

“Ele amava o teatro”: a construção de Artur Azevedo no cotidiano das letras

Tatiana Siciliano

[...] Os leitores, que porventura *acompanharam essa colaboração de quatro anos*, dirão se tenho ou não cumprido o programa que me tracei n’estas hospitaleiras colunas. Orgulho-me de dizer que os meus folhetins foram a origem, não só de todo esse movimento de simpatia que se formou em volta da ideia do Teatro Municipal, mas do próprio Teatro Municipal [...]. Eu tinha muita razão quando dizia a Manoel da Rocha [diretor-fundador de *A Notícia*] que a poucos leitores interessariam os meus folhetins, e ele tinha mais razão ainda quando insistia comigo para que eu os escrevesse. [...] Pouco e pouco foram conquistando leitores em todas as classes da sociedade. *Hoje tenho certeza de que não clamo no deserto nem malho em ferro frio.*

Ninguém tome por fofice o que aí fica. [...] Não se trata de talento, mas de convicção; a coisa não é ser estilista, mas ser sincero e defender uma boa causa. *Quando morrer, não deixarei o meu pobre nome ligado a nenhum livro*, ninguém citará um verso nem uma frase que me saísse do cérebro; *mas com certeza hão de dizer: “Ele amava o teatro”, e este epitáfio moral é bastante, creiam, para a minha bem-aventurança eterna.*

ARTUR AZEVEDO, folhetim “O teatro”
publicado no jornal *A Notícia* em 22 set. 1898 (grifos meus).

Entretanto, neste quarto do morro da Força, intensamente iluminado por uma lâmpada elétrica, vergonha do nosso gás carioca,¹ bem quisera *eu pensar n’outra coisa que não fosse o teatro*, isto é, que não fosse *aquilo em que penso todos os dias, todas as horas, todos os momentos, nas situações normais da minha vida.*

ARTUR AZEVEDO em “Theatro”,
no jornal *A Notícia*, de 17 dez. 1903 (grifos meus).

¹ A greve dos funcionários da companhia de gás foi uma das muitas que ocorreram no ano de 1903. A principal reivindicação dos operários era a redução da jornada de trabalho, para 8 horas. Cf. BATALHA, Claudio. *O movimento operário na Primeira República*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

O fragmento que abre este artigo: “Quando eu morrer, não deixarei meu pobre nome ligado a nenhum livro, ninguém citará um verso, nem uma frase que me saísse do cérebro; mas com certeza não de dizer: Ele amava o teatro” é bastante divulgado contemporaneamente por críticos e produtores teatrais e faz parte de uma crônica, escrita por Artur Azevedo, em setembro de 1898, publicada no jornal *A Notícia* e que homenageava o veículo por seu quarto aniversário. *A Notícia* publicava, semanalmente, os folhetins sobre teatro (“O Theatro”) de Artur Azevedo, e parabenizar o jornal pelo aniversário era também estender o cumprimento aos próprios jornalistas que formavam seus quadros e garantiam a sua reputação. O tom desprezioso com que Artur Azevedo congratula o vespertino por ter atraído popularidade, transfere para si a coautoria por essa conquista; pois, em suas palavras, em seu folhetim semanal, formou, não apenas um movimento de simpatia em torno da ideia do Theatro Municipal, mas foi responsável por sua construção.

O imaginário epítáfio escrito por Artur Azevedo é bastante significativo sobre sua construção subjetiva e apresentação de si: se, por um lado, o literato, já membro fundador da Academia Brasileira de Letras (1897), pretendia-se modesto, ao se intitular um autor, que, quando morrer, provavelmente, seria esquecido por sua obra literária; por outro ângulo, no mesmo texto, sublinhava sua importante articulação política no campo cultural e na mobilização da opinião pública. Por meio de sua pena, especialmente na colaboração para o folhetim “O Theatro”,² não “malho[u] em ferro frio”: sensibilizou os leitores e a plateia; mobilizou o poder público para aprovar a lei que previsse a construção do Theatro Municipal, e insistiu através dos meios de comunicação até que, de fato, o projeto saísse do papel.³

² *A Notícia* fora a principal, embora não a única, tribuna acionada em torno do movimento de criação de um teatro nacional. No vespertino, Artur Azevedo escreveu desde a fundação, em 1894, até vésperas de seu falecimento, em 1908. No entanto, também usou como tribuna da causa teatral outros veículos, como *O Paiz*, em crônicas que publicava regularmente em sua coluna “Palestra”.

³ Embora aprovado por lei desde 1894, o teatro só se concretizou na gestão de Pereira Passos (1902–1906). Foi inaugurado, em 14 de julho de 1909, um ano após a morte de Artur Azevedo. No entanto, o Theatro Municipal, construído de fato, era bem distinto do concebido por seu principal defensor e mesmo pelos termos do projeto de lei que possibilitou sua edificação. Sob os termos iniciais, o edifício seria um espaço, sustentado pelo Estado, para o desenvolvimento da arte dramática no Brasil, a exemplo do que era feito em França na Comédie Française. O Theatro Municipal erigido, apesar de ter sido construído com recursos públicos, torna-se uma casa de espetáculos para atender a companhias privadas, principalmente

Artur Azevedo, em seus textos, construiu uma retórica sobre si bem peculiar: de um idealista por uma causa, por ele considerada justa, mesmo que isso implicasse um alto custo pessoal. Essa seria a *persona* que desejava ver espelhada por seus pares e pelo público,⁴ como se pode ver no fragmento-epígrafe, publicado em 1903, em *A Notícia*. Nele o autor reafirma a sua adesão à causa teatral ao declarar ser nisso que “pens[a] todos os dias, todas as horas, todos os momentos, nas situações normais da [sua] vida”. O tom de abnegação em seu discurso fica claro, quando lamenta “bem quisera eu pensar n’outra coisa que não fosse o teatro”.

O objetivo deste trabalho⁵ é compreender a construção do comediógrafo, jornalista, cronista, contista e funcionário público Artur Azevedo (1855–1908), através de algumas crônicas e obras autorreferenciais. Nesse esforço de entendimento, procurar-se-á identificar os “projetos” do autor a partir de sua interação com o “campo de possibilidades” do final do século XIX e início do século XX.⁶ A partir da premissa de que o mundo literário é uma “ação coletiva”⁷ – no qual agentes fazem coisas juntas, mediados por convenções – pretende-se localizar Artur Azevedo em meio às ideias que circulavam no campo artístico-intelectual do Rio de Janeiro (centro cultural do país à época) e a dinâmica de sua rede de

estrangeiras. Era um teatro bonito que ornamentava, em grande estilo, a Avenida Central. Apenas na década de 1930 é que passa a ser mantido financeiramente pelo Estado, contando com o seu próprio corpo artístico: coro, orquestra sinfônica e companhia de *ballet*. A arte dramática continuaria excluída.

⁴ Sobre a construção de si ser tecida em um jogo projetivo de espelhos e máscaras, ver STRAUSS, Anselm. *Espelhos e máscaras. A busca de identidade*. 1. ed., 1959. São Paulo: Edusp, 1999.

⁵ Artigo adaptado da minha tese de doutorado em Antropologia Social, sob a orientação do Prof. Dr. Gilberto Velho. Ver SICILIANO, Tatiana. “*O Rio que passa*” por Artur Azevedo: Cotidiano e vida urbana na Capital Federal da alvorada do século XX. Rio de Janeiro, 2011. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

⁶ Tal discussão será embasada a partir dos conceitos “projeto” e “campo de possibilidades”, ambos formulados por VELHO, Gilberto. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. 1. ed., 1994. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003. “Projeto” compreendido como uma prerrogativa de indivíduos-sujeitos que elaboram antecipações de seu futuro e estabelecem metas e planos de ações. Mas tal visão do futuro é construída em relação à memória, e “Campo de possibilidades” são “alternativas construídas do processo sócio-histórico e com o potencial interpretativo do mundo simbólico da cultura”. *Ibid.*, p. 28. Também tomarei como referência Antonio Candido, em “A literatura e a vida social”, no qual o autor destaca a “relação inextricável, do ponto de vista sociológico entre a obra, o autor e o público [...] que formam uma tríade indissolúvel”. Cf. CANDIDO, Antonio. *A literatura e a vida social*. In: _____. *Literatura e sociedade*. 1. ed., 1957. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2003. p. 47.

⁷ Ver BECKER, Howard. S. *Arte como ação coletiva*. In: _____. *Uma teoria da ação coletiva*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

interlocução, que incluía nomes como Machado de Assis, Coelho Neto, o crítico literário José Veríssimo, Olavo Bilac e Aluísio Azevedo (seu irmão).

Artur Azevedo, embora contemporaneamente seja pouco lembrado, foi uma personalidade significativa no campo artístico-intelectual de seu tempo, empreendendo contínua campanha para a consolidação do teatro nacional. Através da imprensa e do teatro – especialmente do teatro ligeiro musicado⁸ – posicionou-se como um “comunicador de massas”, ao incentivar a indústria (termo usado pelo próprio autor em suas crônicas no folhetim “O Theatro” n’*A Notícia*) do entretenimento: do teatro e do jornalismo,⁹ emergentes produtos de uma nascente cultura de massa, oriundos do crescimento urbano.¹⁰

Ao adequar sua obra ao gosto de um público mais heterogêneo, desempenhou, na imprensa e no teatro, importante “mediação”¹¹ entre categorias culturais e sociais distintas. Isto é, estabeleceu uma interação entre as “elites letradas”¹²

⁸ Pode-se definir o teatro ligeiro musicado como espetáculos cômicos e alegres, oriundos da Europa, que incluíam números de canto e dança, efeitos cênicos e cenas dramáticas. Ver PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: Edusp, 2008; MARZANO, Andrea. A magia dos palcos: o teatro no Rio de Janeiro. In: MARZANO, Andrea; MELO, Victor Andrade de. *Vida divertida: histórias do lazer no Rio de Janeiro (1830–1930)*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2010; MENCARELLI, Fernando Antonio. *Cena aberta. A absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Artur Azevedo*. Campinas: Ed. Unicamp, 1999; FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais. O século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2001; PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

⁹ Afirmava não escrever para os literatos da rua do Ouvidor e, sim, para os leitores cansados do trabalho. Ver “Uma espécie de profissão de fé” em 10 de janeiro de 1905, em *O Paiz*.

