



**Modernização para poucos, atraso para muitos:
as considerações de um mendigo
sobre o sistema capitalista na obra
Deus lhe pague, de Joracy Camargo**

**Modernization for the few, delay for the many:
the considerations of a beggar about the capitalist
system in the work *Deus lhe pague*, by Joracy Camargo**

Renan Carvalho da Silva¹

Resumo

Este artigo tem por objetivo analisar as críticas ao sistema capitalista na peça cômica *Deus lhe pague* (1932), escrita por Joracy Camargo e apresentada pela primeira vez no teatro Boa-Vista, em São Paulo. Para tanto, utilizaremos como suporte teórico as obras *A política dos palcos: teatro no Primeiro Governo Vargas (1930-1945)* (2013), de Angélica Ricci Camargo, *Literatura e resistência* (2002), de Alfredo Bosi, *História do teatro brasileiro* (2012), de João Roberto Faria (dir.), entre outros. Após um golpe de estado, Getúlio Vargas assume a presidência do Brasil em 1930, cerceando progressivamente a liberdade de expressão ao longo dos quinze anos de governo. Todavia, no teatro, a peça *Deus lhe pague* inova o cenário dramático ao apresentar como protagonista um mendigo vítima e crítico do sistema capitalista. Portanto, vale observar as estratégias utilizadas pelo texto para macular o capitalismo ao passo que promove o ideário marxista.

Palavras-chave: Teatro Brasileiro. Teatro Social. Era Vargas. Joracy Camargo.

Abstract

This article aims to analyze the criticisms of the capitalist system in the comic play *Deus lhe pague* (1932), written by Joracy Camargo and presented for the first time in the theater Boa-Vista, in São Paulo. For this, we'll use as a theoretical support the works *A política dos palcos: teatro no Primeiro Governo Vargas (1930-1945)* (2013), by Angélica Ricci Camargo, *Literatura e Resistência* (2002), by Alfredo Bosi, *História do teatro brasileiro* (2012), by João Roberto Faria (dir.), among others. After a coup d'état, Getúlio Vargas assumed the presidency of Brazil in 1930, progressively curtailing freedom of expression over the fifteen years of power. However, in the theater, the play *Deus lhe Pague* innovates the dramatic scenario by presenting as protagonist a homeless victim and critic of the capitalist system. So, it's worth observing the strategies used by the text to tarnish capitalism while promoting the Marxist ideas.

Keywords: Brazilian Theater. Social Theater. Era Vargas. Joracy Camargo.

¹ Mestrando em Letras no programa de Pós-Graduação em Literatura e Vida Social, na UNESP-Assis. E-mail: renan.etec2011@gmail.com.

Introdução

Na contemporaneidade, cada vez mais a mídia ganha espaço na rotina das pessoas, devido principalmente ao avanço da tecnologia. Afinal, se antes era preciso ir a uma livraria, ou então, ao cinema para apreciar o desenvolvimento de uma instigante narrativa, hoje em dia é possível acompanhar filmes e séries, ler livros, ouvir uma gama de álbuns, tudo pelo acesso à internet. Contudo, o que a tecnologia não conseguiu (e provavelmente não conseguirá) é provocar sensação semelhante à de assistir à encenação presencial de uma peça de teatro.

Obviamente, tanto o livro quanto o filme também possuem suas peculiaridades caso sejam ou concebido em formato físico ou exibido em uma sala de cinema adequada, porém, em essência, o teatro tem a possibilidade de cativar pela presença humana. Presenciar a história acontecer diante dos próprios olhos, sem ser necessário o intermédio de uma tela, traz à plateia uma intensidade única de sentimentos.

Esta capacidade de empatia estabelecida pelo público para com os atores em cena pode ser útil para demonstrar as injustiças sociais das quais os espectadores estão submetidos, como explica o dramaturgo Augusto Boal (2013), em seus escritos sobre o Teatro do Oprimido. Tais textos costumam ser categorizados como teatro político, teatro engajado, teatro tese, entre outros termos. Mais adiante, retomaremos esta discussão para debater melhor a (falta de) coerência destas nomenclaturas.

Este caráter crítico do teatro relaciona-se evidentemente com o gênero cômico, pois, para Aristófanes, o comediógrafo exerceria a função tal qual de um conselheiro político ou professor de moral (*idem*), pondo luz aos desvios e vícios da sociedade ao representar sujeitos menores por meio de ações que despertam o ridículo.

No Brasil, somente no século XIX, Martins Pena se destaca com suas comédias escritas para um riso fácil e contendo diversas críticas sociais. Atento aos hábitos da sociedade urbana e rural, suas peças criticam desde o comportamento parcial de juízes - *O juiz de paz da roça* (1833) - ao descaso do funcionalismo público - *O noviço* (1845).

As Comédias de Costumes, como ficaram conhecidas estas peças as quais tinham por objetivo representar grupos sociais por meio de tipos (VASCONCELLOS, 2010), foram responsáveis por atrair expressivamente o público brasileiro para os teatros. Todavia, esta configuração de peça pode apresentar-se incômoda para as ideologias do governo. Em casos mais extremos, e não raros na história do teatro nacional, as peças ou montagens

sofriam censura.

