

ARTUR AZEVEDO: ENTRE O “PÚBLICO” E A “SOCIEDADE”¹

Larissa de Oliveira NEVES

RESUMO: Neste artigo, apresentamos inicialmente uma exposição sucinta sobre o trabalho de pesquisa que originou a tese “As comédias de Artur Azevedo – Em Busca da História”. Na tese, empreendemos a análise de nove comédias de Artur Azevedo (A Fonte Castália, A Capital Federal, O Mambembe, O Cordão, O Badejo, O Retrato a Óleo, O Dote, O Oráculo e Vida e Morte), a fim de mostrar o quanto as concepções teóricas do autor e a recepção de público e crítica influenciaram sua produção dramática. A fim de ilustrar essa rápida exposição, incluímos a análise de recepção da opereta A Fonte Castália, uma peça chave para a compreensão da dicotomia presente no pensamento de Artur Azevedo, que influenciou profundamente sua obra.

ABSTRACT: This paper presents a brief exposition about the research that originated the thesis “Artur Azevedo’s comedies – In search for the History”. The thesis contains the study of nine of Artur Azevedo’s comedies (A Fonte Castália, A Capital Federal, O Mambembe, O Cordão, O Badejo, O Retrato a Óleo, O Dote, O Oráculo e Vida e Morte). The work shows how much the author’s thoughts and the reception of the plays interfered in the dramatic production. To exemplify this exposition, we included the analysis of the reception of the play A Fonte Castália, a key text to understand the dichotomy presented in Artur Azevedo’s thoughts, which deeply influenced his work.

A tese “As comédias de Artur Azevedo – Em Busca da História” surgiu do desejo de ampliar o conhecimento sobre o grande comediógrafo e homem de teatro que foi Artur Azevedo. A fim de elucidar o conhecimento sobre o autor e o teatro da época, nós nos baseamos em artigos jornalísticos publicados por ocasião das primeiras representações das peças e os comparamos com estudos críticos posteriores. O *corpus* de estudo inclui nove textos, elaborados e encenados entre 1897 e 1908; são eles: a opereta *A Fonte Castália* (1904); as burletas *A Capital Federal* (1897), *O Mambembe* (1904) e *O Cordão* (1908); e as comédias de costumes *O Badejo* (1898), *O Retrato a Óleo* (1902), *O Dote* (1907), *O Oráculo* (1907) e *Vida e Morte* (1908).

A seleção desses nove textos, escolhidos dentre os cerca de duzentos escritos por Azevedo, fundamenta-se em dois fatos. Primeiramente, as peças foram produzidas no fim de sua vida, são, portanto, obras de maturidade que não apresentam a efemeridade das revistas de ano. Em segundo, as datas de sua produção e representação coincidem com os anos em que o autor publicou a coluna de crônicas intitulada *O Teatro*, no jornal “A Notícia”. A partir de uma leitura aprofundada das crônicas,² foi possível estudar as peças à luz das idéias teatrais e sociais ali presentes. Desse modo, tornou-se viável o esclarecimento do quanto as concepções teóricas do comediógrafo, bem como as idéias teatrais dos intelectuais do momento, influenciaram a produção dramática.

Junto às crônicas de *O Teatro*, a pesquisa contou com artigos de outros jornalistas contemporâneos ao autor, incluídos nos anexos da tese. Além disso, consideramos

¹ Orientadora: Profa. Dra. Orna Messer Levin. Programa: Doutorado em Teoria e História Literária.

² Neves, Larissa de Oliveira, *O Teatro: Artur Azevedo e as crônicas da Capital Federal (1984 – 1908)*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, 2002.

importante descobrir em quais circunstâncias ocorreram as primeiras representações das peças, isto é, para quais companhias e/ou atores foram escritas; quem as encenou; em que evento aconteceu a representação (se em um festival de teatro, em benefício de algum artista, ou em um espetáculo corriqueiro); qual o tipo de espectador presente no teatro. A comparação entre as crônicas teatrais e as circunstâncias das primeiras representações, somada à análise literária das comédias, levou-nos a concluir que a base para o entendimento, tanto da obra quanto do pensamento de Artur Azevedo, encontra-se em seu vínculo com o gosto dos espectadores e com os gêneros aos quais se dedicou. Ele escreveu, concomitantemente, comédias de costumes e comédias musicadas, cada gênero voltado para um tipo de espectador específico.

As comédias de costumes direcionavam-se a uma platéia letrada, seguidora de normas dentro das quais um bom texto teatral deveria se enquadrar. Com esse gênero, Artur Azevedo empenhou-se em criar peças de acordo com o padrão exigido pela intelectualidade – padrão também aceito por ele como ideal de arte. Surgiram, assim, as comédias “sérias”, de costumes, em que, algumas vezes, tentou inserir um toque de drama ou discutir temas de repercussão entre a elite. Tais textos foram elaborados para eventos específicos, a pedido de grupos amadores compostos por pessoas ricas ou para benefícios de atores interessados em demonstrar o seu talento nos gêneros considerados superiores. A audiência nessas noites era composta por pessoas da “sociedade”³, isto é, aquelas com uma educação mais refinada e/ou poder aquisitivo alto.