¹⁰ Cf. Christophe Charle, a explosão urbana na Europa do século XIX, conjugada ao advento da grande indústria, propiciou que determinadas atividades culturais, especialmente o teatro, fossem produzidas, a partir da perspectiva capitalista, como espetáculos destinados ao entretenimento das massas. Ver CHARLE, Christophe. *A gênese da sociedade do espetáculo*. Teatro em Paris, Londres e Viena. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. No Brasil, o teatro, sobretudo o teatro ligeiro musicado, também consistiu no lazer mais popular na virada para o século XX.

¹¹ Pode-se entender o mediador como o sujeito que transita por diferentes planos, convive com pessoas de vários grupos sociais e, dessa forma, opera com códigos distintos. Tal multipertencimento permite ao mediador a circulação de ideias e de expressões artísticas, entre os vários espaços frequentados. O que lhe confere o papel de vetor, propiciando a troca cultural entre contextos diferenciados. Cf. VELHO, Gilberto. “Biografia, trajetória e mediação”. In: VELHO, Gilberto; KUSHINIR, Karina. *Mediação, cultura e política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

¹² Considero “elite letrada” a agrupada na Academia Brasileira de Letras, criada em 1897, e que se via como depositária da tradição literária nacional. Embora, não necessariamente, fossem provenientes de um mesmo grupo econômico, partilhavam

e o público mais amplo,¹³ fazendo uso da estética mais associada ao popular: a comicidade. Mas, ao mesmo tempo, seu humor, apesar da crítica dos seus pares, não o isentava de um projeto pedagógico.¹⁴ Projeto esse que, por se nutrir de elementos que representavam a complexidade da vida urbana, os múltiplos pertencimentos dos atores sociais, a heterogeneidade de experiências e de formas de ver o mundo, dos vários grupos e das distintas classes sociais¹⁵ que compunham o Rio de Janeiro, acabava por ser mais uma intenção do que uma realização.

TENSÃO ENTRE O ERUDITO E O POPULAR

[...] Se eu morrer hoje, inda ilusões de moço
Do meu sudário levarei nas dobras!

visões de mundo similares, especialmente com relação à importâncias da educação e das ciências para o desenvolvimento civilizacional. Além disso, dominavam o registro formal da língua portuguesa e de algum idioma estrangeiro, comumente o francês. Além de possuírem acesso aos bens culturais circulantes no país e no estrangeiro e exercerem o papel de formadores de opinião através do jornalismo, da literatura e do teatro. Ou seja, compartilhavam um “habitus socialmente constituído” que lhes permitia adotar certas “posições estéticas e ideológicas” e difundir um padrão de gosto e estilo de vida. Ver BOURDEIU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

¹³ O teatro ligeiro musicado – que englobava a maior produção de Artur Azevedo, as revistas de ano – era frequentado principalmente por um “público” que, conforme o comediógrafo, em A Notícia de 24 de janeiro de 1905, era composto de “pobres ou, quando muito, [de] remediados, [...] que [viviam] de um rendimento certo e tinham que sujeitar a existência a um orçamento implacável”. Contudo, se empreendermos uma pesquisa mais aprofundada nos periódicos do final do século XIX, constataremos que os espetáculos ligeiros eram frequentados por todas as classes, inclusive pelas elites. Sobre essa questão, ver CARVALHO, Danielle Crepaldi. *Arte em tempo de “chirinola”*: a proposta de renovação teatral de Coelho Neto (1897–1898). Campinas, 2009. Dissertação (Mestrado em Letras) Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas; MENCARELLI, Fernando. *Cena aberta*. A absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Artur Azevedo.

¹⁴ Vale registrar que, em 1900, apenas 24,22% dos brasileiros sabiam ler e escrever. Mesmo na Capital Federal, que apresentava um dos menores índices de analfabetismo, quase metade da população ignorava o registro escrito. O que fazia dos que dominavam a “cultura letrada” um grupo restrito, de elite. Dados retirados de DAMAZIO, Sylvia F. *Retrato social do Rio de Janeiro na virada do século*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

¹⁵ A noção de sociedade complexa, múltiplos pertencimentos dos atores sociais e de classes sociais, como uma das importantes variáveis na construção de identidades e trajetórias, é inspirada em VELHO, Gilberto. *Individualismo e cultura*. Notas para uma Antropologia da Sociedade Contemporânea. 1. ed., 1981. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999 e *Projeto e metamorfose*: antropologia das sociedades complexas.

*Mas não procurem perfeição nas obras
De um poeta que destroço por destroço,
Arremessado das paixões no fosso,
Vítima foi de pérfidas manobras [...].*

ARTUR AZEVEDO. “O meu epitáfio”.
In: *Sonetos e peças lyricas*, s/d, p. 5 (grifos meus).

A minha catequese em favor do teatro não é feita para o meu interesse individual; trabalho para os outros, para os que agora chegam, para os que hão de chegar... D’eles é que depende o teatro. Eu sou um fruit sec.

E com que fim escreveria um drama? Para fazer com que um empresário o pusesse em cena de má vontade? *Para obrigá-lo a gastar dinheiro com a satisfação da minha vaidade de autor dramático?* Para passar pelo desgosto de *ver o teatro vazio?* ... Nunca!...

ARTUR AZEVEDO. “Theatro”. *A Notícia*, 28 mar. 1895 (grifos meus).

[...] *Não vão agora pensar que eu seja indiferente à estética literária.* [...] Venho a dizer aos meus leitores que amo e respeito profundamente a arte em todas as suas manifestações.

Também já fui moço e também tive o meu ideal artístico ao experimentar a pena; mas um belo dia, pela força das circunstâncias, escrevi para ganhar a vida, e daí por diante, adeus ideal!

Quando descobri que no bico daquela pena havia um pouco de pão para minha prole, *tornou-se ela para mim um simples utensílio de trabalho*, que trato de utilizar em proveito meu e de quem me recompensa [...].

ARTUR AZEVEDO. “Uma espécie de profissão de fé”.
O Paiz, 10 jan. 1905 (grifos meus).

É recorrente na retórica de Artur Azevedo, ao apresentar-se para os leitores, certo tom *blasé*, que pretende transmitir a imagem de um autor que não se leva tanto a sério e se coloca próximo, e não superior ao interlocutor. É comum encontrar em seus escritos autobiográficos, além da afirmação de seu amor abnegado pelo teatro, desculpas pela “falta de perfeição de suas obras”, resultado “das pérfidas manobras” da vida. Manobras que incluíam o sustento material da sua família e do negócio teatro, que precisava contar com “enchentes” (como eram denominadas as casas cheias no teatro) para sobreviver. E o que fazer se o público preferia as revistas de ano, um dos principais gêneros do teatro ligeiro e musicado? A sua luta diária em prol do aprimoramento teatral, as plateias pouco intelectualizadas e letradas e a necessidade de sobreviver e sustentar sua família eram usadas como justificativas de sua escolha por uma linguagem simples e pela adoção de gêneros que coadunavam com o gosto popular.

Artur Azevedo é considerado um dos principais autores de revistas de ano,¹⁶ foi autor de 19 peças do gênero, e, apesar de não ter inventado a revista nem ter sido seu precursor no Brasil, foi o primeiro a popularizá-la, junto com seu principal parceiro, Moreira Sampaio.¹⁷ Contudo, mesmo produzindo muitas revistas, Artur Azevedo não abria mão dos ideais de uma literatura autêntica nacional. Esta era a principal ambiguidade do comediógrafo: desejava ser popular e, ao mesmo tempo, defendia, assim como seus pares letrados, o desenvolvimento de uma autêntica arte dramática brasileira – original e não simplesmente importada do estrangeiro – construída a partir dos princípios estéticos de uma norma culta e distante dos gêneros “espúrios” do teatro ligeiro musicado.

¹⁶ A revista de ano apresentava, de forma satírica, quadros com diversos acontecimentos do ano anterior, assemelhados à crônica jornalística e alinhavados pela figura do compadre e da comadre, personagens condutores que emprestam unidade e sentido às heterogêneas cenas da peça.

¹⁷ Tal popularização se deu com a estreia de *O mandarim*, em 1884 e, sua consolidação ocorreu, em 1885, com o sucesso de *O bilontra*, que teve mais de cem representações, também da dupla Artur Azevedo e Moreira Sampaio. Tais peças foram polêmicas porque caricaturaram personagens existentes, que não gostaram da sátira e protestaram contra as exhibições. Tais protestos, discutidos na imprensa, levaram ainda mais o público ao teatro. Enfim, instalava-se um gênero que misturava acontecimentos, periodismo e teatro.

