

Artur Azevedo e a revista de ano: *O homem*

Artur Azevedo and “revista de ano”: The Man

João Roberto Faria

Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo / Brasil

jgfaria@uol.com.br

Resumo: O objetivo deste estudo sobre *O homem*, de Artur Azevedo, é realizar uma análise da forma teatral que os brasileiros chamaram de “revista de ano” (na França, *revue de fin d’année*), atentando para a estrutura desse gênero de peça, seu modo de funcionamento, suas convenções, sua estreita ligação com a vida urbana do Rio de Janeiro do século XIX e seus recursos de comicidade. Além disso, busca-se refletir sobre a paródia que a peça, encenada em 1888, faz do romance *O homem*, de Aluísio Azevedo, irmão de Artur, publicado em 1887.

Palavras-chave: Artur Azevedo; Aluísio Azevedo; revista de ano; comicidade; teatro brasileiro.

Abstract: This article on *The Man* [*O homem*], by Artur Azevedo, aims to analyze the Brazilian theatrical form known as “revista de ano” (in France, *revue de fin d’année*), focusing on the structure of this kind of play, its modes, its conventions, its close ties to life in 19th century Rio de Janeiro and its comic resources. The article also aims to study the play first brought to the stage in 1888 as a parody of the homonymous novel *The Man*, published in 1887 by Artur’s brother, Aluísio Azevedo.

Keywords: Artur Azevedo; Aluísio Azevedo; “revista de ano”; comic resources; Brazilian theatre.

Recebido em: 15 de dezembro de 2016.

Aprovado em: 9 de março de 2017.

1 A revista de ano

Artur Azevedo (1855-1908) tinha apenas 21 anos quando seu nome tornou-se conhecido no meio teatral brasileiro. Em 1876, a encenação da opereta *A filha de Maria Angu*, no Teatro Fênix Dramática, no Rio de Janeiro – paródia de *La fille de Mme. Angot*, música de Charles Lecocq e libreto de Siraudin, Clairville e Koning – foi um sucesso extraordinário e o fez dedicar-se nos anos seguintes a escrever peças da mesma natureza. Em meio a esse trabalho, tentou uma nova forma popular, a revista de ano, escrevendo *O Rio de Janeiro em 1877*, em parceria com Lino d'Assunção, e *Tal qual como lá*, revista do ano de 1879, em parceria com França Júnior. A primeira foi encenada, mas não fez sucesso; a segunda não saiu do papel. Artur continuou então a explorar as traduções, adaptações e paródias, até fazer uma viagem a Paris, em 1882 e 1883. Parece ter sido decisiva essa viagem, que o colocou em contato direto com o modelo francês da *revue de fin d'année*, pois em janeiro de 1884 estreava no Rio de Janeiro *O mandarim*, revista dos acontecimentos de 1883, escrita em parceria com Moreira Sampaio. O enorme sucesso abriu o caminho para a exploração dessa nova forma de teatro cômico e musicado, que sobreviveu, ainda que com transformações, ao século XIX. Nos anos que se seguiram à estreia de *O mandarim*, Artur Azevedo escreveu 16 revistas de ano – do total de 19 de sua autoria, apenas duas se perderam, as demais estão publicadas¹ – e dividiu a atenção do público com outros revistógrafos, como Augusto de Castro, Valentim Magalhães, Vicente Reis, Oscar Pederneiras, Raul Pederneiras, Figueiredo Coimbra, Sousa Soares, Augusto Fábregas, entre outros.

O que é uma revista de ano? Arthur Pougin assim a define, em seu *Dictionnaire du théâtre*, publicado em 1885:

Dá-se o nome de revistas a certo gênero de *pièces à tiroirs*,² nas quais o autor faz desfilar aos olhos do espectador todos os acontecimentos importantes que marcaram o ano que

¹ Em seis tomos, a obra teatral de Artur Azevedo foi publicada entre 1983 e 1995 pelo Inacen e pela Funarte.

² Segundo o dicionário *Le Petit Robert* (ROBERT, 1982, p. 1969), “são peças em que a intriga compreende cenas estranhas à ação principal, intercaladas e como que encaixotadas dentro dela”. Esta e as demais traduções presentes neste texto são de minha responsabilidade.

terminou: revoluções, guerras, novas invenções, modas, fatos artísticos ou literários, crimes, desgraças, etc. Nas peças desse gênero, todas as coisas, mesmo as mais abstratas, são personificadas, de modo a facilitar sua presença no palco. A leveza, a alegria, bastante movimento, espirituosidade se possível, algumas coplas mais ou menos licenciosas, eis os elementos que entram na composição desse tipo de peça, que não se liga à verdadeira literatura senão por um fio singularmente tênue (POUGIN, 1985, t. 2, p. 653).

A partir dessa definição, Sousa Bastos escreveu o verbete “Revista” para o *Dicionário do teatro português*, que publicou em 1908, copiando alguns trechos, sem dar a fonte:

É a classificação que se dá a certo gênero de peças, em que o autor critica os costumes de um país ou de uma localidade, ou então faz passar à vista do espectador todos os principais acontecimentos do ano findo: revoluções, grandes inventos, modas, acontecimentos artísticos ou literários, espetáculos, crimes, desgraças, divertimentos etc. Nas peças desse gênero, todas as coisas, ainda as mais abstratas, são personificadas de maneira a facilitar apresentá-las em cena. As *revistas*, que em pouco podem satisfazer pelo lado literário, dependem principalmente, para terem agrado, da ligeireza, da alegria, do muito movimento, do espírito com que forem escritas, além de *couplets* engraçados e boa encenação (BASTOS, 1908, p. 128).

A revista de ano nasceu na França, no teatro que se fazia nas feiras, no início do século XVIII. A primeira “revista”, assim nomeada, é de 1728: *La revue des théâtres*, encenada na feira de Saint Laurent por comediantes italianos e escrita por dois deles, Dominique fils e Romagnesi (cf. DREYFUS, 1909, p. 4). Era um embrião do que viria a ser a revista de ano, centrada em todos os acontecimentos do ano findo, conforme a definição transcrita acima. Naquela primeira experiência, passava-se em revista o que havia sido digno de nota nos teatros parisienses. Não deixa de ser interessante observar que o “quadro dos teatros” tornou-se parte obrigatória da revista de ano, quando a forma desse gênero de peça teatral alcançou maioridade no século XIX.

