décio de Almeida. **Procópio Ferreira**. S. Paulo: Brasiliense, 1984.
- PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. S. Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1988.

- PRADO, Décio de Almeida. **Peças, Pessoas, Personagens - O teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker**. S. Paulo: Cia. das Letras, 1993.
- PRADO, Décio de Almeida. **O drama romântico brasileiro**. S. Paulo: Perspectiva, 1996.
- PRADO, Décio de Almeida. **História concisa do teatro brasileiro**. S. Paulo: EDUSP, 1999.
- PRADO, Décio de Almeida. **Teatro de Anchieta a Alencar**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- PROPP, Vladimir. **Comicidade e Riso**. São Paulo: Editora Ática, 1992.
- RABETTI, Beti. História do teatro como história da cultura. In: **FOLHETIM**. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno gesto, 1999, n.5.
- REIS, Livia de Freitas (Coordenadora). **Estudos & Pesquisas - Fronteiras do Literário**. Niterói: EDUFF, 1997.
- REST, Jaime. El teatro: de los origenes a la actualidad. In **Historia de la literatura mundial**. Buenos Aires: Centro Editor de America Latina, 1981.
- ROCHA, João Cezar de Castro. Dialética da Marginalidade: Caracterização da cultura brasileira contemporânea. In: **Caderno MAIS – Folha de São Paulo**, São Paulo: 29/2/2004.
- RODRIGUES, Selma Calasans. John Gay, Bertolt Brecht e Chico Buarque: a malandragem em três tempos. In: **Brecht no Brasil – experiências e influências**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- RÓNAI, Paulo. **O Teatro de Molière**. Brasília: Ed. da Universidade de Brasília, 1981.
- RONCARI, Luiz. **Literatura Brasileira: Dos Primeiros Cronistas aos Últimos Românticos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fundação para o Desenvolvimento da Educação, 1995.
- ROSENFELD, Anatol. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. S. Paulo: Perspectiva, 1982.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. S. Paulo: Martins Fontes, 1996.
- SAADI, Fátima. A Prática do “Dramaturg”. In: **FOLHETIM**. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 1999, n. 3.
- SANT’ANNA, Catarina. **Metalinguagem e teatro; a obra de Jorge Andrade**. Cuiabá: EdUFMT, 1997.
- SANTIAGO, Silviano. Permanência do discurso da tradição no modernismo. In: **Cultura Brasileira: Tradição/Contradição**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.
- SCALA, Flaminio. **A loucura de Isabella e outras comédias da Commedia Dell’Arte**. (Tradução, Roberta Barni). São Paulo: Iluminuras, 2003.
- SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: **Cultura Brasileira: Tradição/Contradição**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.
- SCHWARZ, Roberto. **Seqüências Brasileiras**. S. Paulo: Cia. das Letras, 1999.
- SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo**. S. Paulo: Duas Cidades, 1991.
- SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. S. Paulo: Duas Cidades, 1992.
- SCHUBACK, Marcia Sá Cavalcante. Com a palavra o mistério bufo. In: **FOLHETIM**, Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 1998, n. 2.

- SERBELLÓ, Hernando; FERREIRO, Pilar; VENEGAS, Carlos. **El teatro la Caridad en la expresión sociocultural de Santa Clara.** *La Habana*: Editora Política, 1983.
- SHAKESPEARE, William. **Otelo, o Mouro de Veneza.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- SOIHET, Rachel. **A subversão pelo riso.** Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas.. 1998
- SOUZA, Jessé; OËLZE, Berthold (Org.). **Simmel e a modernidade.** Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1998.
- SUAREZ, Rosana. O filósofo comediante: notas sobre Nietzsche e Molière. In: **FOLHETIM**, Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 1999, n. 3.
- SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida.** Rio de Janeiro: Agir, 1957.
- STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950].** São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- THÉVENOT, Xavier. **O pecado: o que dizer:** São Paulo: Paulinas, 1993.
- TIBAJI, Alberto. Artur Azevedo: Cômico por natureza? In: **FOLHETIM**, Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 1999, n. 3.
- TORRES, Walter Lima. Duas notas sobre o Don Juan de Molière. In: **FOLHETIM**. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 1998, n. 0.
- TORRES, Walter Lima. O Tartufo entre cena e texto: apontamentos sobre um clássico. In: **FOLHETIM**. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2000, n. 6.
- TORRES, Walter Lima. O título: primeiro sentido do texto teatral. In: **FOLHETIM**. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 1998, n. 2.
- WAGNER, Fernando. **Teoria e Técnica Teatral.** Coimbra: Livraria Almedina, 1979.
- WANDERLEY, Sidney. **Nesta Calçada.** São Paulo: Iluminuras, 1995.
- WATT, Ian. **Mitos do individualismo moderno – Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe.** (Tradução, Mario Pontes). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo.** São Paulo: Editora Martin Claret. 2002.
- WOLFF, Janet. **A produção social da arte.** Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS – FALE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E
LINGÜÍSTICA

O RISO E O SOCIAL:

O poder transformador da comédia na trilogia cômica
de Wolney Leite e Gercino Souza

Otávio Cabral

**Tese de Doutorado
2005**

O RISO E O SOCIAL:

O poder transformador da comédia na trilogia cômica
de Wolney Leite e Gercino Souza

Otávio Cabral