O teatro ligeiro musicado englobava a opereta,¹⁸ o *vaudeville*,¹⁹ a revista de ano e a mágica.²⁰ Segundo Décio de Almeida Prado,²¹ havia no final do século XIX e início do século XX, uma hierarquia entre as comédias ligeiras musicadas, da mais elitizada, a opereta, passando pela revista de ano, voltada às camadas médias, chegando, por último, à mágica, bastante popular. Os intelectuais da época criticavam o teatro ligeiro musicado por seus textos não serem elaborados e atenderem prioritariamente à lógica do espetáculo: entreter e fazer rir. Por falarem a linguagem das massas²² atraíam grandes plateias. Alheio às preocupações estéticas, estilísticas ou pedagógicas, o público só queria mesmo era se divertir, esquecer a rotina de trabalho e aprender músicas novas, facilmente assimiláveis e “assobiáveis”.²³

Se o ‘autêntico’ teatro nacional, idealizado pela elite letrada – na qual Artur Azevedo se incluía – procurava o compromisso das obras com a educação das plateias, a despreensão do teatro ligeiro musicado parecia ser incompatível a tal

¹⁸ Derivada da ópera-bufa alterna partes de canto com diálogos falados e cenas de dança, que vão do cançã à valsa. A opereta nasceu na França em meados do século XIX pelas mãos de Florimond Rongé, conhecido como Hervé, e foi consolidada por Jacques Offenbach com *Orphée aus enfers*, em 1858. Ver MARZANO, Andrea. A magia dos palcos: o teatro no Rio de Janeiro, p. 108-109.

¹⁹ É oriundo da França, no século XV, e, até o século XVIII, associado a espetáculos de canções, acrobacias e monólogos. No século XIX, passa a designar, a partir de Scribe, Labiche e Feydeau, comédia ligeira, de intriga, “sem pretensão intelectual”, assemelhando-se às óperas-cômicas. Foi um dos gêneros mais populares na França no início do século XIX. Cf. MARZANO, Andrea. A magia dos palcos: o teatro no Rio de Janeiro; MENCARELLI, Fernando Antonio. *Cena aberta*. A absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Artur Azevedo; e PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*.

²⁰ Adaptada da *féerie* francesa, se baseia em espetáculo de magia, de fantasia, do maravilhoso, em cuja trama se apresentam fadas, demônios e figuras mitológicas. Cf. PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*.

²¹ PRADO, Décio de Almeida. *Do tribofe à capital federal*. In: AZEVEDO, Artur. *O tribofe*. Notas e estudo linguístico de Rachel Valença. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986. p. 253-281.

²² Artur Azevedo costumava, em suas revistas de ano, escrever diálogos inspirados no modo de falar, nas expressões e nas frases proferidas pelas camadas populares. Tal característica é, contemporaneamente, discutida por alguns estudiosos, como uma estratégia de incorporação do autor de elementos da cultura popular, marginalizados pelos escritores da época e só apropriados muito tempo depois, de outra forma, pelo movimento modernista. Sobre a questão, ver ARAUJO, Antonio Martins. *Artur Azevedo: A palavra e o riso. Uma introdução aos processos linguísticos de comicidade no teatro de Artur Azevedo*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: UFRJ, 1988; e NEVES, Larissa de Oliveira. “Ritmo e brasilidade em A Capital Federal”. In: LEVIN, Orna; NEVES, Larissa (Org.). *Teatro, literatura e imprensa na virada do Século. Homenagem a Artur Azevedo*. Revista *Remate de Males*, Campinas: Departamento de Teoria Literária da Unicamp, v. 28, n. 1, jan.-jun.

²³ Cf. PRADO, Décio de Almeida. *Do tribofe à capital federal*, p. 259.

propósito. Essa era a marca dual de Artur Azevedo, como seus pares letrados poderiam entender que um dos seus, um fundador da Academia de Letras, comprometido com a “literatura como missão”,²⁴ produzisse fartamente revistas de ano? Um revistógrafo poderia entrar no Palácio das Letras? Não era, então, inesperado que o arauto da regeneração do Teatro Nacional fosse acusado, por alguns de seus colegas, como o causador do “abastardamento” desse próprio teatro.

Artur Azevedo sempre se defendia das acusações recebidas por meio de seus textos nos periódicos nos quais colaborava. Em resposta, costumava se valer de três linhas argumentativas, muitas vezes conjugando-as em um mesmo texto. Uma delas era defender o gênero revista, pois que “todos os gêneros são bons, a exceção do fastigioso, como lá disse o poeta”, o mais importante é a maneira como as peças são escritas, que toda peça que agrada a todos os públicos é uma boa peça e que é “injusto privar o público de seus gêneros favoritos”.²⁵ No mesmo sentido, se autodefendia no papel de autor de revistas, negando que suas obras eram “de fancaria” [expressão da época para obra popularesca, feita sem cuidado literário, apenas para fins comerciais], pois teriam lhe “dado muito que fazer”, na medida, em que eram escritas também para os espíritos mais refinados, não apenas a “massa geral do público”. Por isso, “[pedia] aos amigos que [fizessem] justiça ao [seu] esforço”.²⁶

Outro argumento utilizado, em sua defesa, era que escrevia revistas de ano, não para satisfazer um “interesse individual”, mas “trabalh[ava] para os outros”, para a geração futura. O que adiantava fazer “com que um empresário pusesse em cena de má vontade” uma obra literária? “Para passar pelo desgosto de ver o teatro vazio?... Nunca!”, bradava.²⁷ O seu objetivo era, conforme essa linha discursiva, manter a indústria teatral, composta por várias pessoas que trabalhavam juntas em um mesmo projeto, o que englobava empresários (que investiam seu dinheiro nas produções), cenógrafos, costureiras, músicos (especialmente no

²⁴ Tomo de empréstimo a ideia do engajamento dos literatos no processo civilizacional constatada por Nicolau Sevcenko. Ver SEVCENKO, Nicolau. *A literatura como missão. Tensões sociais e criação na Primeira República*. 1. ed., 1983. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

²⁵ Cf. folhetim “O Theatro” em *A Notícia* de 20 dez. 1894.

²⁶ Cf. folhetim “O Theatro” em *A Notícia* de 12 mar. 1896.

²⁷ Cf. “O Theatro”, no jornal *A Notícia*, de 28 mar. 1895, que serve de epígrafe a esta seção.

caso do teatro ligeiro musicado), atores, diretor de teatro (ensaiador), autor. Essas pessoas viviam do teatro. E, se não houvesse plateia, a produção não se pagaria. E o que fazer se o público só gostava de “trololó”? Contudo, concordava com seus pares letrados sobre a premência de se produzir obras literárias para desenvolver o país. Mas, na concepção do comediógrafo, isso não aconteceria sem o apoio oficial do Estado, primeiro por meio de ações educativas, na redução do analfabetismo no país, depois com incentivos culturais que promovessem um refinamento no gosto das plateias. Defendia aí, mais uma vez, a construção de um espaço para o desenvolvimento de talentos dramáticos, sem a preocupação do lucro – o teatro nacional ou municipal. Se em Paris havia lugar para um teatro ligeiro musicado com apelo popular e outro mais erudito, que representava obras literárias, e ambos possuíam público, por que não esperar o mesmo da Capital Federal brasileira? Mas, até isso vir a acontecer, era preciso não deixar morrer a “indústria teatral”. Afinal, “se o teatro só se alimentasse de obras-primas, morreria de inanição, porque com certeza a produção não daria para o consumo”.²⁸

E, por fim, o último argumento utilizado em sua defesa soava quase como um pedido de desculpas. Precisava do dinheiro para o sustento de sua família. Não que fosse “indiferente à estética literária”, mas não tinha mais idade para idealismos, pois “pela força das circunstâncias, escrev[eu] para ganhar a vida, e daí por diante, adeus ideal!”, “o bico da pena” tornou-se o meio de trazer “um pouco de pão para [sua] prole”, enfim, “um simples utensílio de trabalho”.²⁹ Argumento bastante centrado nos “interesses individuais” e bem contraditório com o tom abnegado empregado nas outras duas linhas discursivas, de estar apenas preocupado com a sobrevivência da indústria teatral e com o desenvolvimento de uma arte dramática; ou de advogar que todos os gêneros merecem respeito, desde que sejam escritos com apuro, guardando certos preceitos estéticos.

DO MENINO AO COMEDIÓGRAFO: A ILUSÃO BIOGRÁFICA DE ARTUR AZEVEDO

Qual é o discurso que fundamenta a ideia de vocação para o teatro? Quais seriam os episódios que embasam tais representações pessoais? Do menino

²⁸ Cf. O Theatro, em *A Notícia*, 21 jul. 1898.

²⁹ *O Paiz*, 10 jan. 1905. Na epígrafe desta seção.

Artur Azevedo às origens do comediógrafo: eis a linha argumentativa da “Autobiografia de Artur Azevedo”, publicada no *Almanaque do Theatro* em 1907.³⁰ Antes de tudo, é importante colocar em perspectiva a construção da “ilusão biográfica” de Artur Azevedo no referido texto, pois, como alerta Pierre Bourdieu, qualquer narrativa sobre alguém apresenta dados tomados por concretos, mas que não passam de construções e abstrações.³¹ Ao falarem sobre si, os sujeitos tendem a reconstituir sua trajetória como uma sucessão de acontecimentos lineares, ordenados de forma lógica, cronológica e teleológica, que eclipsam as contradições, as fragmentações e as incoerências subjetivas na vivência dos múltiplos papéis sociais.

