

Vasques: uma sensibilidade excêntrica

Antonio Herculano Lopes
Fundação Casa de Rui Barbosa

Eu não sou eu nem sou o outro
Sou qualquer coisa de intermédio
Pilar da ponte do tédio
Que vai de mim para o Outro
Mário de Sá Carneiro

Falar de uma sensibilidade excêntrica para um ator é talvez uma redundância. Se aceitarmos que o ato criativo em si implica, ao menos nas sociedades modernas, num separar-se da rotina da produção e reprodução das relações sociais, num “colocar-se fora” do mundo produtivo, o artista em geral, no seu fazer, estará sempre gerando um movimento de afastamento do centro, isto é, exercendo uma negação da pura funcionalidade e se embrenhando numa lógica distinta à do reino da necessidade. Com mais razão, o ator – cuja arte consiste em sair de si e representar um outro, criando uma segunda natureza – move-se num espaço social “nem aqui, nem lá”, estruturalmente excêntrico.

Em antropologia se fala do estado liminar, característico do rito, estado transitório, tanto no sentido da precariedade, quanto do movimento, um estado “entre” (*in between*, em inglês), aberto ao imprevisto e ao perigo. Victor Turner distingue a liminaridade típica das sociedades agrárias – em que a abertura para o caos é apenas um momento, a que se sucede o retorno à estabilidade do cosmos –, do estado liminóide, característico das sociedades industriais, marcadas pelo individualismo e pela noção de progresso. Neste estado, a fuga para um universo paralelo e a suspensão, ainda que provisória, das normas do mundo produtivo podem resultar não apenas na sua reafirmação, mas na sua transformação. Turner insere no liminóide as artes, os entretenimentos, os jogos e a pesquisa científica.¹

Para a nossa sensibilidade atual, marcada pela crítica pós-moderna a todas as estabilidades e certezas, atingindo a psiquê e a economia, o indivíduo e a sociedade, essas podem parecer noções idealizadas da arte. Mas para o artista do Oitocentos, recém-arrancado do confortável mecenato aristocrático e jogado à arena do mercado burguês, tais noções poderiam dar sentido ao desconforto que ele passara a sentir na sua inserção no corpo social. Fosse através do afastamento consciente e entediado do *flâneur*, que lamentava a perda do espaço para a Arte, fosse através da integração lúdica e irreverente do artista ligeiro, que decidira celebrar a Vida fora dos quadros da vida burguesa, o artista passou a se sentir habitante desse universo paralelo, onde o dinheiro reinava, mas não governava, a moral criava seus códigos alternativos e a linha entre celebração e derrisão se tornava quase invisível.

¹ Turner, Victor. *From Ritual do Theatre: The Human Seriousness of Play*. Nova York: PAJ, 1982, p. 20-59.

O sentimento da modernidade combinou euforia e angústia diante da velocidade das mudanças e de um chão que parecia não ser mais sinônimo de estabilidade. Mas a ansiedade produzida diferia da atual, porque a mudança seguia um curso, tinha um *telos*. A noção de progresso era acompanhada por um misto de embriaguês pelo futuro e nostalgia pelo passado, mas equivalia ao movimento do trem, grande ícone do momento histórico, que inexoravelmente ligava as duas pontas, num percurso do qual não se podia escapar.

O Brasil do século XIX procurava timidamente se inserir no admirável mundo novo da técnica, do valor individual e do movimento constante e acelerado. Mas, como é sabido, movia-se com dificuldade, preso por amarras estruturais, enquanto sociedade agrário-exportadora escravista. Era em si própria uma sociedade "entre", incapaz da modernidade plena trazida pelas máquinas e pelo liberalismo, mas também definitivamente arrancada do relativo isolamento colonial, do mundo das hierarquias fixas, das solidariedades comunitárias e do tempo do eterno retorno. O Rio de Janeiro, em particular, vivia de forma exacerbada essa contradição, com o desenvolvimento de uma cultura urbana burguesa e de classe média sustentada por grossos pés negros e descalços.