No começo do século XX, o cenário dramático brasileiro tinha como centro a cidade do Rio de Janeiro, sendo responsável por obter os espetáculos de maior qualidade, mantendo as peças por longos períodos, além de ser palco de várias montagens de companhias estrangeiras.

Em contrapartida, as companhias teatrais amadoras de caráter anarco-sindicalista espalhavam-se pelo país. Formadas em sua maioria por estrangeiros, as peças anarquistas defendiam os interesses dos trabalhadores e denunciavam os abusos do sistema capitalista.

Em relação à promoção de incentivo financeiro para as artes cênicas, o Estado se mantinha neutro. Sem patrocínio e, muito menos, apoio governamental, restava aos artistas se manterem pela bilheteria.

Contudo, no início da década de 1930, o Brasil encontrava-se envolto a crises políticas que vinham regendo a nação até aquele momento. Após a ruptura do acordo de revezamento de poder entre os estados de São Paulo e Minas Gerais, conhecida como a política do “Café com Leite”, um levante liderado por Getúlio Vargas destituiu do poder o presidente eleito Júlio Prestes.

Durante os quinze anos de governo, Vargas privou aos poucos a livre manifestação da sociedade, sendo o período mais autoritário os anos de 1939 a 1945, conhecido por Estado Novo. Tal mudança promoveria no teatro brasileiro grandes progressos e cerceamento desde a presença do Governo na regulamentação do trabalho dos atores e atrizes até a censura de textos considerados imorais.

Autores como Oduvaldo Viana, Renato Viana e Joracy Camargo desafiaram os valores da época ao representarem em seus textos assuntos até então novos e polêmicos para a sociedade brasileira, como a menção a Freud, o divórcio e o pensamento marxista.

Instigado pela recente Revolução Russa (1917) e em um governo contrário às ideologias marxistas, sobretudo, proposto a combatê-la, Joracy Camargo escreve a peça *Deus lhe pague* (1932). Nela somos apresentados a dois personagens que vivem de esmolas. Em frente de uma igreja, eles tentam convencer, em poucas palavras, os fiéis que entram no local. Contudo, um dos mendigos, Juca, revela ao companheiro, Barata, como conseguir mais dinheiro, afirmando estar rico somente exercendo a mendicância, entendida por ele como uma profissão.

Conforme ambos conversam, Juca revela as arbitrariedades do sistema capitalista e quais as consequências desagradáveis para os cidadãos, tendo como base as reflexões de Karl Marx. Ostentando um discurso filosófico, o mendigo apresenta um contraponto do ideal de modernização apregoado pelo capital.

Feito este prelúdio, propomos discutir sobre as relações (des)harmônicas entre teatro e política, o cenário teatral no início do século XX, as primeiras ações do governo Vargas para as artes cênicas e, por fim, as sátiras feitas ao capitalismo na referida obra de Joracy Camargo.

Intersecções entre o teatro, a política e o cômico

A linguagem, seja artística ou não, possui determinadas ideologias para a construção do discurso. Em uma sociedade, é saudável a discordância entre posições adversas, contudo quando a população ou o governo empenham-se em promover uma guerra ideológica – vide o Estado Novo (1939-1945), a Ditadura Militar (1964-1985), ou então, até mesmo, nos dias atuais (guardada as devidas proporções), cria-se a necessidade de combater os ideais opostos, nocivos ou não.

Nestes casos, o líder no poder define quais os valores apropriados aos cidadãos que, por sua vez, poderão agir como vigilantes e defensores para a perpetuação de determinado pensamento. Neste contexto, torna-se comum encontrar manifestantes contrários a certas obras de arte pelo cunho ideológico/político.

Em um passado recente, tal situação semelhante pôde ser observada quando um levante de movimentos conservadores promoveram ataques organizados contra apresentações artísticas, como a exposição *Queermuseu – Cartografias da diferença na arte brasileira* (2017) e a performance *La Betê*, do coreógrafo Wagner Schwartz, no *35º Panorama de Arte Brasileira* (2017). Ambos os casos trouxeram nacionalmente a discussão sobre o que é arte, como pode ser definida uma manifestação artística e quais valores ela deve defender.

No artigo *Teatro e história: a incrível dialética entre processos sociais e formas sensíveis* (2016), o diretor e pesquisador teatral Fernando Kinas esclarece a importância da arte na percepção das mudanças históricas, ao afirmar que

situações, ou momentos, sociais permitem, ou favorecem, expressões artísticas e estas são capazes de expressar a realidade. Quando a realidade se altera, e a lógica estabelecida entra em crise, outras formas artísticas são necessárias, e são capazes, por sua vez, de expressar esta nova realidade. As formas artísticas, no entanto, são também indutoras - na dimensão que cabe identificar em cada caso concreto - das determinações e condicionamentos que formatam o conjunto da experiência histórica. (KINAS, 2016, p. 55)