Na crônica, descrita a seguir, Artur Azevedo também principia seu depoimento pessoal retrocedendo à mais tenra infância, como o mito de origem da manifestação de sua vocação teatral. Apesar de sua aparente despreensão narrativa, que, ao final do texto, o leva a se descrever como “um comediógrafo sem teatro, sem artistas, sem público, sem estímulo de espécie alguma que chegou infelizmente aos 47 anos sem realizar o seu sonho de literatura e de arte”, a imagem inicial põe em evidência um menino prodígio, que organizava espetáculos, escrevia, lia todos os livros da biblioteca paterna e aprendeu com facilidade o francês para ler os exemplares da Seleta Francesa. E, ao seguirmos a trilha de Artur Azevedo, notamos que ele está longe de ser um “comediógrafo sem teatro” e “sem público”. Como podemos conferir:

Desde os mais verdes anos manifestei certa vocação para o teatro e, se não fossem os meus pais, teria, com certeza, abraçado a arte dramática. Aos oitos anos organizava espetáculos de súaia com os meninos da minha idade e ficava radiante todas as vezes que apanhava um drama ou uma comédia para ler. Na biblioteca de meu pai, que possuía bons livros, preferia as peças teatrais e, como havia muitas em francês, aprendi com facilidade a traduzir esse idioma para poder lê-las. Foi justamente na seleção francesa

³⁰ A “Autobiografia de Artur Azevedo” foi transcrita para o suplemento literário do jornal *A Manhã*, número 10, denominado “Autores e Livros” sob a direção de Múcio Leão, publicado em 19 out. 1941.

³¹ Ver BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002. p. 183-191.

que encontrei assuntos da minha primeira peça – uma tragédia, a única que perpetrei. O episódio de Mucio Sevola queimando a mão, em presença de Porsena, me impressionou tanto que resolvi transportá-lo para o palco. Imagine o que sairia na pena de um fedelho de 10 anos [...]. Entretanto, Mucio Sevola não foi a minha primeira peça. Um ano antes (não riam) tinha escrito um drama em um prólogo e cinco atos [...] A peça foi representada com enorme sucesso num salão que havia no fundo do quintal de nossa casa [...] que meu pai reservava exclusivamente para nossas travessuras, minhas, dos meus irmãos e de alguns amiguinhos da vizinhança [...].

Em 1879, alguns moços, empregados como eu, no comércio, construíram no largo do Carmo (hoje Praça João Lisboa) por baixo do Gabinete Português de Leitura, um teatrinho [...]. Aí fiz representar [...] um melodrama [...]. Intitulava-se “Fernando, o enjeitado”, e era extraído de uma novela de Lopes Mendonça. O meu irmão Aluísio de Azevedo, o nosso ilustre romancista, desempenhou o papel de Maria, que se apaixonara por Fernando, o enjeitado. Desgostando então o Sr. Duarte, seu marido. O Sr. Duarte era eu. [...]

Em 1870, tinha eu então 15 anos, escrevi o Amor por anexins. Foi o meu primeiro trabalho exibido em teatro público e, até hoje, o que tem sido talvez ouvido mais vezes, pois conta centenas de representações tanto no Brasil como em Portugal, devido não ao merecimento da obra, mas ao fato de ter apenas dois personagens.

Aí tem a história das primeiras peças de um comediógrafo sem teatro, sem artistas, sem público, sem estímulo de espécie alguma, que chegou aos 47 anos sem realizar o seu sonho de literatura e de arte (grifos meus).

Vamos à sociedade do Maranhão quando do nascimento do primogênito dos portugueses David Gonçalves de Azevedo e Emília Amália de Magalhães. Artur Azevedo nascera em 7 de julho de 1855. A província de São Luís se via como uma “cidade letrada”, a “Atenas Brasileira”, e tinha orgulho de alguns de seus filhos: o poeta romântico Antônio Gonçalves Dias, Manoel Odorico Mendes – que fizera as primeiras traduções de Virgílio e Homero para a língua portuguesa, o profes-

sor de língua portuguesa Francisco Sotero dos Reis e o jornalista João Francisco de Trajano Lisboa. A cidade também contava com teatro e desde a inauguração do Teatro São Luís recebia companhias portuguesas, francesas e italianas para espetáculos líricos ou de arte dramática.

A família dos Gonçalves Azevedo, apesar de não ser rica, era bem “cultivada”. David Gonçalves Azevedo possuía bons livros, em sua maior parte franceses, como remorou Artur Azevedo em sua autobiografia. Ademais, David Azevedo, em 1841, havia sido eleito vice-presidente da Sociedade Dramática do Maranhão. Fundara, em 1852, uma instituição que exerceu grande influência na época, o Gabinete Português de Leitura, cujo objetivo era promover as letras, a ciência e as artes.³² Em 1855, ano de nascimento de Artur Azevedo, publica um livro, *Epítome Histórica de Portugal* e, em 1859, escolhido para o cargo de Vice-Cônsul de Portugal no Maranhão. Liquidara seu comércio e, nesta época, já contava com dois filhos nascidos, Artur e Aluísio, que depois viriam a se tornar literatos conhecidos no Rio de Janeiro.³³

Emilia Magalhães também era uma mulher que recebera educação refinada, frequentara um educandário destinado às moças da elite, o colégio Nossa Senhora da Glória.³⁴ Além de lecionar as primeiras letras, gostava de ler e, conforme depoimento de Artur Azevedo em *O Paiz*, em 7 de outubro de 1895,³⁵ “os desvelos maternos influíram para despertar [nos filhos] [...] o gosto pelas Belas Letras [...], incluía a educação literária dos filhos na lista de seus cuidados domésticos e os obrigava ler em voz alta horas a fio, para ela ouvir”. Aluísio, em *O pensador*, de 1881,³⁶ recorda a “pândega com os bons irmãos” na casa de seus pais. “Foi nesse mesmo inferninho que Artur Azevedo fez-se escritor, dra-

³² O Gabinete Português possuía, em 1867, 4.892 livros, entre romances, folhetins, poesias, contos em português e francês. No entanto, para associar-se, era preciso ser português. Cf. MÉRIAN, Jean-Yves. *Aluísio Azevedo. Vida e Obra (1857–1913). O verdadeiro Brasil do século XIX*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo; Brasília: INL, 1988.

³³ O casal David e Emilia tiveram 5 filhos, Artur, Aluísio, Américo, Maria e Camila. Américo também escrevia, não se tornara conhecido, pois faleceu precocemente e nunca saiu do Maranhão.

³⁴ Retirada de MONTELO, Josué. A origem novelesca de Aluísio e Artur Azevedo. *A Manhã*, Rio de Janeiro, n. 10, 19 out. 1941. Suplemento Literário.

³⁵ Retirado de MÉRIAN, Jean-Yves. *Aluísio Azevedo. Vida e Obra (1857–1913). O verdadeiro Brasil do século XIX*, p. 49.

³⁶ Cf. *ibid.*, p. 42.

maturgo, comediógrafo, poeta, jornalista e operista [...]”. E credita à experiência a influência pela opção de carreira do irmão, “o teatro foi sempre uma escola”.

De certo modo, o ambiente familiar de Artur Azevedo estimulou o *habitus* literário e artístico dos irmãos Azevedo. *Habitus* aqui entendido no sentido enunciado por Bourdieu, como um “conhecimento adquirido, e também um haver”, “uma disposição incorporada”³⁷ que, “no nível prático”, opera “como categorias de percepção ou apreciação, ou como princípios de classificação”.³⁸ *Habitus* que, conforme assinalou Marcel Mauss em “As técnicas do corpo”,³⁹ faz-se perceber nos modos de falar, olhar, andar e nos gestos dos sujeitos. Desse modo, o gosto pela literatura e pelo teatro não era simplesmente inato, mas socialmente construído, a partir do aprendizado familiar. Os filhos não “deram para literatos” por acaso ou coincidência.

A ideia de “vocação”, em geral, é bastante acionada, mesmo que não diretamente nos textos (auto)biográficos. Artur Azevedo, em sua autobiografia, evoca na primeira frase tal noção: “Desde *os mais verdes anos manifestei certa vocação para o teatro* e, se não fossem os meus pais, teria, com certeza, abraçado a arte dramática”. Em outra crônica, incluída na epígrafe deste capítulo, lamenta: “bem quisera eu *pensar n’outra coisa que não fosse o teatro*, isto é, que não fosse aquilo em que penso todos os dias, todas as horas, todos os momentos, nas situações normais da minha vida”.⁴⁰ O teatro assumia, nos depoimentos de Artur Azevedo, um caráter dominante, era mais forte do que sua “razão prática”, atendia a um “chamado”, a uma “vocação”.

É preciso sublinhar que a ideia de vocação, como adverte Harvey Goldman,⁴¹ é relativamente recente, localizada na Idade Média e desenvolvida durante a Reforma, a partir da noção de “chamado” usada pelo apóstolo Paulo para designar o chamado de Deus em direção à salvação humana. No entanto, a partir das teologias da Reforma, a noção de “chamado” dá um passo na direção da “afirma-

³⁷ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. 1. ed., 1980. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000. p. 61.

³⁸ BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*, p. 25-26.

³⁹ MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo [1934]. In: _____. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 399-422.

⁴⁰ Cf. folhetim “Theatro” em *A Notícia*, 17 dez. 1903. Grifos meus.

⁴¹ GOLDMAN, Harvey. *Max Weber and Thomas Mann*. Calling and the shapping of the self. 1. ed., 1988. Califórnia: University of California Press, 1991.

