

Medo e atração pelo moderno no teatro de Artur Azevedo¹

ANTONIO HERCULANO LOPES*

A representação de negros e, mais particularmente, da escravidão sobre os palcos fluminenses ao longo do século XIX foi sempre problemática e quase tabu. Em 1845, Martins Pena, quando falou mais diretamente das relações senhor-escravo, pôs uma cena de violência doméstica nos bastidores, para não ferir as suscetibilidades da plateia. Em 1857, Alencar deu início, com *O demônio familiar*, a uma certa tópica do escravo doméstico como elemento desestruturador da boa família, branca e burguesa, célula fundamental para a construção de um Brasil moderno e civilizado. A engenhosa solução de Alencar, nessa peça, foi a concessão de uma alforria punitiva ao escravo transgressor; mas com mais frequência era a morte do personagem que garantia a saída de cena da escravidão, para que uma sociedade depurada de sua mácula pudesse florescer.

Desde 1843 até praticamente o final do século, o Conservatório Dramático, foi o órgão destinado a promover uma censura prévia, tanto literária quanto moral, de todas as peças que aspirassem a ser encenadas. A junção do moral com o literário era natural num ambiente dominado pela ideia de que o teatro tinha função edificante e, dada a sua capacidade de comunicação com amplos setores da população e seu poder emocional sobre o público, tinha que ser tratado com particular cuidado. Foi aliás o que fez o Conservatório, que vetava cenas que ultrapassassem os limites do decoro ou instruía os autores a modificá-las. As questões relativas às relações interétnicas e à escravidão estavam entre as mais sensíveis e, quando não era a censura do Conservatório, era a do próprio público que se encarregava de isolar o transgressor. Foi o que aconteceu em São Paulo com a peça *Sangue limpo*, de Paulo Eiró, que trata de forma ousada de um casamento interracial no Brasil da Independência. Levada à cena em 1861, encerrou carreira depois de um única representação.

Também a autocensura tirou do palco algumas cenas mais fortes. O popular ator Francisco Correia Vasques, mestiço de origem humilde, abolicionista militante, autor de inúmeras peças, em sua maioria pequenos esquetes cômicos, reservou ao seu folhetim na

¹ Este artigo teve a participação fundamental de Julia Lanzarini e Marina Calaza, minhas bolsistas de iniciação científica, que foram além da função de meras auxiliares de pesquisa, envolvendo-se na discussão e elaboração do mesmo. Naturalmente, a responsabilidade pelas ideias aqui expostas é minha.

* Pesquisador da Fundação Casa de Rui Barbosa. Doutor em Estudos de Performance pela New York University.

2

Gazeta da Tarde (27.12.1883) um texto que se encerra com o bom fazendeiro Antunes revelando ao filho Carlos, para impedi-lo de violar Rita, uma mulatinha cria da casa, seu segredo terrível: “ — Carlos, meu filho, que ias fazer? Rita é tua irmã!” Homem de teatro por excelência, Vasques tinha a percepção de que a liberdade com que os senhores do século disputam de suas escravas não era matéria para a cena. Tais relações espúrias já haviam sido tema da peça de enorme sucesso *História de uma moça rica*, de Francisco Pinheiro Guimarães (1861), mas nesse caso o autor seguira a trilha apontada por Alencar, demonizando a escrava doméstica, responsável pelo enfeitiçamento de seu senhor e pela desagregação familiar.

O ambiente de respeito a regras não declaradas, mas consensualmente aceitas, quanto aos limites de tratamento da escravidão no teatro sofreu uma mudança quando se acirrou a campanha abolicionista. Na virada dos anos 70 para os 80, como num passe de mágica, a temperatura emocional da questão servil na opinião pública se elevou abruptamente. Alguns fatos cruciais auxiliaram a promover essa transformação: em 1879, o branco de feições aristocráticas Joaquim Nabuco começou a atuar como parlamentar militante da causa da emancipação, enquanto o negro de feições plebeias José do Patrocínio fazia a cobertura jornalística para a *Gazeta de Notícias*. Na virada de 79 para 80, a população do Rio de Janeiro, quebrando uma estabilidade de décadas, se sublevou na Revolta do Vintém, trazendo as massas para a cena política. Em agosto de 1880, Nabuco desafiou o Parlamento com um pedido de urgência para a votação de uma lei que aboliria o regime servil ao longo dos próximos dez anos. A bancada escravista manobrou para que a proposta não caminhasse e os dois líderes abolicionistas juntaram forças na Sociedade Brasileira contra a Escravidão. No mesmo ano, o negro, filho de escravos, Ferreira de Menezes começou a publicar um diário de posições mais radicais: a *Gazeta da Tarde*. Ainda em 1880, as conferências abolicionistas no Teatro São Luís começaram a levar o movimento para além do Parlamento e dos jornais. É impressionante a velocidade com que a mudança se fez no espírito dessa restrita opinião pública que, se não incluía as massas, ao menos tinha nelas forte ressonância para o projeto abolicionista.