Ora, se a arte e a história estão em tamanha consonância, por que em relação à política seria diferente? Para entender esta questão, Kinas busca o crítico francês Bernard Dort. Conforme o autor,

quando se fala em teatro político, pensa-se em teatro engajado, teatro didático, tomada de posição. Creio que isso é colocar mal o problema, ou, em todo caso, restringi-lo de maneira abusiva. É preciso não esquecer: 'político', em sua acepção mais ampla, designa tudo 'o que se relaciona com os interesses públicos' e por teatro é preciso entender não apenas a obra dramática e seu conteúdo, mas também a peça tal como é representada diante de um certo público e para um certo público - a obra e sua forma cênica. A partir daí, tudo muda: a interrogação não se aplica mais unicamente às 'mensagens' deste ou daquele autor dramático, mas abrange todo o teatro no coração mesmo de seu exercício. (DORT², 1977, p. 365 apud KINAS, 2016, p. 44)

Baseado nestes novos apontamentos, a carga pejorativa atribuída à polêmica junção teatro e política não se sustenta, tendo em vista que *política*, em seu sentido amplo, não está apenas referenciando as ações estritamente partidárias. Logo, não há possibilidade de produzir um texto teatral ou qualquer obra artística sem cunho político ou ideológico.

Superado este argumento, voltemos agora à noção de teatro político, no *Dicionário de teatro* (2008), o teórico Patrice Pavis opta pelo verbete "Teatro didático" para referir-se ao texto comprometido em demonstrar algum problema social, aguçando o público a tomar determinada atuação política ou moral para a solução da questão encenada.

Estimulados pela esperança de mudanças pragmáticas para o avanço de vida dos mais pobres, os textos considerados engajados inspiraram-se em teorias revolucionárias. Consolidadas no início do século XX, as tais obras panfletárias são vistas negativamente devido ao aspecto datado e ao baixo primor estético. Como expôs Afrânio Coutinho em uma apresentação elogiosa sobre o trabalho de Joracy Camargo,

² DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade**. Trad. Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977. Théâtres. Paris: Seuil (Collection Points), 1986.

é um teatro de ideias. Não se espere apenas achar graça, porém, sobretudo aprender, fazer exame de consciência social. [...] para ele o teatro deve ser apenas um instrumento de um debate de teses, um bisturi de dissecação social e moral, um meio de análise, um veículo de ideias. (COUTINHO, s/d, p. 07-08)

No ensaio *Engagement*, o filósofo alemão Theodor Adorno reflete sobre as consequências da arte de caráter promocional. Na voz do estudioso Cid Ottoni Bylaardt (2013, pág. 87),

Adorno objeta que, embora as palavras tenham uma vinculação ao discurso comunicativo, em uma obra literária as significações são alteradas, adulteradas. Vale lembrar que, se o próprio código utilitário mata o objeto no discurso, por mais transparente que procure ser, com mais razão o faz a escritura artística. Em casos mais extremos, nem há mesmo o que matar, é só escritura mesmo. As significações externas são a parte não-artística da arte. Consoante Adorno, a lei da arte está na dialética entre o externo e o interno, que realiza a transformação dos elementos no interior da obra (posição semelhante à adotada por Antonio Candido, sobre os elementos internos e externos da obra literária). O que importa em arte não é seu aspecto publicístico, nem a verdade-mensagem, que se debate entre o que o artista concebeu e a verdade que se quer atribuir objetivamente à obra.

Seguindo o pensamento de Adorno, Bylaardt afirma que o objetivo da arte não está na imposição de uma vertente, mas sim, nas orientações de resistência ao sistema repressivo (BYLAARDT, 2013, p. 88). Desse modo, a arte entendida como de qualidade deveria se ater antes de tudo aos aspectos estruturais, sua forma. Em vez de ser apenas um veículo fechado para a transmissão de orientações ideológicas.

De acordo com os estudos da historiadora Angélica Ricci Camargo (2013, p. 30),

nas primeiras quatro décadas do período republicano, toda a legislação sancionada esteve relacionada à censura, à ordem pública e, em menor medida, às relações de trabalho entre empresários e artistas. [...] o destaque dado à censura enfatizava uma preocupação que sempre esteve vinculada ao teatro, em função das influências que este poderia exercer sobre as plateias.

Percebendo a coibição do governo às artes cênicas, os artistas viram no teatro uma alternativa para expor ao público as ações injustas e repressivas da governança, principalmente as totalitárias, mesmo podendo sofrer represálias da censura (CUNHA; VASQUES, 2016, p. 190).

Perpassadas estas colocações, entendemos o motivo da ambígua relação entre teatro e política. Afinal, os termos conciliam-se pelo princípio de que o teatro é político, justamente pelo fato de política ser toda ação de interesse público, em contrapartida, a política pela aceção de governo pode restringir as ações teatrais caso firam seus interesses. No fim, tudo se resume à política.

O riso como aviso

A relação intrínseca do teatro e da política é ainda mais evidente no momento em que observamos o gênero cômico, afinal, como ressalta a pesquisadora Claudia Braga (2012, p. 404),

[...] desde Aristófanes, um dos propósitos confessados da comédia foi de chamar atenção das plateias sobre os *desvios*, os erros nos quais incorriam grupos sociais, vistos como um todo, ou determinadas figuras daquela sociedade. [...] a comédia, necessariamente, deveria ser, como afirmava Cícero, 'uma imitação da vida, um espelho dos costumes e uma imagem da verdade'.