ção da vida cotidiana”, que valoriza o estar no mundo, o bem viver por meio do trabalho e da vida familiar. Assim, o “chamado” passa a ser um mediador entre o trabalho mundano e o chamado de Deus, atua como “um veículo” que direciona a criatura de Deus para um trabalho, dentro da vida terrena, que sirva aos propósitos divinos. Com a “desmagização do mundo” (empregando um termo weberiano), o significado laicizado de vocação se associa mais à habilidade para certo ofício ou profissão e passa a se mesclar à noção de “chamado” (em alemão, *Beruf*), com raízes no conceito germânico antigo de *Bildung* que pressupõe uma “disciplina espiritual” que direciona o ser, cultivando-o na direção que tenha a ver com a sua essência e a cultura (*Kultur*) em que vive. A vocação, nesse sentido, é uma força interior, um impulso, um “demônio” que inspira e que orienta o sujeito para determinado sentido. É vivenciada como uma “necessidade” de se fazer algo que confira sentido à vida.

Mesmo que esta “vocação” para as artes literárias e dramáticas tenha se desenvolvido no aprendizado familiar, a “ação prática” subjetiva está todo o tempo presente. Mesmo que as “disposições adquiridas” sejam “socialmente constituídas” pelo “agente social”, há espaço para criação e inventiva de um “sujeito ativo”, como sinaliza Bourdieu.⁴² Só houve o desenvolvimento dessa “vocação”, desse “potencial”, porque alguém o aperfeiçoou, o cultivou por meio dos objetos disponíveis. Georg Simmel, em “Subjective culture”,⁴³ destaca que o processo de cultivo pressupõe um aperfeiçoamento e que o objeto, apesar de trazer em si sua potencialidade, só atinge a perfeição quando alvo da intervenção humana. Assim, a pereira silvestre que dá frutos ácidos pode prover peras comestíveis, se for cultivada. O exemplo serve como analogia para que Simmel pense o ser humano, que, em sua opinião, é o autêntico objeto da cultura, como uma fonte interior de potencialidades a serem desenvolvidas na interação social, a que denomina “cultura subjetiva”. Desse modo, a “cultura subjetiva” é definida como a medida de desenvolvimento pessoal e espiritual que se aperfeiçoa quando em contato com a “cultura objetiva”, instrumentos e arsenais técnicos

⁴² BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*, p. 25.

⁴³ SIMMEL, Georg. Subjective culture 1. ed., 1908. In: _____. *On individuality and social forms*. Chicago: Chicago University Press, 1971.

disponíveis. A *Bildung* seria, de forma geral, o cultivo dessas potencialidades subjetivas na interação social e com os objetos da cultura objetiva.

Artur Azevedo, em seu depoimento, afirma a importância da cultura objetiva representada pelos livros da biblioteca paterna no seu desenvolvimento pessoal, no aperfeiçoamento da sua cultura subjetiva. Na interação com os livros, o comediógrafo não apenas identificou um talento para as artes dramáticas, como aprendeu uma língua estrangeira. Aliás, pode-se dizer que as comédias francesas seriam uma inspiração para Artur Azevedo: dariam o tom de seu teatro autoral, posteriormente, em sua vida adulta, e forneceriam material para adaptações livres e para traduções clássicas, como as peças *Sganarello* e *A escola de maridos*, ambas de Molière,⁴⁴ autor referência de Artur Azevedo. Os estímulos literários e teatrais familiares aperfeiçoaram, segundo depoimentos de Artur e Aluísio, os dotes teatrais e literários dos irmãos Azevedo.

No entanto, apesar da erudição e do gosto pela leitura, David Azevedo desejava encaminhar seus filhos homens para uma carreira que futuramente trouxesse ganhos financeiros. Mesmo David Gonçalves sendo um “letrado”, não desejava, como lembrou Artur Azevedo, “que os filhos dessem para literatos”.⁴⁵ É que as incertezas da vida literária estavam longe de tornar a profissão uma aposta alvissareira. E o bacharelismo também não garantia, aos que não tinham posses, um futuro tão promissor como o comércio, porque o dispêndio para os pais não abastados, que moravam nas províncias, era enorme: precisavam manter o filho, com uma mesada regular, em algumas das poucas cidades que abrigavam instituições de ensino superior. Só que o início da carreira de comerciante estava longe de ser glamoroso. Os meninos eram iniciados cedo, aos 13 ou 14 anos, faziam todo tipo de trabalho e recebiam pouco ou nada, em troca de casa, comida e aprendizado. Mas, após anos de dedicação, o esforço poderia ser recompensado se viessem a se tornar

⁴⁴ Cf. bibliografia de Antonio Martins Araújo; a tradução, em versos, da comédia de Molière, *Escola de maridos*, é encenada em 1897 e depois levada aos palcos lisboetas. No entanto, Artur Azevedo menciona, em uma de suas crônicas em *A Notícia* de 23 de maio de 1896, os elogios recebidos, de seus pares e até do imperador, pela tradução em verso de *Escola de maridos*. A data da crônica é anterior à data de encenação indicada por Araújo. As outras peças de Molière traduzidas são *Sganarello* e *O doente imaginário*, que é publicada na *Revista Brasileira* em 1899. Artur Azevedo também trabalhara em uma tradução de *O tartufo* que, no entanto, nunca fora terminada. Ver ARAÚJO, Antonio Martins. Biografia. In: AZEVEDO, Artur. *Melhores contos*. Seleção Antonio Martins. São Paulo: Global, 2001.

⁴⁵ Cf. MÉRIAN, Jean-Yves. *Aluísio Azevedo*. Vida e Obra (1857–1913). O verdadeiro Brasil do século XIX, p. 49.

sócios da casa comercial.⁴⁶ Essa era a lógica de David Gonçalves, que tirou os seus filhos da escola quando eles completaram 13 anos, antes mesmo de concluírem o ensino secundário, para empregá-los no comércio. É importante ressaltar que a situação dos irmãos Azevedo, de não terem completado os estudos secundários, não era incomum aos homens de letras daquela época. A elite letrada era muito mais compartilhada em termos de concepções artísticas e literárias do que de posses econômicas, origens ou mesmo titulação e educação formal.

Machado Neto,⁴⁷ em *Estrutura social da república das letras*, estudou a vida literária entre 1870 e 1930, a partir da trajetória de 60 homens de letras, de três diferentes gerações. Entre os intelectuais estudados, estão os irmãos Azevedo (Artur e Aluísio), Olavo Bilac, Coelho Neto, José de Alencar, Machado de Assis, José do Patrocínio, Paulo Barreto, Lima Barreto, Silvio Romero, José Veríssimo, Joaquim Nabuco, Rui Barbosa. De acordo com a pesquisa, “os intelectuais brasileiros do período não constituíam uma camada uniforme”, eram procedentes das condições sociais mais diversas, tendo em comum somente o desejo de transformar as letras em profissão e adquirindo boa parte de seus conhecimentos como autodidatas. Nem todos tinham o diploma de bacharéis e provinham das camadas mais abastadas, como os juristas Joaquim Nabuco – oriundo de uma família de elite e influente no Império, Rui Barbosa e o polêmico Silvio Romero, representante da Escola de Direito do Recife. O ícone literário Machado de Assis viera não apenas de origem humilde, mas era negro, em uma sociedade escravista, e não chegara a completar formalmente a instrução primária. Outros como Olavo Bilac e Coelho Neto ingressaram, mas não terminaram o ensino superior, respectivamente, nas faculdades de Medicina e Direito.

Desse modo, deixar os estudos precocemente ou não concluir o ensino superior não era incomum entre os homens de letras. Artur Azevedo, entre os irmãos, foi o primeiro a sair da escola para tomar lugar como caixeiro-vasoura no armazém de um patrício e amigo de seu pai. Aluísio, dois anos mais novo que o irmão, também passaria pela mesma experiência. Ambos trabalharam pouco tempo no comércio e vieram jovens para a corte. Artur Azevedo em

⁴⁶ Ver: MÉRIAN, Jean-Yves. *Aluísio Azevedo. Vida e Obra (1857-1913)*. O verdadeiro Brasil do século XIX; e MAGALHÃES JR., R. *Artur Azevedo e sua época*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

⁴⁷ MACHADO NETO, A. L. *Estrutura social da república das letras*. São Paulo: EdUSP; Editorial Grijalbo, 1973.

1873, com 18 anos. Aluísio Azevedo mudaria da Província para o Rio de Janeiro, da primeira vez, pouco tempo após o irmão, em 1876, com então 21 anos.⁴⁸

Em 21 de agosto de 1873, Artur Azevedo toma um vapor em direção ao Rio de Janeiro, para tentar ganhar a vida. Garcia Redondo, ao recordar⁴⁹ seu primeiro encontro – no Café Londres, na rua do Ouvidor – com o rapaz Artur Azevedo, sublinha a simplicidade com que o comediógrafo se apresentou, como um “provinciano, recém-chegado do Maranhão que veio à corte para tentar o *struggle for life*”. Esse provinciano, no entanto, trazia na bagagem mais do que expectativas, já publicara a coletânea de versos satíricos *Carapuças* (1871), e fizera representar, em teatro público, a farsa⁵⁰ *Amor por anexins*, escrita em 1870, por um adolescente de 15 anos. Tratava-se de uma peça simples, com apenas um ato e dois personagens, centrada no diálogo de Isaías, um solteirão maduro que só se comunicava por anexins (provérbios), e a viúva Inês. Isaías declara-se apaixonado por Inês, que a princípio o rejeita, por estar enamorada por outro pretendente, o belo e jovem Felipe. Mas quando Felipe desmancha o compromisso com ela, por ter vislumbrado possibilidade de casamento mais vantajoso, resolve dar uma chance a Isaías, que afinal “é mais velho, mais sensato e tem dinheiro a render”.⁵¹ A peça fora inicialmente musicada por Leocádio Raiol⁵² e representada pelas atrizes argentinas, conhecidas como irmãs Riosas, que com ela excursionaram pelo Brasil e a levaram também para Portugal. Conforme atesta o próprio Artur Azevedo em sua “autobiografia”, essa fora uma de suas peças mais representadas, “[contando] com centenas de representações tanto no Brasil como em Portugal”.