Para um estudioso do assunto, Robert Dreyfus, o sucesso das revistas de ano se devia ao “prazer da alusão” que proporcionava ao espectador. Mais do que a graça do enredo e das personagens ou da

comicidade de situações e palavras, o que era mostrado em cena ativava a memória e desencadeava o riso na plateia. Claro que os recursos cômicos eram importantes nesse exercício mnemônico de abordar um determinado fato pelo ângulo da sátira ou da paródia, digamos. Mas o charme específico da revista de ano, conforme assinala Dreyfus, estava mesmo na alusão, considerada não como um acessório nesse tipo de peça, mas como sua essência: “A revista de ano é um espetáculo inteiramente composto de alusões intencionais a fatos recentes e públicos” (DREYFUS, 1909, p. XIX). Ou seja, o prazer que ela proporcionava ao espectador era o de *rever* na cena as figuras e os incidentes que ele já havia visto na vida real. Nesse sentido, a revista de ano funcionava como um *aide-mémoire*, retornando a um passado ainda muito vivo, porque muito próximo, a fim de reanimar as lembranças dos eventos ocorridos: “O espectador traz dentro de si um contingente de lembranças ainda vivas da *atualidade*. O autor as evoca e as mistura, agita-as e as anima pela técnica da *alusão*” (DREYFUS, 1909, p. XXIV). Essa técnica era alimentada pelo domínio dos recursos cômicos, que ajudava o autor a retornar aos fatos do ano findo e retrabalhá-los em cenas alegres e divertidas.

Outro ponto importante abordado por Dreyfus diz respeito ao pequeno valor literário da revista de ano – uma questão que preocupou muito Artur Azevedo. A seu ver, no repertório francês a regra geral é a mediocridade. Ele lamenta que não surgiram revistógrafos capazes de elevar o nível literário do gênero, como fizeram Henri Meilhac e Ludovic Halévy com a opereta. Como exemplo único e raro de revista que associa com felicidade a blague sobre a atualidade e o tom literário ele cita *Ailleurs*, de Maurice Donnay, encenada em 1891 no Théâtre du Chat Noir, em Paris. Nesse final do século, porém, o texto já não tem tanta importância quanto o espetáculo. Era pela *mise-en-scène* grandiosa que o público ia ao teatro. A revista de ano se deixava contaminar pelos truques cênicos da magia (a *féerie* francesa), pelas apoteoses deslumbrantes, pelo luxo dos figurinos e até mesmo pela licenciosidade que substituía a malícia ingênua das farsas e dos *vaudevilles*.

Em termos de estrutura textual, ao fazer alusões a vários fatos, não necessariamente ligados entre si, a revista de ano é forçosamente fragmentada. Os acontecimentos são teatralizados em quadros quase sempre autônomos, cada qual valendo por si. Para contornar a dispersão e evitar a confusão na mente do espectador, os revistógrafos inventaram uma personagem que comenta a ação e explica o seu desenvolvimento,

chamando a atenção para a passagem de um quadro a outro. É o *compère* (compadre), que podia romper a “quarta parede” naturalista, dirigindo-se diretamente à plateia para não deixá-la perder o fio da meada. Outras vezes, além do *compère*, o revistógrafo criava um enredo cômico e o desenvolvia no interior dos quadros, ligando-os entre si e dando certa unidade à revista.

Em outras palavras: coexistem harmonicamente na revista de ano o que a estudiosa Neyde Veneziano chama de “dois estágios de ações diferentes: o estágio do fio condutor e o dos quadros episódicos”. De acordo com o seu estudo sobre as convenções do gênero, o fio condutor era construído com simplicidade: “uma busca ou perseguição a alguém ou alguma coisa” (VENEZIANO, 1991, p. 88). Ou seja, as personagens estão o tempo todo se movimentando, fugindo ou perseguindo alguém ou alguma coisa, e nessa correria passam de um quadro – ou episódio – a outro. Ainda segundo Neyde Veneziano, sendo a revista de ano uma forma teatral sujeita a várias convenções, são constantes em sua estrutura um prólogo ou quadro de abertura, coplas para a apresentação das personagens, a intercalação de quadros episódicos ou caricaturas, apoteoses nos finais dos atos e alguns quadros obrigatórios, como o da imprensa e o do teatro. Mas é o fio condutor a “espinha dorsal” da revista de ano:

A espinha dorsal dessas revistas de ano era justamente o fio condutor. Ele possibilitava o desenrolar dos fatos, suscitando o surgimento das várias situações episódicas. A receita aparentemente era simples: uma busca ou perseguição a alguém ou alguma coisa. Os personagens centrais caminhavam, corriam, andavam, procuravam ou fugiam. Havia, continuamente, alguém que perseguia alguém e alguém que escapava por um triz. Aí estava a viga, a coluna mestra da revista de ano.

E, movidos por esta ação de buscar ou perseguir, estes personagens centrais (os pertencentes ao fio condutor) iam se deparando com os quadros episódicos, através dos quais se criticava a realidade imediata.

O argumento do fio narrativo era geralmente frágil, tênue e, principalmente, dotado de bastante elasticidade, a fim de possibilitar a inclusão dos mais diferentes quadros ou canções.

Outras vezes, o argumento podia também se apoiar na ação de alguém que iria mostrar, por exemplo, a cidade a um visitante, proporcionando ao espectador a retrospectiva anual. De qualquer forma, era imprescindível existir um movimento a desencadear a alternância das cenas (VENEZIANO, 1991, p. 88-89).

Nessa ótima síntese do que é uma revista de ano há praticamente todos os elementos indispensáveis para o estudo da produção de Artur Azevedo nesse gênero. Só para dar alguns exemplos, o enredo de perseguições, bastante divertido, pode ser apreciado em *O tribofe*, ou em *O bilontra*, na qual o protagonista é perseguido pela personagem Trabalho. Em *O mandarim*, o autor faz do Barão de Caiapó o guia de Tchín-Tchan-Fó, para lhe mostrar o Rio de Janeiro.

Artur tem predileção pelo enredo cômico no interior da revista, e qualquer uma das que pôs em cena poderia ser comentada aqui para exemplificar o seu processo de criação. A escolha de *O homem* tem a ver com o fato de que se trata da única revista do autor escrita a partir de um romance naturalista, obra do irmão Aluísio Azevedo, que escandalizou o Rio de Janeiro com o tema forte da histeria feminina.

2 *O homem*: do livro ao palco

O romance de Aluísio Azevedo, apesar do título, tem como personagem central uma moça. Madalena, ou Madá, como é referida pelo narrador, sofre um forte abalo emocional, quando lhe é revelado que o jovem a quem ama, Fernando, afilhado de seu pai, é na verdade seu meio-irmão. Se o ponto de partida do romance lembra uma situação típica de um melodrama ou de um romance folhetinesco, no desenvolvimento do enredo é que entramos no terreno do naturalismo. Separados um do outro, o rapaz parte para a Europa e Madá começa a ter fortes crises nervosas. O pai promove festas e bailes para aproximá-la de outros rapazes, mas ela não consegue se interessar por ninguém. Com a morte de Fernando em Portugal, cerca de um ano depois, os problemas de saúde da moça se acentuam. Inicia-se então sua trajetória rumo à loucura, em vários estágios que são abordados à luz da ciência médica da época. Em primeiro plano é colocada a sua sexualidade, reprimida pela mente perturbada, mas que é despertada pelo contato físico com um rude português, trabalhador numa pedreira, que a carrega para baixo num dia em que ela quis subir

até o topo para ver o trabalho ali feito e se sentiu mal. Seguem-se sonhos eróticos com o cavouqueiro Luís, que são descritos com minúcias que fazem a moça se envergonhar quando acorda. A desagregação mental a leva finalmente ao crime e à total insanidade.