Dentre as comédias de costumes, algumas possuem enredos melhor estruturados do que outras. A comicidade e o retrato dos costumes prevalecem em *O Badejo*, *O Dote* e *O Oráculo*. Esses textos funcionam no palco, apresentam andamento fluido das cenas, fazem rir. Já em *O Retrato a Óleo* e *Vida e Morte*, a busca por enredos dramáticos e surpreendentes, capazes de supostamente incutir uma elevação literária às peças, ocasionou o aparecimento de inverossimilhanças e disparidades que prejudicaram seu desenvolvimento.

Nas comédias “sérias”, Artur Azevedo retratou a parte da população melhor favorecida socialmente: comerciantes, advogados, médicos. São personagens de mesmo nível sócio-econômico que a audiência presente nos teatros nos dias das apresentações. Os temas e episódios interessariam principalmente à “sociedade”. Apesar disso, *O Dote* agradou também ao grande “público”, devido aos tipos bem caracterizados, engraçados e comoventes. O enredo simples, com desenrolar natural dos episódios, sem peripécias capazes de gerar inverossimilhanças ou cenas patéticas, também ajudou a obter a aprovação do “público” comum.

Especialmente para agradar ao “público”, Azevedo produziu as comédias musicadas, com enredos simples e divertidos, entremeados de números de música e dança, com cenários deslumbrantes e muitos atores em cena. As peças voltadas para o popular contêm, além do ritmo acelerado e da teatralidade, alusões a assuntos

³ Os termos “sociedade” e “público” foram retirados das crônicas de Artur Azevedo. Ele utilizava essa denominação para dividir a audiência entre aqueles que repudiavam o teatro popular e queriam ver em cena textos considerados, por eles, literários e superiores: a “sociedade” (desse grupo faziam parte os literatos e membros da elite econômica); e aqueles que iam ao teatro para se divertir com os gêneros musicados, isto é, as revistas, operetas, mágicas: o “público” (nesse grupo, bem mais amplo, incluíam-se todos aqueles que gostavam do teatro popular, em sua maioria, mas não unicamente, pessoas com baixa renda e escolaridade).

vivenciados por todos os habitantes da Capital. As personagens, a linguagem e os temas apresentam imenso teor de brasilidade, seja na linguagem coloquial, seja na caracterização dos tipos. Seu caráter alegre e musicado em nada diminui suas qualidades; pelo contrário, o andamento ligeiro apenas enriquece e dinamiza as fábulas bem estruturadas. Apesar dessas peças terem se originado a partir dos gêneros comumente criticados pelos literatos, as crônicas referentes a *A Capital Federal*, *O Mambembe* e *O Cordão* apresentam julgamentos positivos. Não obstante o preconceito, os intelectuais perceberam a grandeza desses textos.

Artur Azevedo manteve-se, sempre, preocupado com o “público” e com a crítica (“sociedade”). *A Fonte Castália* consiste em um exemplo importante nesse sentido por tratar-se de um texto híbrido, uma tentativa do autor de conciliar os gostos dos dois grupos de audiência para os quais escrevia. Com essa opereta, obteve os esperados elogios dos intelectuais, o “público”, porém, manteve-se alheio a uma peça musicada cuja temática estava distante de seu imaginário e das questões que lhe interessavam. Seu empenho em “elevantar” literariamente um gênero em princípio popular para agradar a todas as classes de espectadores resultou em um inevitável fracasso. Curioso notarmos como a situação se inverteu em relação a outros textos. Quando não se preocupou em conseguir a união entre “público” e “sociedade”, entre o teatro ligeiro e o “sério”, a união aconteceu naturalmente; foi o caso de *O Dote* e *A Capital Federal*.

Assim, os resultados nem sempre correspondiam às intenções. Algumas peças “sérias”, como *O Badejo* e *O Retrato a Óleo*, escritas com vistas a alcançar a consagração acadêmica, receberam diversos comentários negativos por parte dos jornalistas; enquanto burletas, criadas com o objetivo de agradar ao “público”, como *A Capital Federal*, receberam a aclamação da crítica. Ironicamente, as peças voltadas para o palco, o efêmero, o gosto do “público”, permaneceram vivas na nossa história literária e teatral. O teatro escrito com o pensamento fixo naquela época ganhou a perenidade intencionada pelas peças “sérias”.