Foi nesse clima de alta tensão que, em 1881, Artur Azevedo levou à cena uma peça engajada: *O Liberato*, que não fez sucesso de público, mas que, para os críticos que o censuravam pelas concessões à vulgaridade, era prova de que podia escrever peças de valor. O jovem (26 anos) maranhense já havia encenado mais de uma dezena de espetáculos, entre

3

traduções e paródias (sobretudo de óperas-cômicas francesas), operetas originais, comédias, um drama em versos e sua primeira incursão, mal sucedida, no gênero revista de ano, que logo iria consagrá-lo. Artur já era conhecido e apreciado pelo público de teatro e circulava entre a intelectualidade liberal. Experimentava com gêneros diversos, com claro talento cômico e uma dicção marcada pela linguagem simples e direta, que conquistava plateias seletas e o público das torrinhas.

Na esteira do que ocorria com o teatro de sua época, Artur Azevedo dava muito menos visibilidade aos negros em geral e, em particular, à escravidão do que se poderia esperar, em face da centralidade da instituição na sociedade fluminense. Sua única peça do período em que um negro adquire o status de personagem com alguma relevância é *Uma véspera de Reis*, comédia que se passa em Salvador, onde aliás estreou em 1875. José, o moleque da família Reis, segue o caminho estabelecido por Alencar do escravo doméstico que atua como intermediário nos namoros dos jovens protagonistas. A diferença é que não constitui elemento desestruturador da família; pelo contrário, é uma imagem excepcionalmente positiva de um “moleque”, sem as derrisões habituais de uma linguagem truncada ou as trapalhadas que perturbam o ambiente doméstico. A peça termina em nota festiva com um rancho de Reis que José, na figura do burrinho, trás para casa. Esse personagem, de certa maneira, antecipa a imagem do malandro positivado, que será mais corrente no século XX.

*JOSÉ – Sou vivo como um azougue,
para dinheiro arranjar;
hoje não pude, no açougue,
o carnicheiro enganar.
Apesar de ser moleque,
sou vivo como um senhor
doutor;
pra num bolso dar um cheque,
como eu ninguém há
por cá. (AZEVEDO, 1983:82)*

Esse tom de leveza, descompromisso e de crítica bem-humorada das obras de Artur Azevedo contrasta com o de denúncia e crítica de tintas carregadas em *O Liberato*. A peça

4

põe em choque os escravagistas, representados por uma insensível senhora e um fazendeiro sórdido, e os abolicionistas, nas pessoas do estudante idealista, seu pai, advogado, e sua noiva, filha da senhora insensível. O escravo doméstico em torno de quem o conflito se desenrola, o Liberato do título, nunca aparece em cena. Somos informados no início que ele está doente e a peça acaba com o anúncio de sua morte. Com isso, Artur mantinha o respeito aos limites vigentes, colocando o “problema” nos bastidores e resolvendo-o com sua aniquilação, o que abre caminho para o casamento dos jovens heróis e a reconciliação da família.

É curioso e talvez sintomático da irrelevância do personagem-título que o autor tenha classificado a peça como comédia, apesar de terminar com a morte de Liberato, aquele que até pelo nome encarnaria o espírito e a razão de ser do movimento pela liberação dos escravos. Outra coisa que surpreende é o pouco interesse despertado pela peça. Afinal, *O Liberato* subiu à cena em setembro de 81, momento em que as conferências abolicionistas e as alforrias em pleno palco já vinham atraindo plateias entusiasmadas. Artur Azevedo dedicou seu libelo abolicionista a Joaquim Nabuco, campeão da causa aos olhos dos círculos educados fluminenses. Na época, Nabuco estava empenhado em sua reeleição, mas seria derrotado e pouco depois partiria para um autoimposto exílio.

Artur então voltou à carga com artilharia ainda mais pesada. Em parceria com Urbano Duarte, escreveu em 1882 *A família Salazar*, com um tom de dramalhão e elementos tão explosivos que era evidente que sua montagem não seria tolerada. A situação que move o enredo é da família de um impiedoso comerciante de escravos que descobre que seu filho, já então com 22 anos, é na verdade filho de um escravo doméstico com sua mulher. Não deu outra: o Conservatório não autorizou a montagem da peça.