Para tanto, é esperado de um comediógrafo o olhar atento para as problemáticas da contemporaneidade e, sobretudo, astúcia para conseguir ridicularizar os mais tortuosos defeitos. Dessa forma, é como se a piada ganhasse forma de uma lente de aumento, propiciando à sociedade a oportunidade de observar com clareza os aspectos que devem ser corrigidos. À vista disso, o pensador Henri Bergson, em sua obra *O riso* (1983), defende que a comédia "é a única de todas as artes que tem por alvo o geral" (BERGSON³, 1983, p. 79 apud BRAGA, 2012, p. 405).

Nesta perspectiva, o cômico assume um papel de orientação para que a sociedade atente-se aos grupos satirizados em determinada obra e, por meio do riso, repensem no que eles representam. Desta forma, consegue-se analisar a importância de estudar aquilo de que se ri, afinal conforme entendemos do que gargalha uma sociedade, também podemos vislumbrar quais os valores ali defendidos.

³ BERGSON, Henri. *O riso*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

Teatro social no início do século XX até o Governo Provisório de Getúlio Vargas

Antes da popularização do cinema e da televisão, os teatros eram os lugares mais frequentados para quem buscava entretenimento, além de servir como ponto de encontro. Enquanto no teatro profissional as comédias de costumes ainda faziam sucesso, em São Paulo, uma vertente do teatro amador produzido, em sua maioria, por imigrantes europeus vindos ao país após a abolição da escravidão, encenava peças que tinham como mote “[...] lembrar ao público alguns de seus conterrâneos e mentores – revolucionários, atores, poetas – e, através de títulos simbólicos, sinalizar a tendência de cada um dos elencos: fidelidade à ‘arte pela arte’, o gosto pela literatura e a lealdade aos ideais políticos” (VARGAS, 2012, p. 360).

A pesquisadora Maria Thereza Vargas explica, no capítulo “O teatro filodramático, operário e anarquista” (publicado na obra *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX* (2012), organizada por João Roberto Faria), a importância destas companhias teatrais amadoras para o teatro paulista. Os textos anarquistas, por exemplo, *A bandeira proletária*, de Marino Spagnolo, representavam a existência de dois mundos, sendo o presente – caracterizado pela crueldade e desumanização do trabalhador – e o futuro – no qual haveria liberdade para aproveitar todas as formas de plena existência (VARGAS, 2012, p. 362).

O teatro para esses atores visava a todo o momento um público específico, proletários iguais a eles. Utilizando de linguagem simples e didática, os trabalhadores reuniam-se após exaustivos períodos trabalhados. Porém, devido aos discursos de mudança social, os integrantes do teatro anarquista sofreram diversas perseguições do governo.

Outros movimentos semelhantes foram os do teatro operário, tendo o primeiro grupo em 1903, conhecidos por Teatro Dramático Livre, no Rio de Janeiro e conquistando espaço ao longo de todo país. Com as mesmas condições dos atores anarquistas, os atores-operários encontravam-se cansados e mal alimentados, porém conscientes da utilidade do que estavam realizando.

Estas companhias sofrem grandes perseguições a partir de 1930, “[...] obrigados ao anonimato pela censura. Com a queda do Estado Novo, em 1945, e nos anos subsequentes, a questão social reaviva-se com a presença do Partido Comunista, do Partido Socialista e da Igreja, incentivando os operários” (BRAGA, 2012, p. 370).

Todavia, antes da liberdade de expressão alcançada, a instabilidade criada pela ruptura da política Café com Leite teve por consequência um golpe de Estado, o qual empossou Getúlio Vargas na presidência do país. O crítico literário Antonio Candido entende este momento histórico como “um eixo e um catalisador: um eixo em torno do qual girou de certo modo a cultura brasileira, catalisando elementos dispersos para dispô-los numa configuração nova.” (CANDIDO, 1987, p. 181).

Na década de 30, renovação teatral se dá pela introdução de

novas temáticas, por exemplo, as peças *Deus lhe Pague* (1932), de Joracy Camargo, que levou para os palcos a questão social, citando em cena, pela primeira vez, o nome de Karl Marx; *Sexo* (1934), de Renato Viana, que mencionou o de Freud; e *Amor* (1933), de Oduvaldo Viana, que discutiu o divórcio e promoveu inovações de ordem técnica, com a simultaneidade de cenas a partir da divisão do palco. (CAMARGO, 2013, p. 16)

Apesar de toda a obstrução que seria intensificada em obras de seguimento marxistas, logo na primeira fase do “mandato” de Vargas, conhecido por Governo Provisório - correspondendo aos anos de 1930 a 1934, o teatro recebeu atenção até nunca antes vista em outras administrações. Haja vista as péssimas condições de trabalho que os atores enfrentavam: sem direito a descanso semanal, sem contratos formais e sem garantia de permanência no trabalho (CAMARGO, 2013, p. 16), os profissionais do teatro viram nas ações do novo presidente uma esperança para a melhoria da classe.

Além do mais, outro fortalecimento considerável foi a criação do Sindicato dos Trabalhadores de Teatro de São Paulo, também chamado de Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos do Estado de São Paulo (CAMARGO, 2013, p. 27-28), em dezembro de 1934.

