

TEATRO DE PAPEL - CERTA DRAMATURGIA DE ARTUR AZEVEDO

Orna Messer Levin

Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

Artur Azevedo, dramaturgia brasileira, século XIX.

Comemora-se em outubro de 2008 o centenário de morte de Artur Azevedo, conhecido pelo trabalho incansável de cronista diário da imprensa carioca, poeta de coloração parnasiana pouco rígida, contista de boa verve e dramaturgo aclamado nos palcos pela criação de inúmeras burletas, versão brasileira da opereta parisiense que fez escola no Brasil nas últimas décadas do XIX e início do XX. Para prestar homenagem à memória de um letrado da primeira República, que encarnou como poucos a batalha pela profissionalização do campo intelectual no Brasil, elegi apresentar uma modesta reflexão sobre suas peças em um ato.

Menos conhecida, a dramaturgia em um ato de Artur Azevedo conserva as marcas de um gênero teatral que teve uma função específica dentro da organização da cultura teatral do século XIX. Ligadas à circunstância da encenação, exigem uma leitura em perspectiva, que recupere a relevância e a destinação final, pois são textos concebidos como parte de um conjunto, segundo um formato que se ajustava ao tempo e à dimensão de um programa cultural que é hoje particularmente estranho aos nossos olhos. Intercalada nos intervalos de uma peça principal longa ou apresentada ao final desta, as peças de ato único integravam o espetáculo da noite ao lado de breves peças musicais e os bailados.

Acomodada a essa cultura, integra um padrão de divertimento misto, tanto na esfera pública quanto privada, que se prolonga e antecede o moderno processo de especialização artística. As peças curtas se destinam ao entretenimento leve para criar uma atmosfera alegre e descontraída. O tom predominantemente cômico reforça o caráter humorístico e inconseqüente do gênero, cuja sobrevivência se estende por todo o XIX também em forma de publicações.¹

Traços residuais da comicidade podem ser observados na peça de estréia de Artur Azevedo, *Amor por Anexins*, escrita e estreada em São Luís do Maranhão.² A primeira das 16 peças em um ato que ele criou, entre 1870 e 1907, *Amor por Anexins* segue a trilha da hilaridade da farsa inocente, que explora o jogo com a sabedoria dos provérbios populares em contraponto com a seriedade contida das peças-provérbio, ao gosto francês, de que temos exemplo no teatro Machado de Assis. Peça simples e desprezível traz como foco o recorrente tema amoroso da tradição vicentina envolvendo um velho ridicularizado pelo cortejo à jovem senhora. A leveza do jogo cômico se constrói no plano da linguagem,

¹ As edições de Artur Azevedo não serão aqui discutidas, mas é possível acompanhar as diversas impressões que as peças em um ato tiveram durante o XIX e XX.

² Todas as peças serão citadas segundo a edição de ARAÚJO, 1995.

entretida pelos provérbios de senso comum pela figura de um senhor inconvenientemente sábio e resulta da forma como o conflito de interesses chega ao ponto da reviravolta. Inês, depois de receber uma carta do jovem noivo rompendo o compromisso com ela, porque vislumbrou uma chance de consórcio mais vantajoso, decide considerar a corte de Isaías a quem rejeitara de início, sob a condição de que ele aceite o desafio de ficar por algumas horas sem usar um anexo. O desafio não é cumprido, mas oferece o caminho para a solução feliz que toda peça desse gênero breve procura.

Amor por Anexins exemplifica o modelo cômico da farsa ligeira, estruturada em um ato contendo sete cenas, que evoluem no dinamismo da agilidade das falas, ora em monólogo, ora em diálogos, aos quais ainda se intercalam os recitativos e os cantos, acompanhando as sete etapas da ação dramática. O ato se passa na casa de Inês tendo como marcação temporal a chegada do pretendente, sua saída ao armário para atender a um pedido de ajuda dela, durante o qual chega a carta de rompimento do noivo, e o seu regresso com os aviamentos para concluir com a felicidade do aceite final. De acordo com a convenção da época, Inês canta a copla de abertura, na primeira cena, em que ela pondera sobre o insistente pedido de casamento de Isaías. A entoação de cantos individuais e corais faz parte estrutural das peças em um ato, desde sua origem mais remota.

Exemplar nesse sentido, a segunda peça breve de Artur, *Uma véspera de reis*, que estreou em 1875 em Salvador, repõe a temática amorosa tendo como pano de fundo as comemorações da festa popular no dia de Reis, cuja manifestação mais típica são as danças do rancho. A intriga amorosa em torno dos jovens enamorados envolve relações familiares é retratada no âmbito da vida doméstica em Salvador, no qual as mulheres se ocupam dos afazeres da cozinha, preparando doce de araçá, enquanto os homens tratam de questões relativas à propriedade da terra, e o moleque José, escravo cativo, pede licença aos senhores para participar das folias do rancho. Organizada em 20 cenas, essa segunda peça cruza mais fios em redor do tema do matrimônio, abordando assuntos da vida cotidiana, como o progresso da cidade de Salvador, onde já há bondes, e fazendo o retrato dos costumes populares, da vida boêmia estudantil, da fofoca na vizinhança, além de apresentar uma mentalidade liberal em relação ao papel da mulher no casamento e na família. A peça incorpora oito entradas musicais, sendo a copla inicial cantada, na segunda cena, pelo moleque José, exibindo sua astúcia e vivacidade. O escravo se faz cúmplice dos amantes e canta com Alberto, o pretendente de Emília, um Duetino. Seguem-se cantos em coro, dueto e trio, até o encerramento do ato com a entrada do rancho, trazido pelo moleque José à casa de Reis, seu patrão, que é invadida pela música forte e pelas danças do povo. Ambas as peças da década de 1870 revelam o apego de Artur ao modelo da longa tradição da farsa popular, que

conjuga os diálogos falados aos movimentos gestuais da dança e instrumentais da música acompanhada de cantos.

