VANESSA CRISTINA MONTEIRO

RETEMPERANDO O DRAMA: CONVENÇÃO E INOVAÇÃO SEGUNDO A CRÍTICA TEATRAL DOS ANOS 1890

Tese apresentada ao Programa de Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Teoria e História Literária.

Orientadora: Profa. Dra. Orna Messer Levin

Instituto de Estudos da Linguagem
Unicamp
2010

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

M764r	Monteiro, Vanessa Cristina. Retemperando o drama : convenção e inovação segundo a crítica teatral dos anos 1890 / Vanessa Cristina Monteiro. -- Campinas, SP : [s.n.], 2010. Orientador : Orna Messer Levin. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. 1. Drama. 2. Crítica teatral. 3. Teatro - Convenção. 4. Imprensa. 5. Inovação. I. Levin, Orna Messer. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título. tjj/IEL

Título em inglês: Spicing again the drama: convention and innovation according to the dramatic criticism of the 1890s.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Drama; Theater citicism; Theater - Convention; Press; Innovation.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Titulação: Doutor em Teoria e História Literária.

Banca examinadora: Profa. Dra. Orna Messer Levin (orientadora), Prof. Dr. André Luis Gomes, Prof. Dr. Walter Lima Torres Neto, Prof. Dr. João Roberto Gomes de Faria, Prof. Dr. Jefferson Cano. Suplentes: Profa. Dra. Elizabeth Ribeiro Azevedo, Profa. Dra. Larissa de Oliveira Neves, Prof. Dr. Antonio Arnoni Prado.

Data da defesa: 23/04/2010.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária.

BANCA EXAMINADORA:

Orna Messer Levin

André Luis Gomes

Walter Lima Torres Neto

João Roberto Gomes de Faria

Jefferson Cano

Elizabeth Ribeiro Azevedo

Larissa de Oliveira Neves

Antonio Arnoni Prado

IEL/UNICAMP
2010

Resumo

Esta tese visa a realizar uma análise da crítica teatral, publicada nos jornais fluminenses entre 1890 e 1900, perante as tensas discussões acerca da "decadência" do teatro nacional no meio intelectual brasileiro e as inovações deflagradas no âmbito da literatura dramática, em especial o gênero do drama. O tema da "decadência" do teatro nacional encontra-se, de certa maneira, relacionado ao advento da nova dramaturgia que despontou no *fin de siècle*, uma vez que ambos referem-se ao gênero "sério", representado pelo drama. Intelectuais e literatos como Artur Azevedo, Oscar Guanabrino, Valentim Magalhães, Luís de Castro, Urbano Duarte, entre outros, escreveram e opiniram sobre os dramas de autores considerados reformadores (Henrik Ibsen, Hermann Suderman, Ivan Turguêniev), por meio das montagens exibidas nos principais teatros fluminenses no período. Além disso, este estudo propõe traçar um perfil geral da crítica teatral jornalística, levando em conta as variações e transformações sofridas por esse tipo de texto (mais propriamente o gênero) na virada do século XIX para o XX, a partir de uma coletânea de resenhas de espetáculos do chamado gênero "sério".

Palavras-chave: Drama; Crítica teatral; Teatro-Convenção; Imprensa; Inovação.

Abstract

This thesis aims to conduct an analysis of theater criticism, published in Rio de Janeiro newspapers between 1890 and 1900, before the tense discussions about the "decadence" of the national theater in the brazilian intellectual and innovations raised in the dramatic literature, especially in the gender drama. The theme of "decadence" of the national theater is in some way related to the advent of the new drama that emerged in *fin de siècle*, as both relate to the genre "serious", represented by the drama. Intellectuals and writers such as Arthur Azevedo, Oscar Guanabrino, Valentim Magalhães, Luís de Castro, Urbano Duarte, among others, wrote and opined about the dramas of authors considered reformers (Henrik Ibsen, Hermann Sudermann, Ivan Turgenev), through the mounting shown in major theaters in the Rio de Janeiro. In addition, this study proposes to draw a general profile of journalistic theater criticism, taking into account the variations and transformations undergone by this type of text (more specifically the gender) at the turn of the nineteenth and twentieth centuries, from a collection of performance reviews of the genre called "serious".

Keywords: Drama; Theater criticism; Theater-Convention; Press; Innovation.

Aos meus pais.

Agradecimentos

À FAPESP, pelo financiamento, sem o qual esta pesquisa não seria possível.

À Profa. Dra. Orna Messer Levin, pela orientação dedicada, cuidadosa e profissional; pessoa muito querida que, por uma década, acompanhou de perto todos os meus passos na pesquisa, contribuindo, sem dúvida, para o meu amadurecimento enquanto pesquisadora.