⁴⁸ Aluísio Azevedo residiria no Rio de Janeiro em dois momentos. No primeiro, entre 1876 e 1878, quando trabalhou como caricaturista para periódicos da época e desenhou cenários para o teatro, inclusive para as peças do irmão. Com o óbito paterno, em 1878, Aluísio retorna a São Luís, voltando a residir no Rio após o sucesso da publicação de *O mulato*, em 1881, para viver do ofício de escritor. Cf. MÉRIAN, Jean-Yves. *Aluísio Azevedo. Vida e Obra (1857–1913). O verdadeiro Brasil do século XIX*.

⁴⁹ As referências foram retiradas da conferência de Garcia Redondo publicada no *Estado de São Paulo* em 20 de fevereiro de 1913.

⁵⁰ Do francês *farse*, caracteriza-se por uma comicidade exagerada na trama, recorrendo ao uso de quiproquós e situações de equívocos, com a intenção de evocar o riso. A farsa se constitui como gênero durante o período medievo e em Molière (1622–1673) se combina à comédia de intriga. Eugene Labiche (1815–1888) e Georges Feydeau (1862–1921) foram posteriormente autores de farsas consagradas. Ver: PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*.

⁵¹ Em AZEVEDO, Artur. *Teatro completo de Artur Azevedo*. Organização de Antonio Martins. Rio de Janeiro: Funarte, 2002. p. 63-75. 2 v.

⁵² A partitura se perde e posteriormente é musicada por Carlos Cavalier.

Quando chega ao Rio de Janeiro, Artur Azevedo sobrevive, inicialmente, com um salário de 40\$000 semanais como professor de meninos no Colégio Pinheiro, em uma jornada de seis horas, complementado por um trabalho como revisor e tradutor de folhetins franceses no jornal *A Reforma*, além das crônicas que continua a escrever para os periódicos maranhenses. Mas, dois anos depois de sua vinda, em 1875, consegue ser efetivado como amanuense no Ministério da Viação, no concurso federal que fizera, dois anos antes, ainda no Maranhão. Nesta secretaria viria a fazer carreira no funcionalismo público e a ter como companheiro Machado de Assis.⁵³ Em 15 de julho de 1875, estreia a comédia *Uma véspera de Reis*, no recém-inaugurado Teatro São João, em Salvador, na Bahia, representada pelo conhecido ator Xisto Bahia. Daí por diante, a produção teatral e também jornalística de Artur Azevedo não para de crescer.

O início de seu sucesso junto às camadas populares e pouco letradas começou com as paródias que faz das operetas – *La fille de Mme. Angot* de Siraudin, Clairville e Koning e música de Calos Lecocq, que em sua versão intitulou-se *A filha de Maria Angra* e que estreara em 1876; a *Casadinha de fresco*, também representada no mesmo ano, tradução da ópera-cômica *La petite mariée* de Eugenio Laterrier e Alberto Vanloo e música de Lecocq; e a paródia de *La belle Helène*, de Henrique Meilhac e Ludovico Halévy e musicada por Jacques Offenbach, denominada por Artur Azevedo como *Abel e Helena*, representada no ano seguinte.

⁵³ Artur Azevedo trabalhara por décadas ao lado de Machado de Assis, que, ironicamente, falecera no mesmo ano que o comediógrafo, com uma diferença de pouco mais de um mês. Quando do falecimento de Machado de Assis, a imprensa manifestou seu pesar pela perda “irreparável”, “de um dos mais vigorosos e profundos escritores” da língua portuguesa, Cf. *O Correio da Manhã*, 30 set. 1908. Artur Azevedo também manifestaria seu pesar, em *O Paiz* (30 set. 1908), pela perda de seu amigo, mestre literário e chefe na Secretaria de Viação e Obras Públicas, com o qual se encontrara diariamente por mais de 34 anos. Com o falecimento de Machado de Assis, Artur Azevedo é, inclusive, empossado, em 6 de outubro de 1908, como diretor, em substituição ao colega literato. No entanto, não chega a ficar nem um mês no cargo, pois falece em 22 de outubro de 1908. A notícia se espalha na imprensa, e seu enterro é tão ou mais concorrido do que o de Machado de Assis. Mas é interessante notar que, apesar da morte de Artur Azevedo ser extremamente citada na mídia, sua perda é descrita de forma distinta da de Machado. Enquanto Machado era enaltecido por seu excepcional talento literário, lamentava-se a perda de Artur Azevedo por ele ser tão popular, tão apreciado pelos leitores e espectadores, por sua capacidade ao dirigir-se “à inteligência simples da massa”, por sua dedicação ao teatro e por sua bondade. Sobre essa questão, ver SICILIANO, Tatiana. “*O Rio que passa*” por Artur Azevedo: cotidiano e vida urbana na Capital Federal da alvorada do século XX, cap. 1.2 “Uma exposição e dois funerais”.

Conforme atesta o próprio Artur Azevedo, na crônica “Em defesa”, publicada n’*O Paiz* de 16 de maio de 1904, e posteriormente discutida, o filão das paródias não fora inventado por ele. Antes de chegar ao Rio de Janeiro, os teatros já haviam representado várias paródias, entre elas a *Baronesa de Caiapó*, adaptação da *La Gran-Duquesa de Gerolstein*, de Henri Meilhac, Ludovic Halévy e musicada por Offenbach, que contara, inclusive, com a presença do imperador. *Orfeu na roça* fora a paródia empreendida pelo ator Francisco Corrrea Vasques, em 1868, da opereta francesa *Orphée aux Enfers* com textos de Crémieux e Halévy e música de Offenbach, representada, segundo Artur Azevedo, “mais de cem vezes no teatro da Ajuda”.⁵⁴ E o comediógrafo ainda acrescenta que, Machado de Assis, “o mestre que mais [prezava] entre os literatos brasileiros”, havia também colaborado, embora anonimamente, em *Cenas da vida do Rio de Janeiro*, paródia de *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas Filho.

A paródia tem como raiz o grego, *pará-* + *-odes*, que quer dizer “ode ao lado de” e remonta ao Teatro Grego, no qual os flíacos parodiavam a arte dramática apolínea seguindo o princípio “de que é típico da arte popular a paródia à arte superior”.⁵⁵ As paródias tornaram-se um gênero no Brasil muito apreciado pelo público, e *A filha de Maria Angu*, segundo Procópio Ferreira, acabou ofuscando a opereta francesa parodiada. Um dos ingredientes da paródia era não ser uma tradução, mas uma adaptação das peças inspiradas. Mantinham-se as melodias musicais, mas as letras, os nomes dos personagens e os lugares eram trocados e tropicalizados. A referência, apesar de explícita à obra parodiada, reclamava a coautoria de quem a parodiava, por reinventar sentidos e usar de muita criatividade neste traslado teatral. *La Fille de Madame Angot*, por exemplo, já no título evocava o riso e a engenhosidade de Artur Azevedo, a filha da madame Angot perdia o glamour francês e ganhava um tempero bem nacional, Maria Angu. A opereta original era toda ambientada na França e trazia situações, referências, imagens e personagens tipicamente franceses, como a “personagem mítica Mme. Angot”, caracterizada como uma vendedora de peixe e tema de várias peças e canções populares. O comediógrafo brasileiro deu outro tom à peça, Maria Angu

⁵⁴ Referência ao Teatro Fênix Dramático, localizado na rua da Ajuda.

⁵⁵ Ver VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil*. Dramaturgia e convenções. Campinas: Pontes; Ed. Unicamp, 1991. p. 178-179.

nada tem do tempero francês, apenas manteve a música de Lecocq.⁵⁶ Clairette Angot, a protagonista, filha de Mme. Angot, na versão de Artur Azevedo, recebe o nome de Clarinha Angu, nasce clandestinamente no Hotel Ravot, na rua do Ouvidor, e, ao ficar órfã, é adotada pelos operários da fábrica do Pinho, mas é educada, em francês, no colégio das irmãs de caridade, e por isso fica com um ligeiro sotaque. A Mme. Angot da peça original atravessara mar e desertos em um balão, esteve na Índia e na Turquia. Na paródia de Artur Azevedo, Maria Angu andou por Sorocaba, por Guaratinguetá, por Pindamonhangaba, por Jacarepaguá.⁵⁷ A sonoridade dos nomes e locais pelos quais passam os personagens é evocada, mas o sentido muda totalmente, e é nesse movimento que reside o aspecto cômico da paródia.

As paródias, no entanto, recebiam críticas da elite letrada por sua característica popular. Eram uma resposta nacional ao sucesso das operetas, importadas da França, que se apresentavam no café-cantante⁵⁸ Alcazar. Para Artur Azevedo, fora o Alcazar Lírico, criado em 1859 e cujo repertório era todo importado da França que afastara o público do teatro sério – peças clássicas de autores europeus ou dramas de José de Alencar e comédias de costume de Martins Pena –, corrompendo-o com o teatro ligeiro musicado, a partir das operetas.⁵⁹ Esta opinião era recorrente entre vários literatos: Joaquim Manoel de Macedo, em 1878, escrevera em suas *Memórias da rua do Ouvidor* sobre a “maligna influência do Alcazar”, “teatro dos trocadilhos obscenos, dos cancãs e das mulheres seminuas”, que “determinou a decadência da arte dramática e a depravação do gosto” e “deixou-nos até hoje, e nem sei até quando, sem teatro dramático nacional, ao menos regular”.⁶⁰ A palavra decadência do teatro aparecia regularmente na imprensa. Foi usada por Machado de Assis, na crônica “Instinto de nacionalidade”, de 1873, e por José Veríssimo na parte destinada ao Teatro Nacional de seus *Estudos brasileiros*, publicado em 1894.