Quando não dava ouvidos aos intelectualismos do momento – que visavam a civilizar o Brasil por meio da divulgação dos costumes europeus e repudiavam o teatro musicado – ou aos seus próprios dilemas literários – a hierarquização dos gêneros teatrais superiores (drama e alta comédia) e inferiores (peças musicadas) –, Artur Azevedo retirava do seio de nossa cultura os temas de suas melhores peças, e foram essas que permaneceram como um teatro diferenciado. Nelas, a crítica social surge com naturalidade por meio da ironia, de falas espirituosas e dos recursos cômicos tradicionais. Permeada entre as ações, a crítica atinge seus objetivos mais prontamente do que diálogos retóricos, presentes, por exemplo, em *O Retrato a Óleo*, peça em que a inserção de uma discussão de tese quebra o ritmo ligeiro presente nos dois primeiros atos. As burletas conseguiram influenciar, isto é, formar o cidadão, com maior êxito do que as peças de tese. As mensagens, incorporadas aos enredos, engrandecem os textos, sem lhes inculcar artificialidade.

Hoje entendemos que, caso o comediógrafo tivesse se dedicado somente ao teatro “sério”, sua obra não teria a importância literária e cultural que possui, porque, não obstante as qualidades presentes nessas peças, elas não se destacam dentre o teatro pouco distintivo produzido pelos literatos daquele período. O diferencial aparece nas peças musicadas, capazes de representar sem barreiras a realidade do povo brasileiro. A

liberdade de se voltar para a cultura popular, a despeito dos ideais de nação espelhados em costumes europeus, existiu apenas nos gêneros ligeiros, dentro dos quais a inserção de temáticas, músicas e linguagem consideradas inferiores não implicava falta de decoro. Quando o autor permitiu ao preconceito de gêneros interferir na elaboração de seus textos, em busca de uma consagração entre seus pares, obteve resultados artificiais, truncados. Quando, pelo contrário, pensou unicamente no “público”, a quem conhecia intimamente, e nos efeitos cênicos a serem conseguidos através do texto dramático, alcançou o apogeu em sua obra.

* * *

Devido aos estreitos limites de um artigo, selecionamos, para incluir aqui, a análise da recepção à época das primeiras (e talvez únicas⁴) representações da opereta *A Fonte Castália*, por considerarmos que ela exemplifica de maneira bastante clara a dicotomia presente na obra de Artur Azevedo, que buscamos definir resumidamente acima. Essa peça expressa, nitidamente, a posição delicada do comediógrafo, dividido entre o teatro popular e a erudição exigida pelas suas concepções teóricas. *A Fonte Castália* representaria uma tentativa de unir um conteúdo erudito aos aspectos formais dos gêneros ligeiros. Dessa maneira, a peça buscava viabilizar uma aproximação entre os dois tipos de espectadores para os quais Artur Azevedo elaborava suas comédias (o “público” e a “sociedade”). Caso obtivesse sucesso, ele estaria unindo, em uma única obra, suas próprias divergências pessoais.

O formato e o tema de *A Fonte Castália* a aproximam das operetas francesas apresentadas no Alcazar⁵ anos antes. Os grandes sucessos musicados por Offenbach, como *Orphée aux enfers* e *La belle Helène*, ambas de Meilhac & Halèvy,⁶ parodiavam a mitologia e levavam as platéias francesas e brasileiras ao delírio. No entanto, o Alcazar era um estabelecimento de diversão e encontro social: as pessoas freqüentavam-no não somente para assistir às peças, mas também, e talvez principalmente, para desfrutar do ambiente. Tais textos alcançaram a popularização somente por meio da nacionalização dos enredos, obtida com as bem sucedidas paródias.⁷ Nelas, as referências mitológicas e literárias davam lugar a personagens e costumes próprios de nossa terra. A criação de enredos nacionais para preencher as formas musicadas garantiu a apreciação dos gêneros por um público eclético, composto pelas diferentes “classes sociais” do Rio de Janeiro *fin-de-siècle*.

Diferentemente do que ocorreu com as operetas nacionalizadas, para conseguir entender o humor presente em *A Fonte Castália*, o leitor/espectador precisa ter uma

⁴ Não temos notícia de uma encenação posterior.

⁵ Alcazar: casa noturna que funcionou na década de 1860, onde se apresentavam números de teatro, dança e música.

⁶ Meilhac & Halèvy: Henri Meilhac (1831 – 1897) e Ludovic Halèvy (1833 – 1908) foram libretistas franceses nascidos em Paris. Escreveram, juntos, libretos de opereta musicados por Offenbach, que popularizaram o gênero. As mais famosas foram: *Orphée aux enfers*, *La belle Hélène*, *La vie parisienne*, *La Grande Duchesse de Gérolstein*, todas encenadas no Brasil durante do século XIX e algumas adaptadas em português para a cena brasileira. Também foram os autores da ópera *Carmem*, com música de Bizet.