Aos professores André Luís Gomes, Elizabeth Azevedo, Jefferson Cano, João Roberto Gomes de Faria, Walter Lima Torres Neto, pelas atenções e contribuições no decorrer da redação e na defesa desta tese

Aos funcionários (Mário, Emerson, Ema, Maria e outros) do Arquivo Edgar Leuenroth (IFCH/UNICAMP), com quem tive o prazer de conviver vários meses.

À Fundação Casa Rui Barbosa, por me fornecerem material importante e fundamental para o desenvolvimento da minha pesquisa.

Ao Marcelo Schincariol e à Tânia Martuscelli, amigos do coração.

À Cristina Betioli Ribeiro, pelas conversas alegres e almoços descontraídos em períodos difíceis.

Aos amigos Bruna Silva, Daniele Carvalho, Raquel Afonso da Silva, Robson Tadeu Cesila, Rutzkaya Queiroz, pelas ideias, sugestões, paciência e amizade.

À minha família, em especial aos meus pais, José Carlos e Cleusa, pelo apoio incondicional e por me escutarem sempre com muito carinho.

Ao meu querido Emerson, companheiro em todos os momentos, pela paciência, pela revisão minuciosa, por tudo,

Mann und weib,
und Weib und Mann
reichen an die Gottheit an.

SUMÁRIO

Retemperando o drama:
convenção e inovação segundo a crítica teatral dos anos 1890

Introdução.....01

Capítulo 1: A crítica teatral e o projeto de teatro nacional na República.....09
1.1 O teatro na imprensa nos primeiros anos da República.....09
1.2 Em defesa do teatro nacional.....20
1.3 A propósito da "decadência" do teatro nacional.....34
1.4 A questão do desaparecimento do gênero "sério".....58

Capítulo 2: A crítica e a tradição nos palcos brasileiros.....71
2.1 O drama tradicional e a crítica na imprensa jornalística.....71
2.2 William Shakespeare.....74
2.2.1 Shakespeare e seus grandes intérpretes.....74
2.2.2 Shakespeare em outras encenações no Brasil de *fin-de-siécle*.....97
2.3 Alexandre Dumas Filho.....104
2.3.1 Dumas Filho e suas personagens femininas.....104
2.4 Victorien Sardou.....120
2.4.1 Um autor popular.....120
2.5 Octave Feuillet.....141
2.6 George Ohnet.....150
2.7 Paolo Giacometti.....160
2.8 Dramaturgos portugueses.....169
2.9 Dramaturgos brasileiros.....189

Capítulo 3: Primeiros momentos do teatro moderno no Brasil segundo a crítica 211
3.1 A transição do drama: na mira dos críticos.....211
3.2 Émile Zola.....215
3.2.1 Émile Zola e o *Théâtre Libre* de André Antoine.....223
3.3 Dramaturgos brasileiros.....236
3.3.1 Augusto Fábregas.....236
3.3.2 Antonio José Soares de Sousa Júnior.....249
3.4 José Echegaray.....253
3.5 Henrik Ibsen.....260
3.5.1 As montagens do drama ibseniano *Casa de Bonecas* e da paródia *O Caso do Boneco* em 1899.....286
3.5.2 As comparações entre Henrik Ibsen e Richard Wagner.....309
3.6 Ivan Turguêniev.....313
3.7 Hermann Sudermann.....315
3.8 Maurice Maeterlinck e August Strindberg.....319

Capítulo 4: O teatro e função da crítica.....323
4.1 A imprensa em transformação: do aspecto artesanal ao industrial.....323
4.2 A crítica dramática em perspectiva.....327
4.2.1 O gênero e suas variações.....329
4.2.2 O método e outros aspectos.....341
4.2.3 A metacrítica.....362
4.3 A crítica e os dramaturgos reformadores.....379
4.4 A desilusão.....387

Considerações finais.....393

Bibliografia.....399

ANEXO – Críticas teatrais (mencionadas nos capítulos 2 e 3).....405

Introdução

> ...não é o teatro de prosa, em que pese a sua coleção de "monstros sagrados", que melhor caracteriza a passagem do século. A ideia de *belle époque* liga-se particularmente a certos gêneros menores, a meio caminho entre o teatro e a música, que floresceram e morreram nos quase cinquenta anos que vão da guerra de 1870 à de 1914.
> O primitivo café-concerto definia-se nas palavras de um frequentador como "un lieu où l'on se réunissait pour boire, en écoutant des chansons dans un brouillard de fumée". Aí estão, com efeito, os elementos primordiais: a bebida, a música e a permissão de fumar.[1]

Esta tese tem como objetivo central analisar a postura da crítica teatral, publicada nos jornais fluminenses entre 1890 e 1900, perante as tensas discussões acerca da "decadência" do teatro nacional no meio intelectual brasileiro e as inovações deflagradas no âmbito da literatura dramática. O tema da "decadência" do teatro nacional encontra-se, de certa maneira, relacionado ao advento da nova dramaturgia que despontou no *fin de siécle*, uma vez que ambos referem-se ao gênero "sério", representado pelo drama. Além disso, este estudo pretende traçar um perfil geral da crítica teatral jornalística, com base nas variações e transformações sofridas por esse tipo de texto (mais propriamente o gênero) na virada do século XIX para o XX, a partir de uma coletânea de resenhas de espetáculos do chamado gênero "sério".