Modernidade para quem? O sistema capitalista sob a ótica de um mendigo

A temática social assume alta relevância para a história da arte do país nos anos 1930. Em um contexto de crises iminentes, os artistas assumiram posições marcadamente ideológicas para compor suas obras. Tal fato abrangeu todas as áreas da literatura, tendo em vista obras como *Parque industrial* (1933), de Patrícia Galvão, mais conhecida por Pagu, além dos clássicos *S. Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos e *Capitães da areia* (1937), de Jorge Amado, entre outras.

Além dos romances, as montagens teatrais também tiveram relevância. Como exposto anteriormente, as peças amadoras de companhias formadas por imigrantes operários foram responsáveis por iniciar estes processos de teatro engajado; apoiando-se em pensamentos revolucionários, as obras apresentavam a revolução do operariado sob a opressão da burguesia, além de expor os males do sistema capitalista.

No teatro profissional, a peça *Deus lhe pague*, de Joracy Camargo, foi pioneira em consolidar esse discurso nos palcos paulistanos (BRAGA, 2012, p. 416). O teatrólogo Raimundo Magalhães Júnior, em edição pela Ediouro, escreve a apresentação sobre a referida obra; nela o teórico destaca a importância deste texto para a sociedade. Conforme Magalhães Júnior (s/d, p. 4),

uma peça de teatro é de efeitos muito mais profundos e largos do que mil tratados de moral social ou econômica, centenas de discursos e conferências. A sátira imensa que é a obra de Joracy Camargo tem um alcance como propaganda de ideias contra a burguesia e a concepção capitalista da vida que dificilmente se poderá prever.

A obra, que chegou a ser considerada subversiva e censurada por um curto período, teve reconhecimento internacional. A peça foi encenada em Portugal e na Argentina, onde ainda produziram uma versão cinematográfica, *Dios se lo pague*, protagonizado pelo renomado ator Arturo de Córdova.

Observando estas considerações acerca de *Deus lhe pague* e sua importância para o cenário artístico, vale analisarmos a construção dessas críticas contra o capitalismo, principalmente por meio do humor. Afinal, conforme defende Alfredo Bosi (2002, p. 123), em *Literatura e resistência*: “não são os valores que se distinguem um narrador resistente e um militante da mesma ideologia. São os modos próprios de realizar esses valores.”.

O mendigo é uma necessidade social

Apresentada pela primeira vez em 30 de dezembro de 1932, no Teatro Boa Vista, em São Paulo, pela companhia Procópio Ferreira, a peça *Deus lhe pague* é uma comédia composta em três atos e nove quadros. Logo no início do texto, o autor indica apenas no cenário a presença de uma pujante porta de uma velha igreja. A grandiosidade imponente da igreja contrasta-se com a figura simplória de um mendigo que surge em cena.

O ar messiânico e as expressões serenas – termos escolhidos pelo comediógrafo para construir a personagem – remete à estereotipada figura do andante pobre e sábio, sempre em prontidão para apresentar aos interlocutores pensamentos revolucionários sobre a organização social.

Outra didascália importante para entender esta personagem está na perfeita simulação de abatimento e angústia. Entretanto, o contraponto aparece no momento em que outro mendigo surge na mesma cena, em direção oposta, logo depois do primeiro. Este sim, aparentando realidade na fome e cansaço expressado. Contudo, aquele que obtém maior quantia de esmola é justamente o primeiro pedinte.

Ao oferecer charutos cubanos para o miserável, ele induz que o objeto fora fruto de roubo. Todavia, o primeiro mendigo nega prontamente a suspeita, apesar de pontuar que roubar é um direito que lhe assiste. Esta escolha cria uma relação de empatia com o interlocutor, tendo em vista a facilidade de os espectadores se identificarem com um indivíduo que, em situação de necessidade extrema, tem a possibilidade de roubar, mas optar por pedir.

Ao ser questionado o porquê acredita que roubar é um direito, o mendigo filósofo conta ao colega a história da obtenção de posses desde o início da civilização, destacando a apropriação de bens comuns que foram usurpados por outros. Logo no início da peça, o discurso de uma sociedade dividida entre “nós” e “eles” começa a ganhar forma.

De acordo com o protagonista, um grupo sempre exerce poder sobre outro, promovendo desta forma classes dominantes e dominadas. Neste ponto, observamos a interlocução do discurso da personagem com a máxima marxista: “A história de toda sociedade até hoje existentes é a história da luta de classes” (ENGELS; MARX, 1998, p. 40).

A relação entre o discurso do mendigo com o pensamento do pensador alemão Karl Marx ganha maior proporção ao decorrer da trama, tornando a representatividade do mendigo mais perceptível no momento em que ele explica qual a importância deles na sociedade.

Outro – Ora!... Quem é que precisa de um mendigo?

Mendigo – Todos! Eles precisam muito mais de nós do que nós deles. **O mendigo é, neste momento, uma necessidade social.** Quando eles dizem: ‘Quem dá aos pobres, empresta a Deus’, confessam que não dão aos pobres, mas emprestam a Deus... **Não há generosidade na esmola: há interesse.** Os pecadores dão, para aliviar seus pecados; os sofredores, para merecer as graças de Deus. Além disso, **é com a miséria de um níquel que**

eles adiam a revolta dos miseráveis...