A tese que o romance defende é que a histeria é causada pela falta de vida sexual. O médico Dr. Lobão não se cansa de dizer ao pai de Madá que ela precisa se casar, que a doença está a caminho, deixando-se ver pelos primeiros sintomas, que são as crises nervosas. Grosseiro, chega a dizer: “Casamento é um modo de dizer, eu faço questão é do coito! – Ela precisa de homem” (AZEVEDO, 2005, p. 32).

Com um tema forte – a histeria feminina – e descrições eróticas ousadas para a época, em menos de três semanas os mil exemplares da primeira edição de *O homem* se esgotaram, e outras duas logo foram postas à venda. Os jornais deram ampla cobertura ao lançamento do romance, multiplicaram-se os comentários, a favor ou contra, e o *Jornal do Comércio* chegou a proibir referências à obra e ao autor em suas páginas. Esse “sucesso de escândalo” deve ter sido levado em conta por Artur Azevedo para escrever, junto com Moreira Sampaio, a revista de ano dos acontecimentos de 1887, à qual deram o mesmo título do romance, aproveitando parte dele, na abertura e no desfecho da peça. Já em 10 de dezembro, liam-se nos anúncios teatrais que *O homem* estava em ensaios para ser apresentada no Teatro Lucinda. No dia 18, a *Gazeta de Notícias* informava que a revista havia sido aprovada pelo Conservatório Dramático, “com o parecer favorável do Sr. Machado de Assis” e que Aluísio Azevedo havia já terminado “todos os desenhos por onde devem ser feitos os vestuários e adereços da peça”.

É uma pena que essa página de Machado de Assis provavelmente esteja perdida, juntamente com quase todos os pareceres que deu na segunda fase do Conservatório Dramático, a partir do início dos anos 1870. Seria curioso saber sua opinião a respeito de um tipo de peça que não lhe agradava, e, além disso, escrita a partir de um romance filiado à estética naturalista, que ele deplorava. Pela nota da *Gazeta de Notícias*, ficamos sabendo da colaboração de Aluísio Azevedo com o trabalho do irmão, o que significa que ele não considerou ofensiva a paródia de partes de seu romance. Aliás, os autores, no “monólogo preliminar”, que abre a peça, deixaram claro que não queriam ridicularizar o romance:

Buscaram eles o título
Desta peça num romance
Haverá quem se abalance
Ao levar-lhe isso mal?
Pois teve o livro tal êxito,
Que aproveitar-lhe passagens
E dois ou três personagens
Foi coisa bem natural.
Mas que não veja Aluísio
Nesta paródia vazia
Menos que uma cortesia
Que ao seu talento se faz.

(AZEVEDO, 1987, t. III, p. 277)

O romance deu aos autores da revista a ideia para o “fio condutor” do enredo. Na triste história de Madá, seu pai, o conselheiro Pinto Marques, fez todos os esforços para evitar a evolução da doença, favorecendo a aproximação da moça com rapazes em festas e bailes que organizou, ou mesmo apresentando diretamente a ela algumas propostas de casamento. Tudo em vão. Essa dificuldade é explorada nas primeiras quatro cenas da revista, que apresentam as personagens Madá, conselheiro Pinto Marques e Doutor Lobão ao espectador e o colocam a par do problema. Logo ao subir o pano, os gritos da moça, nos bastidores, que cessam aos poucos, antecipam a entrada do conselheiro, que vai abrir a porta ao médico. Este, segundo a rubrica, entra, “conserva o chapéu na cabeça e tem modos brutais”. Essa é uma indicação importante para o ator que vai desempenhar o papel – e igualmente para o leitor –, pois também no romance o Doutor Lobão é grosseiro e boçal. Exagerando esse traço, os autores da revista conseguem criar uma espécie de caricatura do médico, tornando-o risível, já no diálogo que abre a peça. Como ele pensa que o conselheiro o chamou para cuidar da irmã, não da filha, entra perguntando: “Para que me mandou incomodar? Pra ver a *Barata Velha*? Dê-lhe uma pitada de estricnina, e mande atirá-la ao mar!” (AZEVEDO, 1987, t. III, p. 279).

O doutor ouve então o que o conselheiro lhe conta sobre Madá e Fernandinho, que precisaram ser separados, pois são irmãos. O rapaz já partiu há um mês para a Europa e sua filha começa a dar sinais de perturbação mental. Resumindo boa parte do enredo do romance, diz:

Madá a princípio pareceu resignar-se... mas desde que o rapaz se foi embora, adeus minhas encomendas! São ataques, espasmos nervosos, alucinações, maluquices, verdadeiras maluquices. O outro dia deu-lhe para subir ali à pedreira... Subi com ela... Ficamos a botar os bofes pela boca. Ela teve um delírio e desceu nos braços de um cavouqueiro... Por sinal que fiquei de dar-lhe uma gorjeta e ele ainda não veio buscá-la (AZEVEDO, 1987, t. 3, p. 280).

Assunto pesado para uma comédia, mas Artur Azevedo e Moreira Sampaio sabem como colocar leveza na cena. Madá entra e canta, apresentando-se como moça triste e abatida, porque perdeu o seu amor. Depois, no diálogo com o pai e o médico, mostra-se perturbada e só pergunta do irmão. Não demora para ter um ataque de histeria e ser levada para o quarto. A graça da cena fica por conta das intervenções do médico, com sua grossura cavalariça, repetindo o tempo todo para o conselheiro que ele é um idiota. A repetição tem efeito cômico, bem como as coplas que ele canta, nas quais apresenta o diagnóstico de Madá. A linguagem científica, deslocada para versos que são cantados, mais diverte do que informa sobre a doença:

Estes dados sintomáticos
Causam graves apreensões;
Há fenômenos dispépticos,
Sobressalto dos tendões.
Pode a excitação do encéfalo
Consequências ter fatais;
Alguma coisa há no cérebro
Ou de menos ou de mais.