Próximo ao final do texto, uma fala de Gustavo, o filho, com enorme intensidade emocional, dirigida a Salazar, o comerciante de escravos e ex-pai, ressoa o diagnóstico de Alencar sobre a influência deletéria do escravo doméstico nas boas famílias, mas desta vez em novo registro.

GUSTAVO – [...] Negro, sim! Sou negro! Estou aqui em sua frente como uma solene represália de milhares de desgraçados cujas lágrimas o têm locupletado. Ah! os senhores pisam a tacões a raça maldita, cospem-lhe na face?! Ela vingam-se como pode, introduzindo a desonra no seio de suas famílias! (Cai extenuado e em prantos.) Ó minha mãe! (AZEVEDO, 1983:213)

A novidade é que a presença deletéria do cativo tornou-se agora purgativa. Diante da extrema resistência oferecida pelos escravocratas à reforma do sistema, a desagregação familiar se torna inevitável e necessária, para que novas, boas famílias, brancas e burguesas, possam nascer. A mãe pecadora enlouquece; o negro Lourenço, o pai verdadeiro, se suicida, provocando uma revolta dos demais escravos, que atacam Salazar; este é salvo por sua filha e se redime.

CAROLINA (Com lágrimas na voz.) – *É meu pai! Piedade!* (Os negros ficam interditos, olham uns para os outros, abatem as armas e retiram-se resmungando, Salazar abraça Carolina e chora.)

SALAZAR – *São as minhas primeiras lágrimas, Carolina!* (Longa pausa, durante a qual Salazar soluça apoiado ao colo da filha.) *Mas... Gustavo?*

DOUTOR EUGÊNIO (Entrando.) – *Fui encontrá-lo morto, junto ao cadáver de seu pai.*

(Cai o pano.) (AZEVEDO, 1983:214)

Não creio que fosse a intenção dos autores defender um Brasil sem a escravidão... e sem os negros. Mas, talvez aflorando do inconsciente, é esse o quadro que se apresenta para uma sociedade pós-abolição. A cena final tem a boa filha Carolina, com o pai em seus braços, redimido pelas lágrimas – faltaria dizer apenas, tornado abolicionista –, sob o olhar testemunhal do bom dr. Eugênio, noivo de Carolina e abolicionista de primeira hora. Gabriela, a mãe devassa, foi punida com a loucura. Gustavo e Lourenço, os negros, foram apagados.

Dois anos depois da proibição do Conservatório, os autores publicaram a peça com o título mudado para *O escravocrata* e com um interessante *prólogo*, em que, já sem o tom emotivo, trataram de defender sua obra. Diante das possíveis acusações de imoralidade e inverossimilhança, alegavam: “As relações amorosas entre senhores e escravos foram e são, desgraçadamente, fatos comuns no nosso odioso regime social” (AZEVEDO, 1983:181). É difícil não concordar, mas Artur Azevedo e Urbano Duarte foram mais adiante: “Se a cada leitor em particular perguntássemos se lhes ocorre à memória um caso idêntico ou análogo ao referido no *Escravocrata*, certo estamos de que ele responderia afirmativamente” (id.). Ora, se atentarmos para a questão de gênero, isso já fica mais difícil de defender. E que o gênero não

6

estava ausente das mentes dos autores aparece em seguida: “Seria muito bom que todas as mulheres casadas fossem fiéis aos seus maridos, honestas, ajuizadas, linfáticas, e que os adultérios infamantes não passassem de fantasias perversas de dramaturgos atrabiliários” (id.).

Seria apressado concluir que para os autores só seriam difamantes os adultérios cometidos pelas mulheres; mas a opção por explorar essa situação não é inocente. Minimamente, eles sabiam que era algo muito mais explosivo e inaceitável – para a sociedade, ao menos, se não para eles. A linguagem os trai em outro ponto do texto, quando tratam de descrever “o fato capital da peça”: “são os antigos amores de um mulato escravo, cria de estimação de uma família burguesa, com a sua senhora, mulher nevrótica e de imaginação desregrada” (id.). No entanto, nada na peça indica que Gabriela tivesse essas características. É o pecado que cometeu que a faz ser naturalmente ser “nevrótica e de imaginação desregrada”, em oposição a linfática, característica de toda mulher honesta.

O bom Artur Azevedo, liberal, bonachão, bem humorado, simpático ao povo e à emancipação das mulheres, não estava aqui preocupado com as questões do sexo frágil. Ele queria libertar os escravos, com brados de indignação que se juntavam aos de uma nação que aos poucos encurralava os escravagistas. Os autores de *O escravocrata* ambicionavam, nas palavras com que fecham o *pródomo*, concorrer “com o pequenino impulso das nossas penas para o desmoronamento da fortaleza negra da escravidão” (AZEVEDO, 1983:182). E concorreram. Mas no calor da refrega a emoção deixou passar muito do que a razão não assinaria embaixo.