⁷ Exemplos de paródias: *Orfeu na Roça*, de Vasques (paródia de *Orphée aux enfers*) e *Abel Helena*, do próprio Artur Azevedo (paródia de *La Belle Helène*).

formação erudita mínima. Primeiramente, a linguagem se afasta do coloquial utilizado com graça em outras peças, como *A Capital Federal* e *O Cordão*. Podemos exemplificar essa distinção com a transcrição dos primeiros versos do texto:

“Azélia (*entrando*) — Na extrema do horizonte
A aurora despontou:
Vou ver o meu Cleonte,
Beijar-lhe os lábios vou!
A voz de Cleonte — Nos páramos risonhos
A purpurina aurora
Doura
A pudibunda flor...
Aos olhos meus te guardas!
Tardas,
Oh!, meu querido amor!”⁸

Somadas ao uso de palavras pouco corriqueiras para o espectador comum (páramos, pudibunda), as referências à poesia e aos deuses gregos, típicos do Parnasianismo, distanciaram a opereta do universo do “público”. Embora a comédia tenha graciosidade e seja interessante, o espectador regular das casas de espetáculo do começo do século XX entediou-se ao ouvi-la, talvez por não a entender completamente. Apenas quem tivesse conhecimento das literaturas brasileira e portuguesa, por exemplo, poderia assimilar integralmente o humor de uma das passagens mais engraçadas, a cena VIII do segundo ato, porque nela ocorre um desvario dos poetas do Parnaso, em que cada um recita, turbulentamente, trechos de poemas conhecidos à época.

Segundo poeta (*Destacando-se do grupo, arrebatadamente*)
— Eu amo a noite, quando deixa os montes,
Bela, mas bela de um horror sublime!⁹
Terceiro poeta — Perdoa, ó virgem, se te amar é crime!
Primeiro poeta — Dormes? Eu velo, sedutora imagem,
Grata miragem que num ermo vi.¹⁰
Quem pode ver-te sem querer amar-te?
Quem pode amar-te sem morrer por ti?¹¹
Quarto poeta — Eu, Marília, não sou nenhum vaqueiro...¹²
Quinto poeta — Luz divina, astro fagueiro,
Luz que morre, luz que mata...
Luz, mais luz, mais luz que mata...

⁸ Azevedo, Artur. *A Fonte Castália*. In: Azevedo, Artur. *Teatro de Artur Azevedo*. 6 vols. organização e introdução de Antônio Martins de Araújo. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1983 - 1995. vol. 5, p. 209.

⁹ “Tristeza”, de Fagundes Varela (1841 – 1975), poeta romântico brasileiro.

¹⁰ “A Judia”, de Tomás Ribeiro (1831- 1901), poeta português.

¹¹ “Formosa”, de Maciel Monteiro (1804-1868), poeta romântico nascido em Recife.

¹² “Marília de Dirceu”, Lira I, Tomás Antonio Gonzaga, (1744 - 1819).

Lua que mata! luz que mata!...
Réia (*Ao público*) — Aquele é nefelibata.¹³

Para quem não tem conhecimento literário, o episódio não passa de um grupo de malucos recitando frases sem sentido, o que diminui em grande parte o teor cômico e paródico da cena. Ao escrever *A Fonte Castália*, Artur Azevedo utilizou o modelo das operetas francesas, tanto em relação à forma, quanto ao conteúdo. Sem o glamour do Alcazar, o prejuízo trazido para companhia teatral foi certo. Por que, então, Artur Azevedo, com sua imensa experiência, escreveu uma peça fadada ao fracasso? A resposta se encontra em suas próprias declarações e nas dos literatos contemporâneos, que podem ser encontradas nas crônicas teatrais referentes à primeira representação da opereta.

Os cronistas pertenciam a uma geração anterior ao Modernismo, e seus trabalhos se caracterizavam pela valorização da pureza verbal, do ornamento estilístico e pela exploração de temas como o exotismo oriental e a mitologia greco-latina. Em concordância com a euforia do novo tempo iniciado com a instauração da República, os literatos e a camada economicamente elevada da população tenderam a marginalizar os costumes populares. Essa tendência ocorreu em concomitância com as reformas urbanas realizadas no Rio de Janeiro, que expulsaram as pessoas pobres do centro da cidade. Os escritores acompanharam de perto as mudanças. A geração de literatos seguia um projeto pedagógico voltado à transformação do “primitivo” Brasil em um país civilizado como os europeus. Para atingir esse objetivo, a literatura deveria seguir refinados moldes de erudição.

Dos fins do século à guerra de 1914-18, a corrente mestra de nossa literatura, a que vivia em torno da Academia, dos jornais, da boêmia carioca e da burocracia, admirou supremamente esse estilo floreal, réplica nas letras do “art nouveau” arquitetônico e decorativo que então exprimia as resistências do artesanato à segunda revolução industrial.¹⁴

Artur Azevedo, intelectual ativo e participante das discussões literárias, não esteve alheio ao estilo dominante. Pelo contrário, fazia parte da chamada boêmia intelectual e compartilhava o modo de pensar de seus colegas. *A Fonte Castália* representou uma tentativa de, à sua maneira, enquadrar-se no parâmetro de qualidade exigido por seus pares (e, num certo sentido, por ele mesmo) e não decepcionar o “público”. Sem jamais negar o valor da cultura popular, responsável pelo aparecimento de suas peças mais vibrantes, ele se identificava, outrossim, com o ideal europeu de elevação dos costumes, impregnado nas idéias da burguesia e dos jornalistas.