(AZEVEDO, 1987, t. III, p. 283)

É no diálogo que ocorre em seguida, na quarta cena, entre o conselheiro e o doutor – esclareça-se que apenas na revista o segundo não se cansa de chamar o outro de idiota – que encontramos um aproveitamento de palavras e expressões do romance, em especial das duas últimas páginas do quarto capítulo. O médico expõe suas teorias científicas ao conselheiro, para explicar que Madá corre o risco de ficar histérica, se não casar o quanto antes. Praticamente todo o diálogo que há no romance é transposto para a revista, menos a parte já citada alguns passos atrás em que o médico diz que faz questão do coito. Na revista os autores se contentaram em fazer o doutor afirmar que “se não se casar quanto antes, hum!, não respondo pelo resultado” ou “procure

um marido, seja como for, custe o que custar... Se for preciso, necessário, compre-o” (AZEVEDO, 1987, t. III, p. 284). No romance, o diálogo entre o conselheiro e o médico termina com o segundo advertindo metaforicamente que uma fome de três dias justifica o roubo para comer, sugerindo medidas drásticas para a solução do problema. Na revista, a metáfora é aproveitada, mas os autores fizeram um acréscimo, que é o seguinte:

CONSELHEIRO – Mas meu Deus! que hei de fazer?
Não posso ir para rua com minha filha à procura de um marido.

O DOUTOR – E por que não? É justamente o que deve fazer. Vá até o inferno, se for preciso, mas descubra um homem! Meta a rapariga à cara de quantos vistam calças! Vamos ao meu gabinete; quero receitar. Você é um idiota!

CONSELHEIRO – Seja tudo pelo amor de Deus! Vamos.
(*Saem.*) (AZEVEDO, 1987, t. III, p. 284)

Eis aí como os autores da revista criaram o “fio condutor”. Nas cenas seguintes, o conselheiro e Madá vão perambular por vários lugares do Rio de Janeiro – onde se passarão os quadros episódicos que relembrarão os fatos importantes do ano de 1887 – à procura de um marido para a moça. Talvez pelo fato de ter sido a quarta cena um tanto pesada, antes de fazer a revista andar os autores tiveram a ótima ideia de provocar o riso com o assunto grave do romance. A quinta cena é uma paródia do encontro entre o cavouqueiro e Madá no final do nono capítulo. No romance, a mocinha fica aflita e desconcertada, pois havia tido um sonho erótico com o rapaz, e, envergonhada, manda o pai despachá-lo, sem sequer trocar uma palavra com ele. Na revista, ela tenta seduzir Luís, que deve falar com forte sotaque, dado introduzido pelos autores para conseguir efeito cômico. Vejamos a cena, que é realmente hilária:

LUÍS – *Bossoria* dá licença? Nan está cá ninguém!

MADÁ (*Aparecendo.*) – Quem é?... quem está aí?

LUÍS – Sou eu, menina... *Binha* pelo patrão!... Sou o moço dali da pedreira, que carregou a menina...

MADÁ (*Enlevada.*) – Ah! Reconheço-te!... És o meu príncipe...

LUÍS (*Espantado.*) – O quê?

MADÁ – Como rescendes a murta, meu amor!...

LUÍS – *Bossoria* está muito mal enganada. Olhe que eu sou o moço dali da pedreira, que...

MADÁ – Sim... bem sei que te aprouve tomar este disfarce, meu formoso cavalheiro...

LUÍS – *Aprouve, nan* senhora... a mim *nan* me *aproubo* nada... e eu *nan* sou *cabaleiro*, *proque* eu *nan* monto a *cabalo*... (*À parte.*) A moça *nan* me parece *voa*... (*Alto, querendo sair.*) Eu *bolto* noutra ocasião...

MADÁ – Oh! não! Não vás!... não fujas!... Aqui me tens!... sou tua!...

LUÍS (*Conseguindo fugir-lhe.*) – Quando *Bossoria* quiser dar a gorjeta, pode mandá-la à pedreira...

MADÁ – Oh! não! Vamos antes para a gruta!...

LUÍS – Com sua licença. *Bou* deitar fogo a uma minota... (*Saindo, à parte.*) Coitadinha! é doida!

MADÁ – Foi-se!... ingrato!... (AZEVEDO, 1987, v. III, p. 284-285)

O que é interessante nessa inspirada cena cômica é que Artur Azevedo e Moreira Sampaio criaram o diálogo aproveitando palavras e expressões dos sonhos de Madá. Ela se refere ao cavouqueiro português como seu príncipe, no capítulo 17; em dois momentos o associa à murta: no capítulo 11, “o hálito do moço tinha o perfume da murta”, e no capítulo 12, “[ele] cheirava a murta”; também no capítulo 11 há a referência ao disfarce de Luís, que em sonhos não era um rude trabalhador da pedreira; nos capítulos 12 e 14 os amantes se encontram numa gruta, que era “um verdadeiro ninho de musgo cheiroso, aveludado e tépido”, espaço que se contrapõe a uma gruta de verdade visitada por Madá e seu pai no capítulo 13; as palavras de Madá “Aqui me tens!... sou tua!...” são transcrição literal da última linha do capítulo 15.

A graça da paródia está não apenas na inversão do comportamento de Madá – de moça envergonhada para falante sedutora –, mas também no deslocamento das palavras do romance para uma cena em que

adquirem colorido cômico. O que tinha significado erótico no contexto original exprime agora uma loucura risível, porque exagerada. Não é preciso lembrar que no palco a interpretação dos artistas se incumbe de multiplicar o que é potencialmente engraçado no texto. Podemos imaginar que o espectador de *O homem*, em 1888, divertiu-se bastante com a cena, se antes havia lido o romance e percebeu a paródia. No entanto, a comicidade atinge também quem não leu o romance, graças aos ingredientes postos pelos autores: as palavras e gestos de Madá ao tentar a sedução, a reação de Luís e seu sotaque. O que percebemos é que o exagero e a caricatura da loucura têm graça autônoma, mas também potencializam a comicidade da paródia. Aliás, a relação entre a paródia e o exagero cômico é bastante estreita, como aponta Bóriev, citado por Wladimir Propp (1992, p. 84): “A paródia consiste num exagero cômico na imitação, numa reprodução exageradamente irônica das peculiaridades características individuais da forma deste ou daquele fenômeno que revela sua comicidade e reduz seu conteúdo”.

3 O fio condutor e os quadros episódicos

Tão logo termina o diálogo entre Madá e Luís, a peça passa a combinar o fio condutor e os quadros episódicos, colocando pai e filha em espaços públicos, onde procuram um marido para a mocinha e ao mesmo tempo se deparam com os acontecimentos do ano findo. Nesse momento assumem os papéis de convenção da revista de ano, tornando-se, respectivamente, o *compère* e a *comère*, incumbidos, pois, de fazer a amarração dos quadros episódicos e de comentá-los.