Como recuperar o significado de ser ator no Rio oitocentista? Num passado recente, tinha sido profissão de "mulatos" pobres, a quem as elites delegavam – não sem grandes doses de lamentação ou de divertida apreciação do ridículo – a tarefa de declamar as obras da arte dramática européia. Ser "mulato" era então quase pertencer a uma casta, com claros limites na assunção de papéis sociais. A transferência da Corte portuguesa para o Rio de Janeiro em 1808 revolucionou esse panorama. O príncipe d. João era um amante de teatro e fez vir companhias de Lisboa, com as quais aportou no Brasil, se ainda não plenamente o ator dos novos tempos, com a aura do artista e sua ambivalência na sociedade burguesa, ao menos um ser vários degraus acima dos atores coloniais na escala de prestígio, remuneração e capital simbólico.

Com João Caetano, o empresário-ator, e sua luta por um "teatro nacional", consolidou-se o espaço para uma crescente profissionalização mais propriamente burguesa da atividade teatral, já de todo afastados os resquícios do *Ancien Régime*. Nesse processo, deu-se um forte "branqueamento" do palco em relação às companhias de "mulatos" de poucas décadas atrás. A pretendida construção da nação, ao menos no que se referia à atividade cênica, significou de fato um aprofundamento da europeização nos palcos. O Talma brasileiro, apodo de João Caetano, tratou de enterrar a tradição dos "mulatos" que massacravam os divinos versos de um Metastásio ou de um Voltaire,² e introduzir as escolas mais recentes da arte cênica européia, num misto de Romantismo e Neoclassicismo.

A presença de João Caetano – grande artista e um trágico, portanto no topo da hierarquia da arte do ator – sem dúvida significou a elevação da profissão a um prestígio que não conhecera previamente. Sob as suas asas, ao menos toda uma geração mais nova, incluindo brasileiros, mas também imigrantes portugueses e ilhéus, formou-se e fez surgir um meio teatral profissionalizado, com o seu séquito de produtores, ensaiadores, pontos, cenógrafos, figurinistas, aderecistas, costureiras,

² Ver Cacciaglia, Mario. *Pequena história do teatro no Brasil*. São Paulo: T.A. Queiroz/Edusp, 1986, p. 23.

pintores, marceneiros, maquinistas, músicos e maestros. A dignidade que ele próprio cultivou na sua luta pelo teatro projetou-se para a atividade como um todo. Quando, em seu leito de morte, o ator teria declarado que com ele morria o teatro brasileiro, descontado o arroubo romântico e megalomaniaco, estaria ainda assim expressando uma certa realidade: a de que nenhuma figura no meio podia se equiparar à dele, nem tinha igual poder de galvanizar intelectuais e povo. João Caetano encarnava a figura romântica do gênio artístico e combinava prestígio de elite e popular.

O teatro foi, ao longo do século XIX, uma atividade central na vida da cidade. Proporcionava aos seus profissionais, em particular aos atores, uma visibilidade e um reconhecimento muito superiores ao *status* socioeconômico correspondente. Atores e atrizes viviam essa centralidade do teatro como bons marginais, num misto de prestígio artístico (quando o alcançavam) e preconceito social, cidadãos de vida alegre – e dura –, apreciados de longe por uma elite intelectual e por uma crescente classe média urbana e de perto por uma população boêmia, especialmente masculina em busca dos favores sexuais das atrizes. Com menos visibilidade popular e mais aceitação social, os escritores, com poucas exceções, não faziam parte propriamente do meio teatral e sim do prestigioso círculo dos letrados – responsáveis que eram pela construção da nacionalidade no nível simbólico. A estes, de forma bem mais fácil que aos atores, abriam-se as portas das boas famílias e do poder.

Entre os atores, a seleção se fazia sobretudo nas classes médias e médias baixas urbanas. A profissão se apresentava como uma alternativa ao trabalho no comércio e grande parte deles eram portugueses recém-imigrados, sem a mesma possibilidade de aspirar a cargos públicos que os nacionais, e portadores de uma tradição mais arraigada do fazer teatral. Francisco Correia Vasques contava entre os brasileiros de nascimento. Nasceu em 1839, filho bastardo de uma viúva de classe média empobrecida pela perda do marido. Mestiço, sofrendo ao princípio rejeição dos próprios irmãos legítimos, teve baixa instrução formal e aos 12 anos já estava trabalhando nos armazéns do porto. A circunstância de ter um irmão 16 anos mais velho que trabalhava na companhia de João Caetano e o talento histriônico que cedo revelou levaram-no para o teatro.