Outro – Mas quando agradecem a Deus, revelam o sentimento da gratidão.

Mendigo – Não há gratidão. Só agradece a Deus quem tem medo de perder a felicidade. **Se os homens tivessem certeza de que seriam sempre felizes, Deus deixaria de existir**, porque só existe no pensamento dos infelizes e dos temerosos da infelicidade. Quem dá esmola pensa que está comprando a felicidade, e os mendigos, para eles, são os únicos vendedores desse bem supremo.

Outro (*Desanimado*) – A felicidade é tão barata...

Mendigo – Engana-se. É caríssima. Barata é a ilusão. Com um tostãozinho, compra-se a melhor ilusão da vida, porque quando a gente diz: ‘Deus lhe pague...’, o esmolero pensa que no dia seguinte vai tirar cem contos na loteria... Coitado! São tão ingênuos... Se der uma esmola, um mísero tostão, à saída de um ‘cabaret’, onde se gastaram milhares de tostões em vícios e corrupções, redimisse pecados e comprasse a felicidade, o mundo seria um paraíso! O sacrifício é que redime. Esmola não é sacrifício! É sobra. É resto. É a alegria de quem dão porque não precisa pedir. (CAMARGO, s/d, p. 17, grifos nossos)

Antes de nos atermos mais especificamente em determinados pontos do diálogo acima, é importante a percepção da maneira em que o diálogo é construído, pois o “aprendiz” não contraria as ideias que lhe são apresentadas. Muito pelo contrário ou se utiliza de perguntas ou então de afirmações que, sem esforço, são desacreditadas pelo outro sujeito. Dessa forma, as falas do outro mendigo servem somente de auxílio para que as visões de mundo sejam apresentadas, sem causar nenhuma rusga na harmonia do diálogo.

Na obra *A personagem da ficção*, Décio de Almeida Prado (2014, p. 95) explica no capítulo destinado à personagem cênica quais as características deste modelo teatral:

[...] já não se trata de representar heróis, seres excepcionais, e sim pobres-diabos que não merecem às vezes a simpatia nem sequer do autor. A reação veio com a peça de tese, que reintroduziu sub-repticiamente o autor sob as vestes do *raisonneur*, pessoa incumbida de ter sempre razão ou de explicar as razões da peça, criação essencialmente híbrida, inautêntica, porque, inculcando-se como personagem individualizado.

Naquele mesmo excerto, a fé da sociedade também é posta em descrédito, pois, conforme a concepção do mendigo, as figuras de pedintes são importantes socialmente para que os cidadãos consigam doar o dinheiro que não lhes fará falta e, assim, mostrar ao divino todo o altruísmo, mesmo que ainda seja enviesado. Além do mais, a esmola dada ao mendigo pode ainda fazer menção ao salário dos trabalhadores, na visão de Marx, “o preço médio que se paga pelo trabalho assalariado é o mínimo de salário, ou seja, a soma

dos meios de subsistências necessários para que o operário viva como operário” (ENGELS; MARX, 1998, p. 53).

Analisando por este viés, a personagem o questiona qual é a verdadeira classe dominante, haja vista que são os miseráveis responsáveis pelo expurgo e esperança dos mais ricos por meio da esmola. Novamente, percebe-se a simetria com a ideologia progressista, haja vista que, para o filósofo alemão, “de todas as classes que hoje em dia se opõe à burguesia, só o proletário é uma classe verdadeiramente revolucionária” (ENGELS; MARX, 1998, p. 49).

Em seguida, o mendigo milionário prossegue nas apresentações de estratégias de como identificar um local ideal para pedir esmolas e quais os cidadãos mais endinheirados.

Outro - E hoje, por que está aqui, a esta hora?

Mendigo - O senhor não sabe? Bem se vê que o senhor **não tem vocação para mendigo**. E falta-lhe prática. Hoje é o dia do encerramento do mês de Maria. A igreja está repleta. (*Retirando um papel do bolso e lendo-o*) - Aqui está a lista que o **meu secretário** apresentou: ‘Lotação completa: oitocentas pessoas’.
[...]

Outro - O senhor tem uma organização perfeita!

Mendigo - O serviço está bem organizado. Aqui nesta igreja, por exemplo, estão (*Lê*) - ‘234 pessoas de luto, sendo 183 senhoras’. Nota: ‘A maioria é de luto recente’. (*Falando*) **Luto recente é um grande sinal de generosidade**. (*Lendo*) - ‘86 solteironas’. - (*Falando*) - A solteirona é um grande amigo (*sic*) do mendigo. Quando a gente diz: ‘**Deus lhe pague**’, **ela vê logo um lindo rapaz caindo céu por descuido...** Mas é preciso que, ao pedir, a gente tenha um certo sorriso de bondade e malícia nos lábios... **É uma esperança de casamento...**

Outro - Vamos ao resto! Sinto que vou melhorar a minha vida!