A segunda parte do primeiro ato se passa na Praça Dom Pedro II, perto da Estação dos Barcos, com grande movimentação de transeuntes. Os autores começam por um quadro satírico, em que o alvo são quatro suicidas. O primeiro entra e diz que pretende tomar a barca e se jogar no mar:

Vou a barca tomar, de Niterói,
E atirar-me do pélogo ao fundo,
Ria-se embora o mundo
E diga o que disser Elói, o Herói.

(AZEVEDO, 1987, t. III, p. 286)

“Elói, o Herói” era o pseudônimo de Artur Azevedo no *Diário de Notícias*. A referência do suicida pode ser explicada pela leitura das crônicas do escritor, que sempre condenou o suicídio. Para dar um exemplo, vejamos a crônica de 4 de outubro de 1885, que assim se inicia: “Aí voltam os suicídios. E agora é contar com meia dúzia deles de enfiada. Infelizmente não há retórica bastante para convencer os tolos de que o suicida não remedia nada, e que mais vale arcar com as dificuldades, por maiores que elas sejam, do que legá-las aos que cá ficam” (AZEVEDO, 1885, p. 1).

Nessa mesma crônica Artur comenta o suicídio de um negociante, deplorando seu gesto, e conta que recebeu o pedido de um certo Dr. José David Elói para que transcrevesse suas “sextilhas” na coluna “De Palanque”. Eis a resposta que deu, lamentando a coincidência do nome do “poeta” e seu pseudônimo: “Não transcrevo as tais sextilhas, porque, tendo pregado contra o suicídio, não quero levar o leitor a esse ato de desespero” (AZEVEDO, 1885, p. 1).

Ainda que o assunto seja sério – para merecer atenção dos jornais, tudo indica que era grande o número de suicídios –, Artur e Moreira Sampaio ridicularizam na cena os quatro suicidas, fazendo com que três deles, falidos, encontrem-se e conversem, chegando à conclusão de que é melhor criar uma empresa e especular com o dinheiro dos tolos. O último que desiste do suicídio não teve coragem de se jogar no mar e num monólogo cômico conta que contemplou nossa bela natureza, que considerou que a água estava muito fria e que melhor era deixar um bilhete de suicida e o chapéu na barca para fazer sofrer aquela que quase o levou à morte: “Chora por mim, que eu vou formosa Vênus,/ Pra Jacarepaguá comer laranjas” (AZEVEDO, 1987, t. III, p. 293).

Seria cansativo para o leitor deste texto que eu fizesse aqui a descrição minuciosa de cada quadro episódico. Mais importante é compreender o mecanismo da revista de ano, que é bastante simples. Nas cenas em que estão na Praça Dom Pedro II, à espera do bonde para o Rocio Pequeno – bonde que não chegará, pois a ideia é fazer a crítica desse péssimo serviço público –, Madá e o conselheiro comentam o que veem ou travam diálogos com outras personagens. Vários recursos cômicos são utilizados, com destaque, nas cenas II, III e IV do segundo quadro, para a *repetição* de frases, pensamentos e apartes do conselheiro, que dizem respeito à procura de um marido para Madá. Assim, quando comentam que está chegando na barca o Doutor Domingos Freire, que descobriu o micróbio da febre amarela, o conselheiro observa que esse

ilustre brasileiro está de partida para os Estados Unidos e que vai fazer bonito lá. E acrescenta: “É pena que não seja solteiro... Aí estava um ótimo partido para a pequena”. Na sequência, entram um agente de polícia e um maníaco e o conselheiro fica animado, mas logo o agente diz: “E obriga-se a isto um homem casado e pai de filhos”. Desolado, em aparte, o conselheiro lamenta que ele seja “casado” e – recurso dos autores para aumentar a comicidade – olha com interesse para o maníaco. O agente lhe diz que o outro se queixa principalmente da esposa. O conselheiro, em aparte: “Também casado! Que sina!”. Na mesma cena, em seguida entra um general que fala espanhol – não há menção a seu nome – e que é apresentado ao conselheiro. Segue-se este breve diálogo:

Conselheiro (*À parte.*) – Oh! que partido!
(*Cumprimentando-o com muita amabilidade.*) Eu sou o
Conselheiro Pinto Marques, e tenho a honra de apresentar
a Vossa Excelência minha filha.

GENERAL – É guapa... Minha mulher estimará muito
conhecê-la.

Conselheiro (*À parte.*) – Ora bolas! É também casado!
(AZEVEDO, 1987, t. III, p. 292).

Mais à frente, referindo-se aos vários secretários do general, observa: “E vão ver que nenhum destes secretários é solteiro”.

Perseguido pela *ideia fixa* de casar a filha, o conselheiro não consegue pensar em outra coisa e, automaticamente, sua obsessão vem à tona, tornando-o um personagem cômico, porque não consegue evitar que o assunto aflore em sua consciência e seja explicitado por palavras que se repetem. Henri Bergson (1980, p. 26) observa que entre os artifícios usuais da comédia está a “repetição periódica de uma expressão ou de uma cena”. E acrescenta, a partir de exemplos colhidos em Molière, que entrevemos por trás das expressões que se repetem automaticamente “um mecanismo de repetição montado pela ideia fixa” (BERGSON, 1980, p. 44). Ora, se rimos de Orgon, que interrompe Dorine o tempo todo, quando ela lhe conta da doença da esposa, para perguntar: “E Tartufo?”, rimos também do conselheiro, porque o processo de construção da personagem cômica é o mesmo, baseado no mecânico que funciona por trás do vivo, como quer Bergson, para quem todo tipo de rigidez – gestos, palavras, movimentos – provoca o riso. O fato de não conseguir pensar em outra

coisa faz do conselheiro uma personagem cômica, porque “tenho agora diante de mim um mecanismo que funciona automaticamente. Já não é mais a vida, mas automatismo instalado na vida e imitando a vida. É a comicidade” (BERGSON, 1980, p. 25).

Voltemos à cena com o general. Embora o texto não mencione seu nome, devia estar viva na memória dos fluminenses a estada do ex-presidente uruguaio, o general Maximo Santos, entre março e julho, no Rio de Janeiro e em Petrópolis, onde fixou residência. Os jornais da época trazem muitas matérias sobre sua renúncia à presidência, a viagem que fez em seguida à Europa e o anunciado retorno ao Uruguai, que não pôde se efetivar, porque um decreto do governo o impediu de voltar à pátria. Ao desembarcar no Rio de Janeiro em março de 1887, exilou-se no Brasil e cinco meses depois foi morar em Buenos Aires. Os autores da revista não deram muita atenção à atividade política de Maximo Santos e preferiram os comentários maldosos dos jornais sobre o tamanho da sua comitiva, a bagagem de 110 volumes, as roupas enfeitadas com brilhantes, botões de ouro maciço nas calças. No dia 13 de março de 1887, lia-se na *Gazeta de Notícias* que o general era “alvo de curiosidade geral, não tanto pelos importantes acontecimentos políticos em que se achou envolvido em seu país, como pelos vistosos brilhantes que ostenta nos dedos e no peitilho da camisa”.