Apesar de haver um aparente projeto de revalorização da cultura popular inserido nas burletas, não há uma defesa convicta desses elementos nas crônicas teatrais. Temos a impressão de que as características de brasilidade das peças surgiram espontaneamente, através do desejo de aproximação do “público”. Basta citarmos alguns excertos de suas crônicas para comprovarmos que, embora tão próximo à população socialmente periférica, seu modo de pensar não o afastava daquela “corrente

¹³ Azevedo, Artur. *opus cit.*, vol. V, 1995. p. 245.

¹⁴ Bosi, Alfredo, *História concisa da literatura brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1975. p. 220.

mestra de nossa literatura” descrita por Alfredo Bosi no trecho acima. Haja vista, por exemplo, seu entusiasmo perante as melhoras advindas da abertura das avenidas no centro da cidade, capazes de “reformatar os costumes cariocas”.

Os três ilustres brasileiros que tiveram a glória de inventar a Avenida Central, isto é, os Drs. Rodrigues Alves, Lauro Muller e Paulo de Frontin, devem estar satisfeitos: o Carnaval de 1906 foi a demonstração mais positiva e flagrante de que **aquele incomparável melhoramento iniciou a reforma dos costumes cariocas**. Houve na festa uma nota de elegância que o nosso povo não conhecia ainda, e a alegria popular, o entusiasmo das massas, a própria concorrência pública foram mais consideráveis que nos outros anos.¹⁵

A admiração pela cultura e pelo teatro franceses também revela o apoio do escritor aos ideais de civilização pregados pelo grupo que dominava o poder, seja político, social ou cultural. A todo momento, ele comparava os hábitos teatrais cariocas aos parisienses, a fim de mostrar quão atrasados estávamos. Sugeriu aos empresários, atores, dramaturgos, público, etc. que mirassem a França como um exemplo a ser seguido para se alcançar o grau de civilização adequado.

Em matéria de teatro o ideal dos públicos é o parisiense, que vai a todos os circos e todos os cafés-concertos, mas enche cento e tantas vezes seguidas a sala do Odéon, para ouvir um espetáculo como *Pour la couronne*, de François Coppée, e neste momento faz cauda à porta do Ginásio porque o interessa a representação de uma peça discutida como as *Demi-vierges*, de Marcel Prévost.¹⁶

Em Paris, na época própria, exibem-se peças novas quase todas as noites, mas os empresários de tal modo se arranjam que só em casos excepcionais há duas representações simultâneas. É verdade que lá os teatros se auxiliam uns aos outros e vivem numa perfeita comunhão de interesses, ao passo que os nossos empresários – benza-os Deus! – menos desejosos parecem dos próprios lucros que da ruína dos colegas.¹⁷

Não é à toa, portanto, que Artur Azevedo iniciou sua carreira de comediógrafo escrevendo paródias de operetas. Continuou a elaborar peças segundo o modelo francês, dentre as quais *A Fonte Castália* constitui um exemplo bastante representativo porque apresenta características formais e temáticas inspiradas nas peças musicadas de Meilhac e Halévy. Apesar das categóricas opiniões acerca de nosso atraso cultural em relação à cultura e ao teatro da França, a simpatia pelos hábitos, músicas, danças e linguagem nacionais extrapolavam o modo de pensar comum à elite. Desta constatação originou-se o que chamamos de ambigüidade de suas concepções teóricas, característica ilustrada de forma exemplar por *A Fonte Castália*, em que se tenta unir um conteúdo visto com bons olhos pela “sociedade” ao formato ligeiro agradável ao “público”. No entanto, a falta de sintonia entre forma e conteúdo levou à criação de uma peça pouco interessante em ambos sentidos: ela adquiriu uma feição paródica que não chega a ser completamente erudita, nem tampouco é popular.

Vejamos o seguinte excerto, cantado pelo deus Apolo no segundo ato:

Apolo — Se bem que Apolo eu seja,

¹⁵ Azevedo, Artur, *O Teatro*. In. “A Notícia”, 01/03/1906. Grifo nosso.

¹⁶ *Idem*, 11/07/1895.

¹⁷ *Idem*, 10/10/1895.

Um deus sadio e forte,
E, como deus, esteja
Livre da morte,
Dou quotidianamente
Um matinal passeio,
Pois, se ficasse doente,
Seria feio.
Eis o deus da poesia
Deus da égloga e da ode!
Com tamanha galhardia
Outro deus haver não pode!¹⁸

O vocabulário incomum para a população pouco instruída, composto por palavras como égloga, ode e galhardia, dificilmente seria entendido pela maioria do “público”. Este tampouco estava suficientemente familiarizado com as lendas e personagens mitológicas para acompanhar sem esforço o desenvolvimento da fábula. Embora a piada direta e o estilo bonachão demonstrem a simplicidade característica das obras literárias do autor, as personagens inspiradas em um universo erudito e a linguagem entremeada de termos pouco usuais e sem raízes no modo de falar brasileiro impediram a comédia de atingir o grau de espontaneidade que distingue as melhores obras de Artur Azevedo.