Vasques iniciou-se artisticamente nas mãos do mestre João Caetano e logo se transferiu para a companhia rival, a do teatro Ginásio, onde um grupo de intelectuais e artistas buscava implantar a comédia realista, nos moldes franceses – *à la* Dumas Filho. Era o ano de 1859. O momento era de um embate estético-ideológico. De um lado, a companhia do teatro São Pedro, comandada por João Caetano, sustentada pelo prolongado sucesso popular dos dramas românticos e melodramas – e pelo carisma de seu líder. Do outro, o chamado realismo do Ginásio, apoiado em intelectuais como Alencar e Machado (e em parte Macedo), com o esforço de *aggiornamento* da cena, a celebração dos valores burgueses, a busca de um maior naturalismo na técnica de representar e o caráter moralizador.

É no mínimo curioso que nosso personagem tenha caído em meio a esse embate e se tornado disputado por grupos entre os quais era um estranho por origem social e étnica e pelo capital cultural. Seu aliciamento pelo Ginásio não se deu por razões estético-ideológicas, mas comerciais: seu valor estava na capacidade de conquistar platéias mais amplas, sem o que os projetos ideológicos não poderiam sobreviver. O

teatro já era então a ponta-de-lança da arte-negócio, que se implantava. Sem público, não podia sobreviver. Vasques foi emprestar seu carisma ao grupo que tratava de desafiar o gigante João Caetano, ainda que emocionalmente tenha se mantido fiel ao mestre até o final de sua vida.

Ainda mais surpreendente é que, na esteira de um sucesso como ator cômico, Vasques tenha se tornado também autor de sucesso, primeiro no modesto limite do que chamou de “cenas cômicas” – esquetes próximos dos entremezes portugueses. E depois, já afastado do Ginásio e com companhia própria, em paródias e comédias de maior fôlego, para por fim ensaiar vôo mais ambicioso em pelo menos dois dramas.

O estranho no ninho entrou pela porta dos fundos no prestigioso círculo dos homens de letras. Já maduro, foi convidado por José do Patrocínio a escrever um folhetim semanal para a *Gazeta da Tarde*, em gesto de reconhecimento de sua condição de literato. Consciente de o quanto tal reconhecimento se dava cheio de dubiedades e resistências, tratava de proteger-se afirmando ser essencialmente um homem do palco, como em sua segunda crônica, a 25 de outubro de 1883:

— O Vasques é folhetinista! Não o sou, confesso; venho apenas contar, conforme puder, o que for acontecendo durante a semana. Sei que esta missão está confiada a melhores penas; há quem se ocupe dessa crônica com muito mais vantagem, ao passo que eu tenho apenas o prestígio do palco. Quem vai ler, calcula a maneira por que poderei inflexionar o meu folhetim, e a frase fria, sem nexos, que deixo cair da pena por cima deste papel, toma vida, cor e apresenta-se tal qual deve ser no teatro fantástico do cérebro do leitor.

Vasques percorreu toda a sua trajetória artístico-literária numa condição levemente deslocada. Fazendo parte de um grupo – a chamada classe teatral – que ocupava um espaço liminóide da sociedade e que buscava sua legitimação num conceito idealizado de arte, ele devia sua ascensão ao enorme prestígio popular, o que era essencial para um meio teatral em acelerado processo de profissionalização, mas visto com desconfiança e eventualmente desdém pela *intelligentsia*. Na disputa entre os dois campos estéticos de meados do século, o ator bandeou-se por razões profissionais para o grupo de maior prestígio intelectual, o realista, mas na sensibilidade e lealdade continuou ao longo de sua vida próximo a João Caetano, a seu romantismo popular (ou mesmo popularesco), ao jogo de efeitos, ao apelo para as emoções, ao discurso grandiloquente e metafórico. E aplicou tudo isso à linguagem do humor, em que era *primo inter pares*.