Mendigo - Vá por mim... (*Lendo*) - ‘**Comerciante falido dá pouco, mas não deixa de dar: tem medo da miséria**. Namorado dá dois mil réis. **Noivo dá dez tostões. Já tem mais intimidade com a pequena...** Pecadores, em geral, dão níqueis... (CAMARGO, s/d, p. 20, grifos nossos)

No excerto acima é possível observar a comicidade quanto ao uso de estereótipos para concluir as reais intenções dos doadores. Ademais, o mendigo aqui se assemelha à figura de um empreendedor, pois faz da mendicância um negócio rentável, capaz de alinhar-se a um planejamento estratégico na obtenção de esmolas, empregando até mesmo um funcionário responsável por esta organização. Esta aproximação de perfis diametralmente contrários, também é um meio de ampliar as condutas capitalistas e, por fim, pô-las ao ridículo.

Mais adiante, ainda no primeiro ato, descobrimos - por meio de *flashback* e apresentando outro cenário - que antes de viver nas ruas, o protagonista era operário e estava construindo uma máquina que substituiria cem operários. Ciente deste projeto de sucesso, o patrão resolve ir até a casa do funcionário para roubar-lhe os manuscritos. Em conversa com Maria, a ingênua esposa do futuro mendigo, o capitalista serve de alvo para várias zombarias.

Maria - [...] Os hábitos das pessoas importantes são tão diferentes dos nossos...

Senhor - Por quê?

Maria - Porque, pelos nossos hábitos, aperta-se a mão das pessoas...

Senhor - As pessoas importantes, quando são educadas, também fazem isso...

Maria - Mas o senhor não fez... (CAMARGO, s/d, p. 21)

O encontro entre estas duas personagens é marcado pelo distanciamento, tanto pelas vestimentas quanto pelo comportamento. A tentativa de estabelecer uma igualdade é apenas proferida pelo discurso do capitalista, porém suas atitudes mostram exatamente o oposto, tal fato é denunciado pela espontaneidade da pobre esposa.

Em seguida, Maria continua a desconstruir a imagem suntuosa que ela havia formulado do que é ser um capitalista.

Maria (*Reparando nele*) - Juca é um mentiroso!

Senhor - Quem é Juca?

Maria - Meu marido.

Senhor - Por que é que ele é mentiroso?

Maria - Ele me disse que o senhor tem cara de chimpanzé!

[...]

Maria - Assim... Eu pensava que milionário andasse com roupas de ouro... chapéu de ouro... (*O Senhor sorri*) - O senhor come?

Senhor - Como....

Maria - Tens dores de cabeça?

Senhor - Tenho...

Maria - Tem rins?

Senhor - Tenho...

Maria - E doem?

Senhor - Horrivelmente!

Maria - E o senhor, quando tem sede, bebe água?

Senhor - Bebo.

Maria - Tem pesadelos de noite?

Senhor - Quase sempre!

Maria - Ora! (*Rindo*) - Que tola! Eu vivia sonhando com um milionário e, afinal, um milionário não vale nada!

Senhor (*Sorrindo*) - Oh!...

Maria – Prefiro meu Juca!

Senhor – Por quê?

Maria – O meu Juca é muito diferente! Nunca tem dor de cabeça! Não tem dores nos rins e tem sonhos lindos. Nunca teve um pesadelo. (CAMARGO, s/d, p. 21-22)

Já no início desta passagem, uma informação importante é entregue, o nome do protagonista. Portanto, é válido entender que mesmo pertencendo à classe trabalhadora e, por consequência, explorada, a personagem ainda é identificada por um nome, diferente de quando está em situação de rua, sendo tratado apenas por “mendigo”.

Retomando o diálogo, percebe-se que o patrão já era motivo de escárnio na casa do proletário e, após a conversa, a esposa desfaz a imagem fantasiosa que tinha construído acerca do sujeito, colocando-o até mesmo abaixo do esposo. Apesar de toda esta quebra de expectativa por parte de Maria, o capitalista a ilude ao garantir-lhe presentes caros, viagens e um palácio para morar, conseguindo, assim, acesso ao projeto de Juca.

O responsável pelo invento, ao chegar à casa e descobrir a falcatrua do patrão, persegue-o, mas acaba preso por acusação de tentar roubá-lo. Encarcerado por seis anos, descobre que a esposa fora internada em um manicômio e, após também ganhar liberdade, se prestou a satisfazer favores sexuais. A personagem Maria é construída pelo arquétipo da mulher inocente, ingênua (na iminência da ignorância), falastrona, ambiciosa e alucinada. Estereótipos comuns às mulheres na configuração da sociedade patriarcal.

Já no segundo ato, o texto passa a tratar do novo relacionamento amoroso entre o mendigo Juca e a vaidosa Nancy, sobretudo da relação extraconjugal mantida pela esposa e Péricles. Enquanto Juca sai para pedir esmolas às escondidas de Nancy, a mulher aproveita para receber o amante.

Pela forma em que a ação dramática é construída pode-se entender o poder do dinheiro na vida das personagens, afinal Nancy, apesar da atração pelo amante, prefere manter o relacionamento oficial devido ao dinheiro de Juca. A alienação pelo poder financeiro afeta as relações afetivas da mesma forma em que Marx considerou no *Manifesto*, pois para o teórico “a burguesia rasgou o véu do sentimentalismo que envolvia as relações de família e reduziu-as a meras relações monetárias” (ENGELS; MARX, 1998, p. 42).