Aproveitando o ritmo das zarzuelas espanholas, o general e seus secretários se apresentam cantando, com música de Chuenca e Valverde. E parte da comicidade da cena – já comentamos as intervenções do conselheiro – é calcada no número exagerado de secretários, cada um passando a ordem recebida do general, que quer embarcar para Petrópolis, para o seu próprio secretário, até que o terceiro sai, dizendo que vai dar a ordem a seu secretário, o quarto, portanto. Os autores mencionam também um fato ocorrido com Maximo Santos em 1886, quando, num teatro, sofreu um atentado, no qual levou um tiro na boca.

Ainda no primeiro ato, um dos quadros episódicos dá conta dos longos debates sobre o hipnotismo como prática terapêutica. Abundam nos jornais de 1887 os comentários a favor ou contra, bem como relatos de médicos que afirmam ter curado pacientes com a força da sugestão hipnótica. Nem mesmo Machado de Assis resistiu à tentação de ironizar o hipnotismo em sua coluna “Gazeta de Holanda”, de 6 de abril, publicada na *Gazeta de Notícias* (ASSIS, 2008, v. 4, p. 714-717). A posição de Artur Azevedo e Moreira Sampaio quanto ao assunto é clara, ao fazer do Doutor Modesto um charlatão, um “gatuno” – como diz o conselheiro –, que aproveita a hipnose para enganar um pobre alfaiate a quem deve dinheiro.

A cena é hilária, porque o mecanismo da inversão sempre funciona. O alfaiate vem fazer a cobrança da dívida e é vítima dos passes magnéticos feitos pelo médico, que o levam a crer que seu trabalho havia sido pago e que ainda devia o troco. Médicos charlatões são comuns em farsas e comédias desde a Idade Média; Molière também criou várias personagens para ridicularizar a medicina e seus exageros terapêuticos e certas práticas em que não confiava. É o que fazem aqui os autores da revista, lembrando aos espectadores um dos assuntos mais comentados do ano findo.

Como o bonde não chega, Madá e o conselheiro continuam na Praça Dom Pedro II e veem entrar marinheiros franceses, duas crianças cearenses e Cavaignac. Num rápido diálogo é relembrado um acontecimento trágico: o naufrágio do vapor *Bahia*, na costa de Pernambuco, ocorrido em 25 de março. Os jornais deram ampla cobertura ao fato e logo surgiram subscrições para os sobreviventes, campanhas para arrecadar dinheiro e a iniciativa de Paula Ney, destacada na peça. O escritor fez uma conferência intitulada “O Ceará e suas grandezas”, com renda destinada a três crianças cearenses. Segundo explicação de Aluísio Azevedo Sobrinho, o conselheiro, ao falar que a concorrência seria “enorme”, estaria usando uma palavra frequente na boca de Paula Ney, o que faria rir os espectadores que sabiam disso. Mas numa cena destinada a evocar um acontecimento trágico a margem de manobra para a comicidade é muito pequena. Registre-se que mais uma vez o conselheiro comenta com Madá que o senhor Cavaignac “também é casado”, repetindo seu bordão.

A penúltima cena do primeiro ato introduz a primeira personagem alegórica da revista. Entra para conversar com Madá e o conselheiro, “representada por uma mulher extremamente alta”, a Dívida Lamberti, zangada porque não para de crescer, com o acúmulo dos juros. Só mesmo quem acompanhou nos jornais as discussões sobre a dívida da Câmara Municipal com Pedro Leandro Lamberti pôde entender a referência contida na revista. Os autores se contentaram com uma cena curta, cuja graça está no texto do “tercetino”, com música de Furtado Coelho, no qual cantam Madá, o conselheiro e a Dívida Lamberti, que era “pequerrucha” e que já “parece maior” quando sai do palco.

O primeiro ato se encerra com uma apoteose. Mas antes a cena fica vazia, pois Madá e o conselheiro desistem de esperar o bonde. Saem pela direita, atraídos por uma movimentação geral de todos que seguem para a mesma direção. A orquestra executa o Hino Nacional em

surdina, segundo a rubrica, e a População Fluminense – outra personagem alegórica – lamenta, num monólogo curto, a última cena da peça, a ida de Dom Pedro II para a Europa, onde vai cuidar da saúde. Na sequência o palco se transforma, isto é, sofre uma mutação e é mostrado um quadro com “*a baía do Rio de Janeiro no dia da partida do Imperador para a Europa, em 1887. A orquestra executa a toda força o Hino Nacional*” (AZEVEDO, 1987, t. III, p. 298). A apoteose é uma convenção cara à revista de ano, como explica Neyde Veneziano, que a considera nestes termos: “Mas é a apoteose, ao fechar os diversos atos e finalizar o espetáculo como um todo, aquela que parece ser a convenção mais peculiar ao Teatro de Revista, aquela que atravessou todas as fases, insistentemente, desde a revista de ano até os nossos dias, sem grandes modificações” (VENEZIANO, 1991, p. 116).

Diante dos comentários feitos acima, acerca dos quadros episódicos, que conclusões podemos tirar, levando em conta que nos dois outros atos repete-se o padrão de costurá-los por meio do “fio condutor”?

Parece claro que a leitura, hoje, de uma revista de ano oferece uma dificuldade muito grande, pois, no caso de *O homem*, para ficarmos em uma única peça, os fatos do ano de 1887 não estão em nossa memória e as alusões feitas a eles não nos dão o prazer de *rever* algo em cena – ou mesmo no texto escrito –, como acontecia com o espectador ou leitor de 1888. Quem hoje no Brasil sabe algo a respeito do general Maximo Santos? Quem tem alguma informação sobre a dívida Lamberti? Quem se lembra de um naufrágio ocorrido há tanto tempo? O fato é que após a parte inicial da peça, em que nos divertimos com a paródia do romance de Aluísio, quando começa a rememoração dos fatos do ano de 1887 a comicidade diminui para nós, leitores de hoje, até porque o enredo se dilui nos quadros. O conselheiro nos faz rir, com sua ideia fixa de encontrar um homem para Madá, mas ela mesma, enquanto personagem, apaga-se, pois não a vemos mais em crise histérica, numa chave paródica. Madá acompanha o pai, faz comentários, como a *comère* da peça, mas perde a graça do início.