O chamado realismo no teatro fluminense oitocentista, derivado da comédia realista francesa, pouco tinha a ver com o realismo da consciência social crítica. Limitava-se a retratar um meio urbano e burguês em formação, através das duas questões-chave para esse meio: o dinheiro e a família (sobretudo, o amor; isto é, o sexo); e a moralizar em torno do que percebia como deformações ou afastamentos da “boa norma”. Norma esta, aliás, que, numa sociedade entre-mundos como a brasileira, misturava valores modernos burgueses com tradicionais patriarcais e escravistas.

Vasques também pagou tributo ao realismo moralista, mas foi sua posição excêntrica que lhe permitiu ir além e, num momento de crise para ambas as escolas em choque, produzir uma obra que no seu melhor expressa com uma sensibilidade extremamente

pessoal os conflitos e fantasmas do tempo e da sociedade a que pertencia, por uma perspectiva que os literatos que lhe eram, digamos, superiores social e intelectualmente não puderam fazê-lo.

Voltemos ao ano de 1859. Em meio ao embate entre românticos e realistas, um acontecimento singelo, porém crucial, marcaria a história do teatro fluminense. O empresário francês Joseph Arnaud abriu um café-concerto na rua da Vala – o Alcazar Lyrique –, onde no princípio espetáculos de variedades e a seguir operetas atraíram a atenção de um público masculino pouco interessado no discurso moralista da intelectualidade. A história é bem conhecida: em pouco tempo, os teatros se esvaziaram, a não ser que mantivessem musicais com apelo aos sentidos, inclusive à libido, e em que o espírito de reforma foi abandonado pelo de libação. A intelectualidade em peso lamentou a decadência do teatro nacional e as palavras de Machado de Assis, datadas de 1873, resumem esse sentimento: “Hoje, que o gosto do público tocou o último degrau de decadência e perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor obras severas de arte”.³

Vasques também participou desse coro. No mesmo folhetim em que se declarava, não um folhetinista, mas homem de teatro, ainda quando escrevendo crônica jornalística, prometia: “podem desde já ficar certos os leitores de que não lançarei mão de mágicas, operetas e outras tolices de mau gosto para os perverter”.⁴ Mas palavras e atos no Vasques nem sempre se casavam. Abraçando nos textos dramáticos a moralidade realista, na vida era um boêmio, tendo passado por mais de um casamento e diversas relações extraconjugais, produzindo filhos em um e outro caso. Nos escritos cômicos, com a liberdade e a irreverência que o gênero permite, o autor adotou com frequência um distanciamento da norma social, moral e estética vigente, enquanto em outros momentos, em que a voz “séria” se impunha, abraçou os valores dominantes, em clara busca de legitimação. Não é surpreendente, portanto, que as cenas cômicas e paródias constituam o melhor de sua produção. Além da óbvia inclinação e talento para o gênero, Vasques expressou aí, de forma mais livre e aberta, a singularidade de seu olhar, sua proximidade com as camadas populares, sua inserção enviesada no meio artístico-intelectual, sua condição de boêmio numa sociedade dividida entre uma modernidade burguesa e um tradicionalismo patriarcal, ambos fortemente moralistas.

A produção das cenas cômicas de Vasques ao longo dos anos 60 se fez em diálogo e como reação ao que era identificado como o “inimigo” do teatro nacional: os espetáculos ligeiros de diversão pública, que se expandiam e diversificavam, junto com o crescimento da vida urbana. O principal adversário era a opereta francesa, centrada no Alcazar; mas também o circo norte-americano que apareceu na cidade e esvaziou as platéias do teatro declamado, numa concorrência vista como desleal. Em um outro texto, chamei a atenção para que “o Vasques era ao mesmo tempo ‘inimigo’ dessas manifestações e seu grande admirador e consumidor”.⁵ Cenas cômicas tais como *José Maria assombrado pelo mágico* (1859), *Viva o circo Grande Oceano* (1862) e *D. Rosa assistindo no Alcazar a um spectacle extraordinaire avec Mlle. Rosette* (1863)

³ Assis, M. de. *Crítica literária*. São Paulo: W. M. Jackson, 1951, p. 150.