O universo mitológico já fora utilizado na revista de ano cujo fio de enredo serviu de base para a criação de *A Fonte Castália: Viagem ao Parnaso*, de 1891. Nas revistas, era comum a inserção de quadros com cenários no Olimpo e deuses gregos como personagens; esses momentos, todavia, não chegavam a interferir na simplicidade dos espetáculos. Em *Viagem ao Parnaso* porém, provavelmente a suntuosidade do longo prólogo com temática distante do cotidiano da população, que corresponde quase inteiramente aos dois primeiros atos da opereta, levou ao fracasso de bilheteria. Embora a revista tenha permanecido cerca de dois meses em cartaz, a falta de êxito da mesma é citada na revista do ano seguinte:

Tribofe – Não falemos de coisas tristes!

Frivolina – ... e a *Viagem do Parnaso*, que não fez sucesso.

Tribofe – Pois eu gostei muito do Brandão (*Imita o ator Brandão na Viagem ao Parnaso*)¹⁹

Talvez a empresa tenha mantido a peça em cartaz somente na esperança de recuperar os gastos altíssimos despendidos na encenação. Alguns críticos consideraram-na inferior a revistas anteriores, devido à execução frágil das cenas, em que encontraram defeitos de encenação, mas houve elogios ao texto rimado, considerado superior e literário. O crítico da *Gazeta de Notícias*, por exemplo, elogiou os versos e anteviu que o “público” não os apreciaria:

O fecundo escritor, que tantas peças deste gênero nos tem dado, ofereceu-nos, na sua *Viagem ao Parnaso*, obra finamente literária, mais literária mesmo que teatral.

¹⁸ Azeved, Artur, *opus cit.*, vol. V, 1995, p. 231.

¹⁹ Azevedo, Artur. *O Tribofe*. estabelecimento de texto, notas e estudo lingüístico de Rachel T. Valença. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Casa Rui Barbosa, 1986. Grifo nosso.

Quase toda a peça é em verso, em belo verso delicadamente humorístico e feito com muita elegância e arte. Isto que é para os entendidos uma das belezas, talvez a maior da revista, será um senão para aqueles que no teatro procuram não o deleite do espírito, mas unicamente o dos olhos e ouvidos, na contemplação de formosa dama a piruetar, ou na audição de frases escabrosas e apimentadas.²⁰

O comentário representa a opinião geral dos literatos. A revista de ano, um gênero popular, ganhou estatuto de “obra finamente literária” devido aos versos de temática clássica. Artur Azevedo, em busca da consagração não apenas entre o “público”, mas entre a “sociedade”, tentou obter um resultado elevado aos olhos dos críticos. Caso obtivesse sucesso, estaria respondendo, na prática, às inúmeras críticas contrárias às revistas. No entanto, apesar dos elogios, ocorreu o inevitável fracasso de bilheteria. Hoje, a percepção de que o resultado dessa mistura entre popular e erudito deixava a desejar pode ser medida pelas seguintes palavras de Décio de Almeida Prado:

Artur Azevedo, o maior entre os revistógrafos do período, aceitava a popularização do teatro efetuada pela revista, mas guardando certa distância, não se igualando jamais ao popularesco. Quando podia, enxertava em seus espetáculos um tema literário, julgado mais elevado, chamava à cena a Fantasia, **empreendia uma Viagem ao Parnaso, nem sempre com bons resultados, porque se abria uma espécie de hiato entre a forma e o conteúdo, uma contradizendo o outro.**²¹

Na época, vislumbrar uma suposta literariedade entre as linhas de uma revista bastava para elevá-la aos olhos dos intelectuais; presos ao preconceito, eles não visualizavam o “hiato entre a forma e o conteúdo”. Para o “público”, porém, o encanto do espetáculo diminuiu e o mau resultado provocou o fracasso de bilheteria. Em *Viagem ao Parnaso*, o ator Brandão – intérprete de várias personagens de Artur Azevedo, inclusive os venturosos seu Eusébio, de *A Capital Federal* e Frazão de *O Mambembe* – estreou no Rio de Janeiro. De acordo com o autor, este resolveu ampliar a revista de ano e transformá-la em uma comédia a partir de uma idéia de Brandão. O ator encomendou a opereta para a companhia da qual fazia parte, mas, quando pronta, o empresário Francisco de Mesquita, seu sócio, recusou-se a encená-la. Possivelmente o calejado empresário, pela leitura do texto, percebeu os prejuízos que lhe acarretaria a encenação da peça. Enquanto *Viagem ao Parnaso*, apesar de não ter tido um grande êxito de bilheteria, conseguiu manter-se em cartaz durante um tempo razoável, o mesmo não aconteceu com *A Fonte Castália*, que teve, quando muito, quinze apresentações. A partir da leitura das crônicas e dos anúncios da peça, acreditamos que esta foi bem encenada, e que se esperava um grande sucesso:

A Fonte Castália, feita em prosa e verso, é uma peça como há muito tempo não se vê em nossos teatros, tal o cuidado do autor em fazê-la. Vinte e cinco são os números de música, todos originais, e que é uma delícia ouvi-los, notadamente o concertante do terceiro ato.