O interesse de se conhecer a revista de ano e seus mecanismos de produção do cômico tem a ver com o fato de que durante mais de 20 anos essa forma teatral encantou os fluminenses e fez a glória de um escritor como Artur Azevedo. Cumpriu, portanto, um papel fundamental em seu tempo, o de proporcionar o “prazer da alusão” a que se refere Robert Dreyfus em livro já citado, prazer que certamente foi aumentado com a comicidade acrescida na construção das personagens, na fabulação do enredo, na linguagem chistosa e até mesmo maliciosa, como neste diálogo do segundo ato, após a saída da cena do Doutor que faz vacina contra a varíola:

CONSELHEIRO – É um serviço que nos está prestando esse doutor...

MADÁ – Por que não lhe pediu que me vacinasse?

CONSELHEIRO (*Distraído.*) – É impossível, o doutor é casado...

MADÁ – Falo-lhe da vacina, e papai responde-me que o doutor é casado. Que maçada!

CONSELHEIRO – Sim... bem sei... mas não é de vacina que tu precisas: é de...

MADÁ (*Vendo entrar o Padre Inácio*) – Um Padre!

CONSELHEIRO – O padre é o menos... Apareça o homem, que padres andam por aí às dúzias (AZEVEDO, 1987, t. III, p. 304).

É claro que nesses momentos a *comédia* cresce. O conselheiro, ao longo do segundo ato, alimenta o enredo com sua ideia fixa, mas o grosso das cenas faz a rememoração dos fatos de 1887, e nem todos favorecem a comicidade. Assim, dispensamo-nos de comentá-los detalhadamente. Basta dizer que são passados em revista: a campanha abolicionista – muito forte em toda a década de 1880 e principalmente às vésperas da abolição da escravidão; algum tipo de ameaça à Justiça, que aparece perseguida por “doze inimigos”; a cobrança aos devedores do Tesouro Nacional; a vacinação contra a varíola; a experiência de um padre com os balões aerostáticos; a curiosidade despertada pelo esqueleto de baleia que apareceu em Copacabana; a imprensa – quadro obrigatório, bastante longo em *O homem* –, com informações sobre os jornais que fecharam ou os novos que foram criados em 1887, com brincadeiras alusivas a jornalistas do Rio de Janeiro; o fracasso do romance *A relíquia*, de Eça de Queirós, publicado em rodapés no jornal *Gazeta de Notícias*; os benefícios da colônia portuguesa à cidade e a inauguração do novo prédio do Gabinete Português de Leitura, com a apoteose revelando seu interior.

De todos esses fatos, Artur Azevedo e Moreira Sampaio extraíram alguma cena cômica – como a já citada acima. De um modo geral, foram hábeis em alguns momentos, como no lapso do conselheiro ao falar da perseguição a uma pobre mulher “vendida”, quando queria dizer

“vendada”, pois se referia à justiça. Têm certa graça os versos musicados por Gomes Cardim, que tratam da vacina animal contra a varíola. Os jornalistas devem ter se divertido com o quadro em que aparecem, até porque o conselheiro põe na cabeça que vai casar a filha com um deles, José Telha ou o Doutor Várias. Mas o porteiro lhe conta que são casados. Um bom achado cômico foi a entrada de um caixão, trazido por dois carregadores. Aberto em cena, sai dele uma personagem alegórica, o romance *A relíquia*. É possível imaginar que a música e as referências aos fatos conhecidos dos espectadores, no segundo ato, tenham agradado bastante. Mas convenhamos que para nós, leitores de hoje, são poucas as cenas que nos divertem.

O terceiro ato apresenta mais um quadro obrigatório, razoavelmente longo: o dos teatros. Todos os grandes sucessos do teatro dramático e do teatro lírico de 1887 são revividos em cena, dando-nos um panorama do gosto teatral de uma época. A ação se passa no salão do Teatro São Pedro de Alcântara, que tem ao fundo uma estátua de Antônio José, o conhecido comediógrafo português queimado pela Inquisição. Um truque cênico faz a estátua ganhar vida e anunciar que deixou seu mundo para vir à sua terra natal “pra revista fazer/ Do movimento teatral” (AZEVEDO, 1987, t. III, p. 329). Antônio José, o conselheiro e Madá evocam em seguida os fatos marcantes, como as representações dadas pelo ator italiano Emanuel, que encenou *Otelo*, entre outras grandes peças. Também fazem menção a uma companhia dramática portuguesa, Dona Maria Segunda, com destaque para o trabalho do ator Brasão, e ao teatro de fantoches japonês que se apresentou no Rio de Janeiro. Mais uma personagem alegórica entra em cena para representar a Companhia Heller, do ator e empresário Jacinto Heller, um dos mais bem-sucedidos homens de teatro da época, que se dedicou à montagem de espetáculos de grande aparato, como mágicas, revistas de ano e dramas fantásticos. A encenação do drama *Kean*, de Alexandre Dumas, por companhias dramáticas italianas e portuguesas ensejou um quadro engraçado, com vários “Keans” no palco e a escolha de um deles como o melhor, interpretado por Brasão. Na sequência, há referências ao teatro lírico, a velhos dramas reencenados, ao sucesso das zarzuelas espanholas, na esteira das operetas. Terminado o quadro do teatro, Antônio José toma a forma do Batata cambista – provavelmente figura conhecida no meio teatral – e continua a acompanhar Madá e o conselheiro. Vão à inauguração do Éden-Concerto, nova empresa de Furtado Coelho, falam do túnel ligando o Rio Comprido e Laranjeiras e

encontram-se com um Inglês, com o Café Oriente e com um Astrólogo amalucado que toma Madá pela atriz Cinira Polônio, a sua “estrela”, seu “querido amor”. A graça da cena está no fato de Madá ser interpretada de fato por Cinira Polônio. Outros encontros ocorrem: com um Poeta do Grêmio de Letras e Artes, que fechou as portas; com a Academia de Belas Artes, que se queixa das críticas da imprensa ao concurso de pintura; com o Capadócio, um tocador de modinhas, que canta um lundu; e, finalmente, com a Companhia Força e Luz, que anuncia que o Rio de Janeiro será uma “cidade elétrica”. Os quadros episódicos terminam com uma mutação que inaugura um novo tempo para os teatros, com o uso da iluminação elétrica. Furtado Coelho foi o primeiro empresário a lançar mão da luz elétrica em seus espetáculos, a partir de 1888, no Teatro Lucinda, onde funcionou a empresa do Éden-Concerto. Eis a rubrica do final do quadro 8: “*A Companhia Força e Luz converte-se numa estrela de luz elétrica. Mutação*” (AZEVEDO, 1987, t. 3, p. 354).

Como nos dois atos anteriores, Artur Azevedo e Moreira Sampaio buscaram passar os acontecimentos em revista com o máximo de comicidade possível, no terceiro. Para o estudioso do teatro brasileiro, o “quadro dos teatros” é o mais interessante, pois funciona também como registro de gostos e tendências da época. Claro que um registro incompleto e fragmentado, mas com a vantagem de trazer um ponto de vista, o dos autores em relação ao teatro da época. No caso de Artur Azevedo, que escreveu 19 revistas de ano, é possível colher nessas obras boa parte do seu pensamento crítico, que, evidentemente, está explicitado nas centenas de textos que publicou nos jornais do Rio de Janeiro.