⁴ *Gazeta de Notícias*, 25 de outubro de 1883.

⁵ Lopes, A. H. “Da arte, mui brasileira, de fazer rir: de Vasques a Procópio”, in *História e linguagens: texto, imagem, oralidade e representações*, organizado por A. H. Lopes, M. P. Velloso e S. J. Pesavento. Rio de Janeiro: 7Letras/Casa de Rui Barbosa, 2006, p. 281-293.

revelam uma estratégia de combate a um adversário admirado e respeitado, de que procurava absorver o encanto. Vasques adotaria o mesmo procedimento mais adiante, em face de sucessos literários, em cenas como *Rocamboles no Rio de Janeiro* (1870) e *A volta ao mundo em 80 dias a pé* (s.d.).

Quando, em 1868, já afastado do Ginásio e tendo constituído companhia própria, estreou *Orfeu na roça*, paródia de *Orphée aus enfers*, de Jacques Offenbach – que desde 1865 fazia enorme sucesso no Alcazar –, Vasques indicou um caminho fértil para que os escritores nativos respondessem com graça e criatividade à popularidade dos musicais importados. É verdade que tanto ele como seguidores do calibre de um Artur Azevedo passaram a ter que se desculpar e justificar, dizendo não serem responsáveis pela decadência do teatro nacional. Talvez por isso, talvez porque, autor já crismado pelo reconhecimento popular, aspirasse também ao reconhecimento crítico, em princípios dos anos 70 Vasques decidiu arriscar-se em produzir textos “sérios”, a que chamou de dramas.

Que a escrita em si dessas peças já tenha significado uma elevação de *status* para o seu autor, revela um comentário biográfico publicado na *Gazeta da Tarde*: “[Vasques] foi um estudante admiravelmente vadio, o que não o impediu entretanto de ser autor dos dramas *Honra de um taverneiro* e *Lágrimas de Maria*”.⁶ Artista de baixo nível de instrução, Vasques aparecia como exemplo de superação, conseguindo alçar-se ao nível de uma produção literária reservada a seletos grupos. A leitura desses seus textos “sérios” hoje é desfavorável, em virtude de seus clichês melodramáticos, seu abuso das metáforas e comparações, seu moralismo esquemático. Mas para o estudioso das sensibilidades de um momento histórico talvez revele mais do que a produção cômica o espaço entre-mundos habitado pelo autor. Através desse indivíduo estrategicamente situado, aparecem as encruzilhadas e impasses de uma sociedade que teme e aspira ao mesmo tempo as mudanças profundas que se anunciam no horizonte.

O drama *A honra de um taverneiro* (1873) revela já no título o universo social e moral da peça. Por um lado, está a figura do pequeno comerciante, emblemático dos estratos intermediários urbanos, agente social que se liga tanto à tradição quanto ao mundo capitalista em formação acelerada na cidade. Trata-se de figura essencialmente anti-heróica, marcada pelo materialismo e pelo sentido prático. Por outro lado e em contraste, está seu atributo – a honra –, que remete ao sistema de valores da aristocracia, ou mais propriamente, no caso brasileiro, a uma ética patriarcal. O diálogo implícito interclasses torna-se explícito na fala em que João da Cunha, o taverneiro em questão, retruca ao Comendador Lopes da Cunha (sem relação de parentesco), diante de um insulto deste:

Então o crédito e a honra são privilégio exclusivo dos senhores fidalgos e dos senhores titulares? A aristocracia será tão estúpida na sua maldade que nos queira tirar aquilo que não nos pode dar? Parvos! Gralhas enfeitadas com as penas dos seus antepassados, cegos de nascença, que não conhecem a cor do sangue do homem que vive do seu braço. A virtude é a única fidalguia que conheço. A verdadeira aristocracia é a da honra e a do crédito; os nossos títulos, as nossas

⁶ *Gazeta da Tarde*, 10 de abril de 1883.