Contudo, já no terceiro e último ato, Juca revela ao “colega de trabalho” que a culpa por Nancy possuir tanto interesse por dinheiro é totalmente dele, pois ele a

convenceu de que a verdadeira felicidade está no dinheiro. Segundo o mendigo, “a mulher só deseja o que o homem lhe sugere” (CAMARGO, s/d, p. 46).

Depois de uma artimanha elaborada por Juca para enganar Péricles, Nancy descobre o verdadeiro meio de renda do companheiro, além de perceber que a verdadeira felicidade não vem pelo dinheiro, mas sim, pela inteligência. A moça, então, vai à procura do mendigo e quando o encontra em frente à igreja, abraça-o e pede perdão. Juca lhe concede o pedido, após observar a lição aprendida pela esposa.

Considerações finais

Atentos ao contexto histórico-social dos anos de 1930 no Brasil, procuramos entender a maneira em que se estrutura a peça *Deus lhe pague* para tecer as críticas ao sistema capitalista, sendo este concebido pelo suposto aspecto de modernização proporcionado para a sociedade.

A comédia de Joracy Camargo é reconhecida pelo pioneirismo no teatro profissional ao abordar questões sociais, apesar destas temáticas já terem sido encenadas por companhias amadoras no início do século XX, sendo estas voltadas ao pensamento anarquista. Embasado pela ideologia marxista, o protagonista da obra, o proletário Juca, decide colocar-se à margem da sociedade, vivendo como morador de rua, por meio de esmolas. Contudo, ao conhecer outro mendigo, revela a maneira que se tornou rico mesmo naquela situação precária.

A personagem principal é construída pela simbologia do andante sábio, responsável por denunciar as mazelas daquela sociedade. Apoiado pela ideologia marxista, o mendigo explicita a necessidade de haver as lutas de classes, questiona o altruísmo daqueles que dão esmolas e apresenta as estruturas da sociedade capitalista como dadas ao fracasso.

O espaço, não identificando algum lugar específico, mostra a possibilidade desta ação dramática ter acontecido em qualquer sociedade na qual se organize pelo princípio de acúmulo de capital. Além de transformar em risível a estrutura capitalista, o mendigo também satiriza a figura do dono dos meios de produção, pondo-o como vilão da trama.

Apesar da crítica evidente à exploração de uma classe sobre a outra, as duas únicas personagens femininas de relevância – Maria e Nancy – são construídas por estereótipos

pejorativos, como alucinadas, ambiciosas, vaidosas, ignorantes e manipuláveis, todos comuns na estrutura patriarcal, reforçando, assim, o discurso de superioridade de gênero.

Por fim, vale ressaltar a maneira pela qual o texto é estruturado, dando sempre razão ao protagonista que, por sua vez, apresenta as críticas ao capitalismo. Mesmo agora pertencendo à classe mais vulnerável economicamente, pelo menos nas aparências, o mendigo consegue subverter o sistema ao enriquecer-se sem recorrer à exploração do trabalho alheio, mas sim, pela esperança dos doadores de que haja alguma recompensa divina vinda pela suposta boa ação.

Referências

BRAGA, Claudia. A retomada da comédia de costumes. In: FARIA, João Roberto. **História do teatro brasileiro**, volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012. p. 403-416.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BYLAARDT, Cid Ottoni. Arte engajada e arte autônoma no pensamento de Theodor Adorno. **Pandaemonium**, São Paulo, v. 16, n. 22, p. 84-100, dez./2013.

CAMARGO, Angélica Ricci. **A política dos palcos: teatro no primeiro governo Vargas (1930-1945)**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013.

CAMARGO, Joracy. **Deus lhe pague, Figueira do inferno, Um corpo de luz**. Rio de Janeiro: Ediouro, (s/d).

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite**. São Paulo: Editora Ática, 1987.

COUTINHO, Afrânio. Teatro de ideias, In: CAMARGO, Joracy. **Deus lhe Pague, Figueira do Inferno, Um corpo de luz**. Rio de Janeiro: Ediouro, (s/d). p. 7-8.

CUNHA, Rubens da; VASQUES, Marco Anselmo. Das confluências e influências entre teatro, política e engajamento. **Urdimento**, Florianópolis, v.1, n. 26, p. 181-198, jul./2016.

ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. **O manifesto comunista**. São Paulo: Boitempo, 1998.

KINAS, Fernando. Teatro e história: a incrível dialética entre processos sociais e formas sensíveis. **Urdimento**, Florianópolis, v. 1, n. 26, p. 42-58, jul./2016.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. Joracy Camargo e sua Obra-Prima. In: CAMARGO, JORACY. **Deus lhe Pague, Figueira do Inferno, Um Corpo de Luz**. Rio de Janeiro: Ediouro, (s/d). p. 5-6.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2018.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 81-101.

VARGAS, Maria Thereza. O teatro filodramático, operário e anarquista. In: FARIA, João Roberto. **História do teatro brasileiro**, volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012. p. 358-370.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de teatro**. 6. ed. L&M Pocket. Porto Alegre, 2010.

Submetido em: 15 jul. 2020

Aprovado em: 13 out. 2020