²⁰ *Teatros e... Viagem ao Parnaso*. In. “Gazeta de Notícias”, 12/03/1891. Grifo nosso.

²¹ Prado, Décio de Almeida, *História Concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: Edusp, 1999, p. 106. Grifo nosso.

A Associação do Recreio, sob a direção de Dias Braga, não poupou esforços para a montagem da *Fonte*, tendo despendido alguns pares de contos de réis, pois tudo é completamente novo e luxuoso.²²

A falta de “público”, portanto, deveu-se ao texto da peça, grande parte escrito em versos. O assunto distante do cotidiano da população, responsável pelo fracasso da revista de ano *Viagem ao Parnaso*, interferiu, outrossim, na falta de êxito da opereta. Após o malogro do espetáculo, Artur Azevedo escreveu um longo artigo no jornal *O País*, em que lamentava os prejuízos da companhia Dias Braga com a encenação da peça.

Agarrei no manuscrito da peça e levei-o a Dias Braga, que o aceitou, dizendo-me, antes de o ler, que a *Fonte Castália* entraria imediatamente em ensaios, o que muito me penhorou. Aí está um empresário que, não obstante as injustiças do público, não está prevenido contra o verso, desde que o verso não seja de pé quebrado, nem resiste ao desejo de pôr em cena uma peça brasileira em que descubra qualquer esforço de arte. Esta mania de ser artista antes de ser empresário pode levá-lo à pobreza, mas fica-lhe ao menos a satisfação de ter cumprido o seu dever, e de reclamar para a sua memória uma boa referência, quando mais tarde houver no Brasil alguma coisa que se pareça com teatro, e se der um balanço nos autores, artistas e empresários que viveram nesta quadra infeliz de industrialismo e indiferença.²³

No trecho, Artur Azevedo revelou seu esforço em escrever uma obra de qualidade, cujos versos esmerados identificariam uma diferenciação entre esta obra e os textos comumente encenados. Ele se mostrou preocupado com os gastos da companhia, corroborando sua idéia de que peças literárias mereciam elogios dos jornalistas, mas em nada auxiliavam financeiramente aos profissionais do teatro. Nessa mesma crônica, comentou a boa recepção crítica de *A Fonte Castália*. Praticamente unânime em elogiá-la, a imprensa viu, na peça, qualidades superiores ao teatro regularmente escrito e representado no Rio de Janeiro. A tentativa de agradar à crítica e ao mesmo tempo conseguir uma boa bilheteria fracassou por conta do pouco interesse que a peça despertou no “público”.

Dois dias depois, a peça era unanimemente elogiada por todos os órgãos da imprensa. Para citar apenas o mais velho, direi que o *Jornal do Comércio* publicou uma apreciação que conservarei religiosamente e transmitirei a meus filhos, como um dos mais belos prêmios da minha carreira literária.

Entretanto, na segunda representação da *Fonte Castália* havia apenas “meia casa”, e no fim de poucas récitas, sucediam-se as vazantes, pelo que a empresa se viu obrigada a substituir antontem Apolo por Jesus Cristo, fazendo voltar à cena o *Mártir do Calvário*.²⁴

Na crônica citada por Artur Azevedo, publicada no *Jornal do Comércio*, o folhetinista não economizou elogios ao comediógrafo e à opereta.

A primeira representação de uma peça de Artur Azevedo não podia ocorrer sem uma enchente como a que se verificou antontem no teatro Recreio Dramático. Ocupando o primeiro lugar entre os que escrevem para o nosso teatro, tendo produzido uma numerosa série de trabalhos, cada um dos quais tem sido um triunfo; conhecendo bem a técnica do teatro, e melhor ainda a

²² *Palcos e Salões*. In. “Jornal do Brasil”, 05/07/1904.

²³ Azevedo, Artur. *A Fonte Castália*. In. “O País”, 25/07/1904.

²⁴ *Idem*. *Ib.*

língua vernácula, que ele maneja superiormente – quer na prosa, com um estilo singelo e fluente mas aprimorado, quer no verso, em que ele é espontâneo, fecundo e delicado, Artur Azevedo tem direito a essa homenagem dos seus espectadores, que lhe não regateiam estima, simpatia e aplausos sem conta.