condecorações, os nossos melhores atestados, são estas mãos calosas e gretadas, consequência inevitável de quem trabalha honestamente.⁷

Além da curiosa associação do crédito à honra, trazendo a questão para o mundo dos negócios, é sintomático que, ao sair das farsas e comédias, em que retratava prioritariamente o mundo popular, Vasques tenha optado pelo protagonismo das camadas médias *em conflito com as classes ociosas*, portadoras de puro privilégio, sem mérito. O retrato que é desenhado é de um grupo que, gozando de situação de relativo conforto, teme a queda para a miséria, que sempre lhe espreita, aspira o status dos abastados, adota seus valores tradicionais – com ainda mais direito, por se sustentarem na ética do trabalho –, e rejeita o privilégio de berço, que deturpa e emascula os espíritos. Trata-se, portanto, de uma moral tipicamente pequeno-burguesa, conservadora, sem arroubos revolucionários, mas crítica aos privilégios aristocrático-patriarcais.

Vamos rapidamente ao entrecho, para melhor podermos acompanhar a análise do universo moral que a peça constrói. Dois temas se entrecruzam: Isabel, bela moça de 16 anos, apaixonada por seu primo Carlos, que combate na guerra do Paraguai, é induzida pelos pais, Jorge e Lúcia, a se casar com o mencionado Comendador, para salvar a situação financeira crítica do pai, funcionário público que se arruinou com dívidas de jogo. O segundo tema, que dá título à peça, nasce de uma situação na casa de Jorge, em que o Comendador arditosamente faz parecer que João, o taverneiro, surrupiou-lhe a carteira. Lopes da Cunha é o típico vilão, personagem sombrio, que faz fortuna através de negociações escusas, revela a amigos só casar-se por capricho (“farei de contas que minha mulher é um par de botas Milliet”),⁸ “compra” a filha de Jorge, ao tornar-se seu credor, e o apoio de João ao casamento, ao ameaçar mantê-lo em desonra se não o conceder. O *Deus ex machina* – inspirado talvez n’*O demônio familiar*, de Alencar – é propiciado pelo moleque Manoel, escravo doméstico de João, que revela o embuste que o Comendador, com sua cumplicidade, armara para incriminar o taverneiro. Este, por sua vez, encontra uma carta que revela as falcatruas financeiras do fidalgo, a quem não resta senão abrir mão do casamento, isentar o taverneiro da pecha de ladrão e retirar-se de cena para permitir o final feliz.

A única novidade do argumento, que repete temas clássicos e românticos, é a escolha do taverneiro como herói. Se há nesse gesto uma solidariedade de classe de quem também havia ascendido através do trabalho, curiosamente Vasques dirigiu a escolha para um personagem prosaico e destituído do charme e da aura de sua própria profissão. Enquanto nas cenas cômicas e paródias Vasques retrata meios populares em que comportamentos desregrados e hedonísticos são celebrados – ambiente, aliás, que como ator e boêmio seguramente conhecia e freqüentava⁹ –, nos dramas dá espaço para uma classe média comportada, portadora dos bons valores tradicionais da família, da religião e da pátria encarnada na figura do imperador. O porta-voz principal de tais valores é o militar aposentado capitão Barcelos, amigo da família de Jorge e Lúcia, que numa diatribe contra os hábitos modernos afirma:

⁷ Ferreira, Procópio. *O ator Vasques*. Rio de Janeiro: SNT, 1979, p. 306. O livro de Procópio reproduz uma série de peças e crônicas de Vasques.

⁸ Idem, p. 298.

⁹ Para uma comparação desta análise com o Vasques cômico, ver meu artigo “Da arte, mui brasileira, de fazer rir: de Vasques a Procópio”, cit.