Ao final da apresentação dos quadros episódicos, Madá e o conselheiro continuam na mesma, ou seja, não conseguiram um marido para a mocinha. É o momento de retomar o “fio condutor” e encaminhá-lo para um final feliz, como exige a convenção do gênero cômico. Se o leitor se lembra, no romance *O homem* o desfecho é terrível: Madá, alucinada, envenena e mata Luís e Rosinha, recém-casados. Artur e Moreira Sampaio recorreram à estética do melodrama, forma dramática em que grandes reviravoltas e surpresas faziam a delícia dos espectadores, para chegar a um desenlace adequado ao espírito da revista de ano: Fernando, ou Fernandinho, não era filho do conselheiro, mas do Doutor Lobão. E mais: ao contrário do romance, no qual o rapaz morre em Portugal, na peça ele volta para se unir a Madá. As explicações para a reviravolta estão nas últimas cenas da peça e, claro, são tratadas comicamente. Libânia,

mãe de Fernandinho, conta que também andou por toda Lisboa à procura de uma mulher para o filho, por recomendação médica. A simetria das situações induz o espectador ao riso, uma vez que pode imaginar as cenas envolvendo mãe e filho. O quiproquó, por sua vez, foi desfeito quando ela contou ao rapaz que o conselheiro não era seu pai.

A vitória do amor coroa o enredo e inspira os autores a sugerir aos cenógrafos uma “apoteose ao amor”, que é anunciada por Madá, dirigindo diretamente ao público as últimas palavras da peça.

Apesar das dificuldades que possamos ter hoje, como leitores de uma revista de ano, é possível perceber em sua estrutura todos os elementos necessários para a diversão do espectador de seu tempo. Além do enredo cômico, que despertava seu interesse – no caso de *O homem*, o conselheiro e Madá vão conseguir encontrar um marido para a mocinha? –, revia os fatos do ano anterior pelo filtro da visão crítica e satírica, do bom humor, da paródia, do deboche e da mordacidade dos revistógrafos, em geral bons observadores da vida fluminense do final do século XIX. Além disso, os espetáculos eram uma festa para olhos e ouvidos, com música brincalhona e alegre, apoiada em versos simples e comunicativos, com chistes e trocadilhos, com a comicidade da farsa – por exemplo, quando o Doutor Lobão ouve Libânia contar que Fernandinho é seu filho, ele sai correndo, e ela vai atrás –, da caricatura e da linguagem maliciosa e com cenários vistosos e arranjos cênicos extraordinários, que culminavam na apoteose final.

Teatro de entretenimento, a revista de ano tornou-se o gênero mais popular do teatro brasileiro nos dois últimos decênios do século XIX. Malvista pelos intelectuais, que não a consideravam literatura, nas mãos de Artur Azevedo mereceu tratamento artístico. Ele sempre defendeu a ideia de que poderia haver arte na revista, não só nos seus textos críticos, mas no interior da própria obra, como se vê no prólogo de *Mercúrio*, encenada no início de 1887:

Dizem muitos que a arte,
Essa deusa que tem um culto em toda a parte,
Menos na nossa terra,
Dos revisteiros sofre impertinente guerra:
Engano, puro engano!
Pode haver Arte na revista de ano.

(AZEVEDO, 1987, t. 3, p. 168)

O fato é que a popularização da revista de ano e a disputa pelo público levaram muitos autores a fazer concessões que contribuíram para o descrédito dessa forma teatral. As acusações de intelectuais quanto ao excesso de licenciosidade e malícia, de versos sem qualidade, de mau gosto e vulgaridade se multiplicaram. Artur saiu em defesa da revista de ano em várias oportunidades. Em 5 e 12 de março de 1896, escreveu dois folhetins para o jornal *A Notícia*,³ nos quais reconhecia que alguns revistógrafos estavam comprometidos apenas com a bilheteria, não com um ideal artístico. Mas essa não era sua posição:

Se o gênero foi deturpado por alguns escritores bisonhos ou ineptos, não me cabe nisso a menor culpa. Em todas quanto escrevi, sozinho ou de colaboração com Moreira Sampaio, Aluísio Azevedo e Lino de Assunção, há – quer queiram quer não queiram – certa preocupação de arte que as separa de algumas baboseiras que sob o nome de revistas de ano se têm exibido em os nossos teatros (AZEVEDO, 1896, p. 2).

A leitura de *O homem* confirma as palavras transcritas acima. Artur e Moreira Sampaio partiram de uma obra literária para escrever a revista de ano de 1887 e fizeram seu trabalho com cuidado, atendendo às regras do gênero e indo além do puro entretenimento, oferecendo ao espectador ou leitor alguns momentos de boa realização artística, principalmente nos versos que criaram para acompanhar os números musicais. Mencionei a qualidade das coplas da terceira cena do primeiro ato – transcritas alguns passos atrás. Nelas, como na grande maioria dos versos da revista, somos brindados com o bom humor e a espirituosidade dos autores, traduzidos sempre em linguagem que concilia arte e diversão.

Referências

ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. v. 4. p. 714-717.

³ Os dois folhetins foram publicados no jornal *A Notícia*, a 5 e 12 de março de 1896, e transcritos na *Revista de Teatro* da SBAT, n. 325, jan.-fev. 1962, p. 16. Também podem ser lidos no CD que acompanha o volume *O Teatro: crônicas de Arthur Azevedo*, organizado por Larissa de Oliveira Neves e Orna Messer Levin (Campinas: Editora Unicamp, 2009).

AZEVEDO, Aluísio. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005. v. 2.

AZEVEDO, Artur. De palanque. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 1, 4 out. 1885.

AZEVEDO, Artur. O teatro. *A Notícia*, Rio de Janeiro, p. 2, 5 mar. 1896.

AZEVEDO, Artur. *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen; Funarte, 1983-1995. 6 t.

AZEVEDO, Artur. *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Minc; Inacen, 1987. t. 3.

BASTOS, Sousa. *Dicionário do teatro português*. Lisboa: Imprensa Libânio da Silva, 1908.

BERGSON, Henri. *O riso*. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

DREYFUS, Robert. *Petite histoire de la revue de fin d'année*. Paris: Charpentier, 1909.

POUGIN, Arthur. *Dictionnaire du théâtre*. 2^e éd. Paris: Éditions d'Aujourd'hui, 1985. (Les Introuvables).

PROPP, Wladimir. *Comicidade e riso*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

ROBERT, Paul. *Petit Robert I*. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Paris: Le Robert, 1982.

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Pontes; Editora Unicamp, 1991.