Anunciada há dois meses, a *Fonte Castália* era esperada com ansiedade, principalmente pelo auditório mais intelectual, sôfrego de ouvir coisa nova, em português castiço, temperada pela graça leve e quase inocente de um espírito fino que sabe encontrar em todas as situações da cena o aspecto cômico e o destaca em tons suaves para alegria do auditório.²⁵

O “português castiço” dos versos, a graça “leve e quase inocente”, seriam características positivas, pelas quais ansiava o “auditório intelectual”. O enredo, sem ambientação nos costumes do povo brasileiro, e o vocabulário culto fizeram de *A Fonte Castália* uma obra-prima aos olhos dos literatos. Em artigo referente à estréia, o cronista teatral Oscar Guanabario anteviu o fracasso de “público”, ao avaliar positivamente o texto, considerado superior para o gosto do espectador comum. Primeiramente, ele comentou o sucesso popular de Artur Azevedo e indicou que, uma vez maduro, o dramaturgo buscava um outro tipo de glória, mais condizente com o seu talento.

Viver de glórias é muito agradável, principalmente no começo da vida; mas quando chega a época da realidade, quando o espírito cultivado exige uma retribuição razoável do seu trabalho, essas reputações, aliadas ao dever que temos para com os amigos e para com a roda de companheiros, formam uma carga insuportável, um empecilho, verdadeiro trambolho.²⁶

O trecho descreve a vontade de Artur Azevedo em se ver elogiado pela “roda de companheiros”, em obter uma glória intelectual, já que a popular sempre o acompanhou. Ele não poderia, todavia, esquecer os artistas, a quem tanto devia, ou o “público”. Guanabario analisou *A Fonte Castália* e previu o resultado negativo para os bolsos do empresário Dias Braga.

A Fonte Castália é uma verdadeira monstruosidade para o meio em que se agita o nosso teatro, é fina demais para garantir 20 representações, e tem no seu bojo mil causas de insucesso.

As ovações recebidas pelo autor no final do 2º ato nada provam, senão que os seus amigos e admiradores foram ornamentar o teatro Recreio Dramático, formando ali um auditório ilustrado e apto para compreender as verdadeiras produções artísticas; mas, infelizmente, não é aquela roda que há de sustentar esse primorzinho.

Verdade é que o empresário Dias Braga montou a peça com um deslumbramento tal, que só os cenários e rouparias constituem magnífico espetáculo visual, e também é certo que todos os artistas procuraram, dentro dos limites da possibilidade relativa em que vivem, dar tudo quanto era possível dar ao trabalho que lhes foi confiado; mas, apesar de tudo, os resultados práticos, para a empresa e para o autor, não podem ser equivalentes ao valor da peça nem ao capital empregado na sua encenação.²⁷

Os espectadores presentes na noite de estréia, membros da “sociedade”, colegas do autor, entenderam as referências literárias e mitológicas do enredo e acharam graça no desenvolvimento da trama. Apesar de os cronistas perceberem que o “público” não apreciaria a obra, nenhum deles, obviamente, considerou esse ponto como um fator

²⁵ *Teatros e Música. A Fonte Castália*. In. “Jornal do Comércio”, 09/07/1904.

²⁶ Guanabario, Oscar. *Artes e Artistas*. In. “O País”, 09/07/1904.

²⁷ *Idem. Ib.*

negativo do texto. Guanabará comentou a pompa do espetáculo e o esforço dos atores para alcançar um bom resultado, mas constatou que somente a encenação luxuosa seria insuficiente para atrair os habitantes da cidade. Realmente, a maioria do povo não se interessou por um enredo com o qual não se identificava. A fábula, cujo desenvolvimento estava longe de abarcar os problemas e os costumes da população, não agradou ao “público” regular do teatro profissional. Os cenários, portanto, de nada serviram para atrair espectadores entediados com o enredo do espetáculo.

Como vemos, a recepção de crítica e público de *A Fonte Castália* exemplifica um elemento fundamental da personalidade intelectual de Artur Azevedo, que interferiu em sua produção dramática. No entanto, essa interferência manteve-se restrita a uma parte de sua obra. Felizmente, o autor soube não se deixar enredar completamente pelo pensamento teórico vigente, a fim de seguir sua intuição artística e contentar ao “público”. Desse modo, a maioria de suas comédias retratam e criticam o modo de vida da época, a fim de propiciar a identificação de todo o povo. São essas as peças que se mantêm vivas, com constantes encenações, o que comprova a sua enorme relevância para a nossa história literária e teatral.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- AZEVEDO, Artur (1983-1995). *Teatro de Artur Azevedo*. 6 vols. Organização e introdução de Antônio Martins de Araújo. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas.
- _____. (1986). *O Tribofe*. Estabelecimento de texto, notas e estudo lingüístico de Rachel T. Valença. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Casa Rui Barbosa.
- BOSI, Alfredo (1975). *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2ª edição.
- NEVES, Larissa de Oliveira (2002). *O Teatro: Artur Azevedo e as crônicas da Capital Federal (1984 – 1908)*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp.
- PRADO, Décio de Almeida (1999). *História Concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: Edusp.