A velhice toma o lugar da mocidade, pinta os cabelos, vai ao Alcazar, fala de modas, de bailes e de corridas. A mocidade toma rapé, fala aos seus mestres com certa pretensão e altivez, dá conselhos a quem os pode dirigir, repreende por sua conta e risco, dizendo: Isto já não é para hoje; as luzes do progresso...” Triste progresso D. Lúcia, é este que autoriza qualquer menino de escola falar em política, a faltar ao respeito aos seus superiores e a dizer até muitas vezes: “Eu não acredito em Deus, tudo isto é obra do acaso”.¹⁰

Apesar de Vasques caricaturar o velho militar, personagem que mais se presta ao humor na peça, todo o contexto é de afirmação desse temor à modernidade e seu caráter dissolvente dos valores. Não é difícil aceitar que o autor fala pela boca de Jorge, quando este retruca à mulher do capitão: “Ele diz verdades, d. Maria. Há apenas alguma severidade de mais”.¹¹

Onde a adesão aos valores tradicionais se revela mais por inteiro é no tratamento que o autor dá às mulheres. Isabel é criada como menina fútil, devotada às modas, bailes e teatros, com um futuro de esposa prestimosa e procriadora. Quando a mãe aventa a possibilidade de um casamento de conveniência (“És pobre, minha filha; o teu coração não é livre”), a filha, ignorante da real situação do pai, resiste e fala em trabalhar, ao que Lúcia contesta:

O trabalho é a missão mais nobre da vida, mas não há de ser a minha Isabel, que almoça às 9 da manhã, senta-se ao piano até o meio-dia, vai vestir-se para jantar e à noite quer ir ao teatro lírico, que deixará tudo isso para ir coser camisas do arsenal ou passar o dia inteiro com um ferro de engomar na mão.¹²

Trabalhar não é função para mulher, a não ser que a condição de vida o torne absolutamente inevitável. Mas Isabel é uma alma boa e recebeu dos pais os valores de amor e respeito filial. Então, quando a extensão da gravidade da situação do pai lhe é revelada, entrega-se estóica ao sacrifício, isto é, às mãos do homem indesejado, sob o beneplácito dos pais:

ISABEL

Sei o que devo fazer; estou resignada e resolvida a tudo, contanto que os não veja chorar

JORGE

E Carlos, o teu noivo de infância?

ISABEL

Carlos cumpre com o seu dever no campo de batalha; eu cumpro com o meu no da família. (...)

LÚCIA

Não te disse, Jorge, ela nos compreendeu; agradeçamos a Deus o anjo de salvação que Ele nos envia.¹³

¹⁰ Idem, p. 280.

¹¹ Idem, p. 282.

¹² Idem, p. 275 e 276.

¹³ Idem, p. 312.

Em contraste com a alma boa e pura de Isabel, d. Maria, a mulher do capitão Barcelos, aparece como a mulher mais velha que se deixa levar ao ridículo, por procurar aparentar menos idade, gostar da vida de bailes e se deixar enganar por jovens galanteadores, convencida de ainda ser capaz de atraí-los. O castigo lhe vem quando, depois de contar o sucesso que fizera na véspera, polcando nos braços de um jovem admirador, o marido entra para contar a história que corre no Castelões sobre a velha ridícula que até aceitou um bilhete com uma quadra de amor ao fim do baile. “Na rua do Ouvidor, não há quem não tenha uma cópia dessa quadra,”¹⁴ diz ele sem saber que se tratava de sua própria esposa. Os comportamentos femininos são claramente delimitados e cada uma deve agir de acordo com o papel que lhe é reservado pelos códigos tradicionais, então ameaçados por noções de modernidade que embaralhavam todos os papéis.

Não é preciso voltar a lembrar que Vasques seguramente não convivia dentro de um ambiente de regras tão rígidas, nem que na sua produção cômica os comportamentos dissonantes no mínimo não eram censurados. Mas a produção “séria” era o passaporte para a aceitação social do escritor, e nela ele não hesitava em reafirmar uma posição de moralista. Que tal não fosse apenas uma estratégia para ganhar respeitabilidade nos é indicado por muitas outras manifestações do seu conservadorismo em crônicas jornalísticas e em certas passagens dos próprios escritos humorísticos. Prefiro acreditar na convivência de sentimentos, valores e práticas conflitantes, num indivíduo que aliás vivia constantemente uma divisão entre mundos e fidelidades. Razão de suas melhores criações e de seus limites.

¹⁴ Idem, p. 318.