A transferência de Artur Azevedo para o Rio de Janeiro em 1876, onde a campanha abolicionista ganhava simpatizantes no meio intelectual, favoreceu o engajamento na imprensa diária e repercutiu na produção teatral da década seguinte. Entusiasmado com a causa antiescravocrata, escreveu *O Liberato*, que subiu à cena pela primeira vez no teatro Lucinda, em 1881. Nela o escravo Liberato não tem voz, ao contrário da peça *Um véspera de reis*. Na cena carioca o moleque cativo é apenas mencionado como “o negro” preguiçoso.

A situação dramática central novamente é doméstica. A doença do escravo adoecido, dá pretexto para que o tratamento desumano a que o submete D. Perpétua, sua ama, provoque a revolta do sobrinho Ramiro, jovem amanuense enamorado de Rosinha, a filha dela. O jovem casal de enamorados conta com o apoio paterno, mas a mãe, D. Perpétua, dá preferência ao casamento com Sr. Moreira, fazendeiro conservador de 50 anos. O advogado Lopes, pai de Ramiro, é irmão de D. Perpétua que com ele herdou há 20 anos o único cativo da família. Liberais e abolicionistas, Lopes e Ramiro enfrentam a resistência dela, que não aceita os quinhentos mil réis oferecidos em paga pela liberdade do escravo. O conflito se desata com a abertura do testamento do Major Gaudêncio, que condiciona a doação da herança ao casamento de Rosinha com Ramiro Lopes. Este drama libertário não poderia ser encenado ao som festivo da farsa. A sobriedade da denuncia contra a injustiça do aprisionamento, da opressão, do confinamento a que a propriedade e o dinheiro submetem o ser humano marca a mudança de tom.

Vale observar que em *O Liberato* a decisão de Ramiro em abraçar a causa anti-escravocrata ocorre no teatro. Após assistir a uma representação dramática, o rapaz sai entusiasmado, convencido da necessidade de lutar pela abolição. Está evidente o papel político do teatro na divulgação do pensamento liberal no Brasil, tanto nas manifestações dos intelectuais, quanto na recriação discursiva que se processa nos palcos. Como espaço da arte de representação verbal e gestual o teatro consiste em um lugar de re-elaboração de discursos enunciados na sociedade. E uma vez inseridas nas falas das personagens tais formações discursivas retornam à sociedade, afetando a audiência, num circuito de re-significação de sentidos que tem um marco histórico preciso: o momento da enunciação cênica. (MAINGUENEAU, 2006, p. 247). O momento da montagem teatral faz do espetáculo uma cena de enunciação, ao mesmo tempo em que a dramaturgia cria a representação das enunciações da sociedade. A recepção por parte do público, isto é, a recepção das formações discursivas que as falas das personagens citam, produz uma situação histórica, um presente empírico único, no qual os discursos são mobilizados pela ficção e, ao mesmo tempo, re-significados

pela recepção daquele que assiste ao espetáculo. Isso faz ver que a citação, a repetição ou a menção de termos, expressões, temas, conceitos, etc. nas falas personagens provoca no teatro uma meta-enunciação de discursos socialmente estabelecidos.

É o caso da personagem Ramiro, que reproduz um discurso abolicionista e ao mesmo tempo retrata o lugar social em que esse discurso circula: o teatro. Na peça o escravo morre antes de receber a alforria e o dinheiro do pecúlio serve apenas para pagar-lhe um enterro mais digno. Preso ao modelo e às convenções do teatro burguês, Artur Azevedo sonhou com um teatro desencadeador da consciência social, ainda que não o convertesse em instrumento de ação política efetiva. Na dramaturgia curta, o está teatro confinado em si mesmo ou subjugado pela paródia jocosa, pela brincadeira inconsequente, como em *Amor ao pêlo* (baseada em *Pelo Amor*, de Coelho Neto) e *A Mascote na roça*, que retoma a opereta *La Mascote*, de Edmond Audran. Nesses divertimentos lúdicos com retomadas e citações paródicas, a dimensão libertadora da palavra não está contemplada, tal como será nos usos discursivos que o teatro moderno introduziu em cena. Talvez por isso, a arte de Artur Azevedo pretença ao século XIX.

BIBLIOGRAFIA

- ARAÚJO, Antonio Martins. **Teatro de Artur Azevedo**. Rio de Janeiro: Funarte/ Minc, 1995.
- MAINGUENAEU, Dominique. **Discurso Literário**. São Paulo: Editora Contexto, 2006.