⁵⁶ Cf. PRADO, João Roberto. *Ideias teatrais*. O século XIX no Brasil, p. 99.

⁵⁷ Ver AZEVEDO, Artur. *Teatro completo de Artur Azevedo*, p. 134-138.

⁵⁸ Os cafés-cantantes eram casas de espetáculo e entretenimento que serviam bebidas e apresentavam espetáculo de canto, dança e esquetes teatrais, originárias de Paris e Londres, espalharam-se pelas demais metrópoles europeias e da América.

⁵⁹ Ver folhetim “O Theatro” n’A *Notícia* de 6 de fevereiro de 1896.

⁶⁰ Retirado de FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais*. O século XIX no Brasil, p. 572-573.

Artur Azevedo não era o primeiro a diagnosticar os males do “Alcazar” nem se encontrava sozinho. Viveu, todavia, o dilema de, por ser bem-sucedido na produção de peças para o teatro ligeiro musicado, ser acusado de contribuir para a “dramática” situação do teatro brasileiro. O mais conhecido manifesto de Artur Azevedo contra as críticas que costumava receber é a crônica, intitulada “Em defesa”, publicada n’*O Paiz* em 16 de maio de 1904 em resposta ao ex-ator Cardoso da Motta. No entanto, esse não fora o único artigo que o autor escreveu em sua defesa. Artur Azevedo já se acostumara, principalmente, após a criação da Academia Brasileira de Letras,⁶¹ a responder, pela imprensa, os seus críticos, muitas vezes seus próprios amigos como Coelho Neto. Na conhecida polêmica travada, no ano de criação da ABL, entre Coelho Neto e Artur Azevedo, Neto criticara o comediógrafo por desperdiçar seu talento com bambochatas e chirinolas, ou seja, embrulhadas e trapalhadas de má qualidade artística, como as revistas de ano.⁶² Não se questionava a presença de Artur Azevedo entre os fundadores da Academia Brasileira de Letras, mas a intenção era pressionar o colega para ajustar sua produção literária à clave estética de seus pares.⁶³

⁶¹ A valorização das letras como instrumento civilizador, no sentido de contribuir para a construção de uma identidade nacional, e também para o desenvolvimento de um campo profissional, conferindo distinção aos homens de letras mais notáveis, era desejada pelos literatos desde o Império. Foram várias as tentativas de agremiações nessa direção, até surgir, em 20 de julho de 1897, a Academia Brasileira de Letras, presidida por Machado de Assis, que ficou no cargo até sua morte. Inspirada na Academia francesa, o seletto grupo de acadêmicos que a fundara pretendia escrever seu nome na história da literatura, ao homenagear os literatos consagrados e já falecidos e tomar assento como membro vitalício da instituição. A renovação dos quadros só era permitida, mediante eleição, quando falecia um desses membros. Artur Azevedo participou de praticamente todas as agremiações voltadas à institucionalização das letras no país e esteve entre o grupo planejador e fundador da Academia Brasileira de Letras. Sobre a Academia Brasileira de Letras, ver EL FAR, Alessandra. *A encenação da imortalidade*. Uma análise da Academia Brasileira de Letras nos primeiros anos da República (1897–1924). Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000; e RODRIGUES, João Paulo Coelho de Souza. *A dança das cadeiras*. Literatura e política na Academia Brasileira de Letras (1896–1913). Campinas: Editora da Unicamp; Cectl, 2003.

⁶² Conforme crônicas publicadas em *A Notícia* de 19 ago. 1897, 9 set. 1897 e 17 feb. 1898 e coligidas em AZEVEDO, Artur. *O Teatro*. Crônicas de Artur Azevedo. Organização de Larissa Neves e Orna Levin. Campinas: Ed. Unicamp, 2009. Outras fontes de consulta são as dissertações de MENCARELLI, Fernando Antonio. *Cena aberta*. A absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Artur Azevedo; e CARVALHO, Danielle Crepaldi. *Arte em tempo de “chirinola”*: A proposta de renovação teatral de Coelho Neto (1897–1898), que discutiram com profundidade tal polêmica.

⁶³ Em *A conquista*, publicada em 1897, Coelho Neto relembra as suas aventuras e a de seus companheiros — entre eles, Aluizio Azevedo, Luis Murat, Olavo Bilac, José do Patrocínio, o poeta parnasiano Guimarães Passos e Artur Azevedo — e a importância

Outro aspecto que avivava as críticas era o ganho financeiro, muito mais elevado dos gêneros populares ligeiros do que o considerado “alta literatura”. *O bilontra*, uma de suas revistas de ano mais bem-sucedidas, rendeu oito contos de réis, o mesmo montante que Machado de Assis ganhara, em 1899, pela venda de toda a sua obra literária para a Livraria Garnier.⁶⁴ Para os membros da elite letrada, a popularidade das obras e os ganhos decorrentes dela maculavam de certa forma a literatura, tornavam-na um artefato cultural mais “espúrio” e menos “autêntico”,⁶⁵ pois as estéticas e temáticas cultivadas não advinham dos impulsos individuais criadores, mas eram orientadas para o mercado, e definidas pelo gosto do público. O dinheiro, como elemento de troca impessoal, já transmite, inclusive, um ar vulgar, já que, como advertiu Simmel,⁶⁶ iguala a todos os envolvidos na transação.

Na crônica “Em defesa”, Artur Azevedo descreve-se autobiograficamente,⁶⁷ narrando que “mãos anônimas” lhe entregaram um recorte do *Jornal do Commercio* da capital do Pará, com um texto em que Cardoso da Motta respon-

do empenho daquele grupo na conquista da Abolição da escravatura. Outra conquista enfatizada no livro era a construção do ofício de escritor e a defesa da literatura brasileira como um “tesouro”. No romance *à def*, situado no final da década de 1880, Artur é representado como um literato, já (re)conhecido, admirado por seu talento e dedicação ao jornalismo, que acabara de fundar com Luis Murat uma revista literária, *Vida Moderna*. No entanto, era visto por seu próprio parceiro, Murat, segundo as memórias de Coelho Neto, como um artista que fazia concessões demais ao gosto popular, descendo ao nível da multidão. Conforme esse grupo, “a multidão é que deveria subir ao Parnaso para ouvi-lo”, mas não percebia isso, porque ficara viciado em popularidade, acostumando-se “com o meio que o aplaudia”. Ver Neto, Coelho. *A conquista*. 1. ed., 1897. Porto: Livraria Chardron de Lello & Irmão, 1928.

⁶⁴ Em crônica posterior à morte de Machado de Assis, em *O Paiz* de 3 out. 1908, Artur Azevedo confessara seu constrangimento com o fato de o maior escritor nacional ter vendido toda sua obra “por uma quantia ridícula”, que lhe valeu menos do que “algumas de [suas] frioleiras de teatro”. Ver também MÉRIAN, Jean-Yves. *Aluísio Azevedo. Vida e Obra (1857–1913)*. O verdadeiro Brasil do século XIX, p. 401.

⁶⁵ Tomo aqui como metáforas os conceitos de Edward Sapir em “Cultura autêntica e espúria”, escrito em 1924. Ver SAPIR, Edward. *Cultura autêntica e espúria. Sociologia & Antropologia*, Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da UFRJ, v. 2, n. 4, nov. 2012.

⁶⁶ SIMMEL, Georg. *O dinheiro na cultura moderna*. 1. ed., 1896. In: SOUZA, Jessé; OËLZE, Berthold (Org.). *Simmel e a modernidade*. Brasília: Ed. UnB, 1998.

⁶⁷ Para contar com 47 anos, como declarou o próprio Artur Azevedo na crônica, o jornalista deve tê-la escrito, pela primeira vez, em 1902. No entanto, a versão conhecida foi publicada em *O Paiz* em 16 de maio de 1904.

sabilizara a ele (Artur Azevedo) e ao empresário Jacinto Heller pelo “princípio da *debacle* teatral”, introduzida pela “desgraciosa” paródia *A filha de Maria Angu*. Artur Azevedo se irrita contra tais “acusações injustas”, justificando, mais uma vez, que não fora o primeiro a fazer paródias, que sua peça não fora considerada desgraciosa pelo público, que “aplaudiu-a cem vezes seguidas” e que o ótimo resultado de bilheteria lhe rendeu “alguns contos de réis” que não macularam a arte.

No entanto, apesar de defender o gênero paródia e sua própria produção, ao longo do texto, acaba por desfilhar a mesma desculpa: “pobre, paupérrimo e com encargos de família tinha [seu] destino traçado pelo êxito da peça”, pois só as “bambochatas” lhe renderam “festas, aplausos e proventos”, essenciais “para um pai de família que vive da pena!”. Vale lembrar que o argumento do sustento de uma família numerosa até fazia sentido para a crônica escrita em 1904, mas não à época na qual *A filha de Maria Angu* estreara. Em 1876, Artur Azevedo era recém-casado com Carlota de Moraes, mas não tinha filhos e provavelmente não vivia à míngua, pois contava com proventos regulares de seu trabalho como funcionário público, além de complementar a renda com a constante colaboração para a imprensa.