Depois do fiasco dos dois panfletos dramáticos, Artur, tornado um revistógrafo de mão cheia a partir do grande sucesso de *O mandarim*, em 1884, não mais insistiu na fórmula de proselitismo político e se dedicou ao que fazia melhor: a comédia. A convicção abolicionista continuou se manifestando aqui e ali, inserida numa linguagem burlesca, ao mesmo tempo que abandonava a linha mais respeitosa de um moleque José e abusava dos personagens negros de fala estropiada e espírito bronco – tipos que lhe rendiam muito mais humor. Na revista *Cocota*, do ano de 1884, estreada em janeiro de 85, Artur cria um hilário tercetino de abolicionistas que anda de casa em casa alforriando os escravos que pode.

Comissão da com

Confederação,

Que quer a abolição!

Bolição! [...]

TOMÉ (Dentro.) – Quem ‘tá ‘í?

OS TRÊS – Nós.

TOMÉ – Nó quem?

OS TRÊS – Nós mesmos.

TOMÉ – Nó memo quem?

OS TRÊS – Ora, é boa! nós!

TOMÉ – Uê! Então nó não tem nome? (Aparecendo à porta.) Hê, hê, siô véio no ‘tá ‘í!

OS TRÊS – Siô véio?

1º ABOLICIONISTA – És escravo?

TOMÉ – Prá servi mê siô.

1º ABOLICIONISTA – Que idade tens?

TOMÉ – Idade, no sê, no siô.

2º ABOLICIONISTA (Baixo, aos outros.) – Vejamos se é africano. (Alto, a Tomé.)

Salamaleco!

TOMÉ – Salamaleco salam. Bença!

2º ABOLICIONISTA – Ô cuô ô bá bá.

TOMÉ – Ô cuô ô lê lê, ô ô.

2º ABOLICIONISTA (Erguendo as mãos para o céu.) – É cidadão africano! [...]

1º ABOLICIONISTA – Vem cá!... ajoelha-te.

TOMÉ (Obedecendo.) – Uê!

1º ABOLICIONISTA (Estendendo solenemente o braço sobre a cabeça de Tomé.) –

Eu te declaro livre... em nome da humanidade! [...] (Abraçando Tomé.) *Podes ir para dentro, cidadão! À noite, ilumina a frente da casa: há de vir aqui tocar a banda dos alemães.*

TOMÉ (À parte.) – Hum! hum!... (Entra em casa e fecha a porta.) (AZEVEDO, 1985:326-7)

Mudou, pois, o registro político, como mudou a caracterização do moleque – tudo em favor do humor.

A revista do ano de 1886, *O carioca*, se inicia com um diálogo entre d. Chiquinha e sua filha Mindoca. Durante a cena, d. Chiquinha não pára de empurrar e repreender

8

ofensivamente a criada Genoveva, que, então, cai sobre um prato e se corta, desencadeando o seguinte comentário de Mindoca: “A *maman* um dia se arrepende. Ela vai ter com os abolicionistas, eles vão à polícia” (AZEVEDO, 1985:376).

Aparentemente sem importância, a cena faz alusão a um caso polêmico que ganhou as páginas dos jornais fluminenses naquele ano. Segundo relata o periódico *A Semana*, no dia 11 de fevereiro, José do Patrocínio apresentou às redações dos jornais “duas pobres pretas menores horrivelmente seviciadas pela sua senhora, uma tal sra. Francisca da Silva Castro, mulher de José Joaquim de Magalhães Castro, e moradora à praia de Botafogo” (*A Semana*, n. 59, 13/2/1886). As notícias acerca do episódio de modo geral adquiriram um tom de denúncia, com descrições fortes do estado das menores pretas espancadas e com a exposição do nome da senhora e do marido e o local de sua morada. A repercussão foi enorme e os abolicionistas logo se aproveitaram para iniciar feroz campanha contra os castigos físicos legalmente praticados contra os cativos. Uma crônica de Valentim Magalhães mostra o grau emotivo com que o assunto foi tratado. O episódio é classificado como lamentável, degradante, originalmente pavoroso e avesso a um ideal de país civilizado. Os autores dos maus tratos são identificados como torturadores, criminosos, algozes, possuidores de uma maldade inata ou de interesses sórdidos. O bairro de Botafogo, onde habitaria o casal desumano e cruel, é descrito sarcasticamente como “o bairro aristocrático e elegante, o bairro da riqueza e do bom gosto”. As escravas vítimas dessa chocante perversidade são apresentadas nominalmente como Eduarda e Joana, o que as humaniza e facilita a empatia do leitor. São caracterizadas como duas ingênuas e infelizes crianças em estado hediondo, clamando por proteção.