É no mínimo curioso que a censura recebida por um jornal de uma capital menos visível, como Belém, a que poucos da Capital Federal deveriam ter acesso, escrita por um ator fora de cena e sem expressividade no campo artístico merecesse uma “defesa” acalorada por parte de um consagrado homem de letras como Artur Azevedo, que colaborava regularmente para importantes periódicos como *O Paiz*, *A Notícia*, *Correio da Manhã* e a revista *Kósmos*, que já havia publicado sete livros⁶⁸ e era o autor teatral mais conhecido e com maior produção, contando com mais de 60 peças na época.⁶⁹ A atitude sugeria um incômodo de Artur Azevedo, que se via entre dois públicos, com diferentes gostos, preferências estéticas e intenções artísticas.

⁶⁸ Sendo quatro de poemas e versos satíricos: *Carapuças* (1871), *Horas de humor I* (1874), *Horas de humor II* (1876) e *Dias de finados* (1877); e três de contos: *Contos possíveis* (1889), *Contos fora de moda* (1894) e *Contos efêmeros* (1897).

⁶⁹ Contabilizei, até 1903, 64 peças a partir dos dois volumes de seu Teatro, coligidas por Antônio Martins Araújo (2001) cotejadas com a cronologia das 19 revistas de ano elaborada por Flora Süssekind e do ensaio de bibliografia realizado por Roberto Seidl. Ver SÜSSEKIND, Flora. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986; e SEIDL, Roberto. *Artur Azevedo. Ensaio bio-bibliográfico*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1937.

Um deles, o de seus pares letrados, que concebia o teatro como “um instrumento de civilização e de elevação dos costumes”, como bem observou Tania Brandão,⁷⁰ combatendo, desse modo, os gêneros do teatro ligeiro, escritos em linguagem simples para entreter às plateias populares. No entanto, Artur Azevedo reconhecia que, na sua “bagagem”, os aplausos e as enchentes de teatro não advinham de suas peças feitas ao gosto da elite letrada,⁷¹ cujas poucas representações não deram “de comer a ninguém”. Artur Azevedo desejava ser popular, não apenas, embora também, pela questão financeira ou pela vaidade, mas porque, dentro de seu modo de pensar, acreditava que uma boa peça, sem descuidar da arte, deveria sempre agradar ao grande público, frequentador de teatro. A questão era o que poderia ser considerado “descuido da arte”. Uma comédia poderia ser bem recebida pela elite letrada, desde que entendida como “alta comédia”.

Do grego *Komedia*, canção ritual em homenagem ao deus Dionísio, a comédia é, a partir de Aristóteles, definida por determinada estrutura de convenção: apresentar um desenlace feliz, incluir personagens de condições modestas, ou seja, tipos comuns, privilegiar a ação, englobar elementos do cotidiano e ter como finalidade provocar o riso na plateia. E, por trazer os elementos cotidianos do mundo de seus espectadores para o palco, “pressupõe uma visão contrastada e até contraditória do mundo”.⁷² Se todas as comédias traziam o cotidiano e buscavam empatia com sua plateia, quais poderiam ser consideradas dentro do registro da “alta cultura” e quais seriam classificadas na “baixa cultura”? Assim, eram classificadas como “menores”, pela elite letrada, comédias que se valessem da linguagem corporal, com números de canto e dança e que empregassem a fala e as expressões populares, oriunda das ruas. Os gêneros ligeiros cabiam dentro dessa visão por trazerem os resquícios dos buliçosos espetáculos de feira, que lhe serviram de matrizes. Esquecia-se que autores clássicos e con-

⁷⁰ BRANDÃO, Tânia. Pum! Ou as surpresas do Sr. Artur Azevedo para o palco do século. *Teatro, literatura e imprensa na virada do século*. Homenagem a Artur Azevedo. *Remate de Males*. Campinas: Departamento de Teoria Literária, Unicamp, v. 28, n. 1, jan./jun. 2008. Organização de Orna Levin e Larissa Neves.

⁷¹ Como as elogiadas traduções de Molière, o drama em três atos *A joia* (1879), as comédias *A almanjarra* (1888) e *O badejo* (1898), esta última representada, inicialmente, pelo grupo amador Elite-Clube e depois encenada por um elenco profissional.

⁷² Cf. PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*, p. 52-53.

sagrados, como Molière e Marivaux, receberam influência, em suas obras, de tais espetáculos de feira.

Artur Azevedo deslizava nas duas direções, às vezes defendia o teatro ligeiro, sublinhando que todo gênero era bom, desde que fosse bem escrito e realizado,⁷³ fiel ao preceito da comédia, que deveria divertir a plateia. No entanto, em outras ocasiões, endossava os preceitos de seus pares, reclamando do gosto viciado das plateias pelas “operetas, as mágicas, as revistas e os dramalhões pantafaçudos”.⁷⁴ É importante levar em conta que Artur Azevedo pertencia a esse grupo letrado, frequentava jantares e eventos literários – conforme pode-se comprovar nas imagens 1 e 2, no final do artigo – e partilhava da visão de que as letras eram o caminho para a civilização. Ser criticado, mesmo que dissesse fingir não ligar para o “público da rua do Ouvidor”, que não enchia teatros nem sustentava um jornal, incomodava-o.

Observando por outro ângulo, as polêmicas no Brasil da virada para o século XX, como sublinhou Flora Süssekind, “funcionavam como um meio de angariar prestígio” e “fixar posições”, despertando o interesse do leitor.⁷⁵ Daí Artur Azevedo ter publicado uma resposta, em um prestigiado jornal carioca, ao ex-ator Cardoso da Motta, que o havia responsabilizado pela “desgraça do teatro brasileiro”, em um periódico de Belém, que provavelmente nenhum de seus colegas da Academia Brasileira de Letras havia lido. Visto que, conforme a crônica de Artur Azevedo, o artigo havia sido enviado para ele anonimamente e por correio. O tom aguerrido, mas ao mesmo tempo modesto, da narrativa não deixa de configurar uma estratégia retórica na sua construção como homem de teatro e defensor das letras. Afinal, com toda a sua popularidade, volume de produção e pertencendo ao círculo letrado, Artur Azevedo não poderia acreditar haver “[chegado] infelizmente aos 47 anos sem realizar o seu sonho de literatura e de arte”. Se assim se sentisse, sequer faria parte da “elite letrada” ou produziria tanto.

⁷³ Cf. O Theatro, em *A Notícia*, 20 dez. 1894.

⁷⁴ Cf. O Theatro, em *A Notícia*, 09 dez. 1897.

⁷⁵ Cf. SÜSSEKIND, Flora. A crítica a vapor. A crônica teatral da virada do século. In: _____. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1993. p. 53-54. Roberto Ventura também destaca que, no início do século XX, eram frequentes os debates aguerridos entre os intelectuais, tanto em relação às concepções literárias, como às posições políticas. Cf. VENTURA, Roberto. *Estilo tropical*. História cultural e polêmicas literárias no Brasil 1870-1914. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

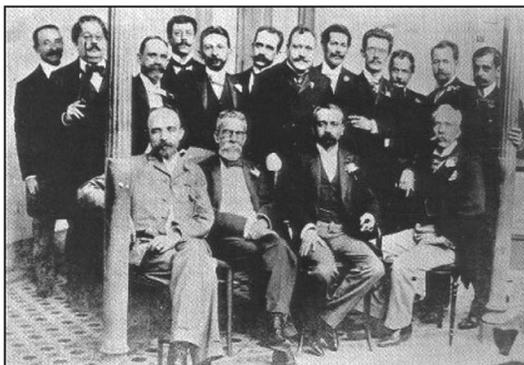


IMAGEM 1: Integrantes da panelinha, criada em 1901, para festejos e confraternizações entre os homens de letras, entre os quais Artur Azevedo e Machado de Assis. A foto é por ocasião de um almoço no Hotel Rio Branco (1901). De pé: Rodolfo Amoedo, Artur Azevedo, Inglês de Sousa, Olavo Bilac, José Veríssimo, Sousa Bandeira, Filinto de Almeida, Guimarães Passos, Valentim Magalhães, Rodolfo Bernardelli, Rodrigo Octavio, Heitor Peixoto. Sentados: João Ribeiro, Machado de Assis, Lúcio de Mendonça e Silva Ramos.

FONTE: Academia Brasileira de Letras. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl>>.

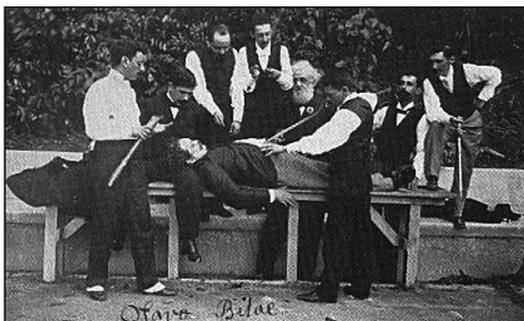


IMAGEM2: Em contexto informal, que contrasta com a solenidade da imagem 1, a foto, autografada por Olavo Bilac, mostrava a encenação jocosa do quadro “A lição de anatomia”, de Rembrandt. Deitado em um banco, representando o autopsiado, figurava Artur Azevedo. O professor legista era Coelho Neto, e os alunos eram representados por, da esquerda para direita, Olavo Bilac, Leôncio Correia, Henrique Holanda, Pedro Rabelo, o doutor Pederneiras, Álvaro de Azevedo Sobrinho e Plácido Júnior.

FONTE: Academia Brasileira de Letras. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl>>.