A cena da apresentação das negras às redações dos jornais, efetuada por José do Patrocínio e João Clapp, seguidos por distintos cavalheiros e uma grande massa de povo, é bastante dramatizada. Uma imagem terrível e repugnante da condição das menores é criada a fim de sensibilizar o leitor que, por ventura, ainda não estivesse comovido e indignado com o ocorrido:

Temos realmente progredido muito! Anteontem teve esta capital civilizada e heróica o inesperado prazer de assistir a uma procissão de novo gênero, de uma originalidade completa e pavorosa, capaz de espevitar a sensibilidade mais blasée: – viu passar diante de si duas desgraçadas mulheres negras e escravas, cobertas de roupas esfarrapadas e tintas de sangue, com os rostos e os braços contundidos,

retalhados, grossos de inflamação, empastados de sangue. Ambas menores de 24 anos; quase duas crianças. Que infância e que mocidade a dessas infelizes! (A Semana, n. 59, 13/2/1886)

Ao final da coluna, em uma árdua crítica à desumanização e rebaixamento conferidos aos escravos, é afirmado que até cães e burros possuem uma sociedade protetora. Por último, Valentim Magalhães lança seu *quosque tandem*: “Até quando julgará o povo brasileiro *conveniente* a continuação destas vergonhas pátrias!”

O episódio levou à promulgação de uma lei, em 15 de outubro de 1886, que revogava o artigo 60 do Código Criminal e a lei de 1835 na parte em que impunha a pena de açoites aos escravos. Mas Artur aprendeu a lição e deixou o drama para a luta política concreta, em mãos de atores brilhantes, como Patrocínio, enquanto no palco fez mera alusão em tom de pilhéria, para não incomodar um público que lá ia para se divertir.

Ao mesmo tempo que a causa da libertação dos escravos elevava a temperatura social, mas não se deixava representar na mesma chave emocional no teatro, começavam a surgir com mais frequência na cena pela chave do humor personagens e temas ligados à cultura afro-carioca que afetariam de forma mais profunda o imaginário das plateias. Capoeiras, capadócios e mulatas, o maxixe, o cateretê e o jongo começavam a ganhar um status que aos poucos os retirava do gueto e os lançava na arena das disputas simbólicas identitárias.

Em *A mulher-homem*, revista do ano de 1885, escrita por Valentim Magalhães e Filinto de Almeida, fez enorme sucesso o “Jongo dos negros sexagenários”, homenagem à lei promulgada naquele ano. A peça tem um personagem chamado o Abolicionista, que fazia referência a José do Patrocínio, e o quadro “Um maxixe na Cidade Nova”, em que um personagem branco se encanta por uma “mulatinha do caroço” e “cai no maxixe”. Segundo *A Semana* (13/2/1886) o quadro “fez revolução no Teatro Santana”. *A mulher-homem* disputou com a revista *O bilontra*, da dupla Artur Azevedo-Moreira Sampaio as preferências do público. Naquele momento, Artur ainda era imbatível e levou a melhor, mas o público queria mais de algo que as ambiguidades de nosso autor não seria capaz de oferecer. O genial dramaturgo maranhense tinha a sensibilidade e o domínio dos elementos formais para conquistar sua plateia; mas também era fiel aos valores de seus pares da elite intelectual daquele fim de século, para quem uma valorização dos negros e de seus aportes para uma

10

cultura brasileira significaria ultrapassar os limites do bom gosto e do decoro que nos vinculava a uma vertente superior da nacionalidade: a europeia.

Artur Azevedo era um abolicionista convicto. Com Nabuco, acreditava que o movimento fazia parte de “uma ação mais poderosa, que é a atração do país pelas grandes forças morais do nosso século” (apud MORAIS, 1986:34). Como Patrocínio, poderia ter escrito que “a humanidade civilizada começa a olhar para dentro do Brasil e [...] consegue ver os horrores até hoje mascarados” (PATROCÍNIO, 1996:34). Mas o que fazer com os negros após a abolição era um problema para o qual o seu teatro não tinha uma solução.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Artur. *Teatro de Artur Azevedo*. Tomo 1. Rio de Janeiro: Inacen, 1983.

_____. *Teatro de Artur Azevedo*. Tomo 2. Rio de Janeiro: Inacen, 1985.