Quanto ao gênero do drama, é necessário assegurar que a última década do século XIX foi marcante e agitada no que tange ao teatro brasileiro. Embora predominasse um teatro tradicional[2], textos dramáticos com inovações significativas chegavam ao Brasil, sendo representados, sobretudo, pelas companhias dramáticas estrangeiras, que constantemente se encontravam em território nacional. Desde o final dos anos 1870, os indícios desse processo de transição já vinham se manifestando com a presença de algumas peças naturalistas nos teatros brasileiros; as

---

[1] PRADO, Décio de Almeida. *Seres, coisas, lugares: do teatro ao futebol.* São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 66.

[2] Chamo de "teatro tradicional" o universo que engloba, além das tragédias shakesperianas, peças pertencentes às escolas romântica (melodramas e dramas históricos) e realista (denominadas "dramas de casaca"), as quais se caracterizavam pela presença nítida das convenções, recursos importantes utilizados tanto na composição do texto quanto na representação teatral.

montagens desses textos suscitaram interessantes comentários e polêmicas entre os críticos dos periódicos de maior expressão no Rio de Janeiro. Os textos de viés naturalista rejeitavam algumas das convenções[3] presentes nas peças românticas e realistas que dominaram os palcos, tanto franceses quanto brasileiros, do século XIX. Os críticos brasileiros debateram as novas técnicas e recursos inovadores utilizados pelos dramaturgos europeus, defensores de um teatro novo e diferenciado.

Nessa conjuntura, ao mesmo tempo em que peças de autores conhecidíssimos do nosso público – Victorien Sardou, Alexandre Dumas Filho, Octave Feuillet, George Ohnet e outros mais – eram encenadas, arrancando fervorosos aplausos da plateia, textos de dramaturgos reformadores como Henrik Ibsen, Ivan Turguêniev, Hermann Sudermann começavam pouco a pouco a se tornar conhecidos do público brasileiro. Mais do que os naturalistas, esses autores revolucionaram a literatura dramática, trazendo a lume textos com ênfase nos aspectos psicológicos das personagens, nas relações intersubjetivas e numa visão mais introspectiva e subjetiva do ser humano (mais forte depois com Maeterlinck, Strindberg, Tchekhov).[4] O modelo da "peça bem feita", pregado por Scribe, que vigorou por quase todo o século XIX, foi aniquilado e rechaçado pelos reformadores, que defenderam uma mudança radical de perspectiva no que tange à construção do texto dramático.

Algumas companhias estrangeiras, que aportavam na então Capital Federal, incluíram em seus repertórios obras desses escritores abertos às novas tendências e, por assim dizer, contribuíram para a divulgação dessa dramaturgia que despontava à época e que, na Europa, há algum tempo vinha gerando discussões entre os críticos. Podemos afirmar que o drama, tanto romântico quanto realista, representante da literatura dramática tradicional, dava seus primeiros sinais de "crise". Uma nova dramaturgia florescia com a virada do século,

[3] Trataremos com mais atenção das convenções presentes nos textos românticos e realistas no capítulo 2 desta tese.

[4] A dramaturgia nascente e inovadora da virada do século XIX para o XX traz o sujeito interiorizado como ponto de referência, a partir da oposição operada entre sujeito e objeto, e o sujeito mantém a supremacia sobre o objeto. Essa relação oponente sujeito-objeto aparece nos textos de Ibsen, Hauptmann, August Strindberg, Maurice Maeterlinck, autores que tiveram grande expressão nos primeiros anos do século XX. De acordo com Peter Szondi, em *Teoria do drama moderno (1880-1950)*, "o drama do final do século XIX nega em seu conteúdo o que, por fidelidade à tradição, quer continuar a enunciar formalmente: a atualidade intersubjetiva. O que vincula as diversas obras da época remonta à mudança ocorrida em sua temática é a oposição sujeito-objeto, que determina os novos contornos." (SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 92).

anunciando que o teatro rumava para outros caminhos.

Embora essas novas tendências demorassem a invadir os palcos brasileiros, levando em conta o contexto europeu, os críticos teatrais dos principais jornais fluminenses mostraram-se informados dessas mudanças, já que acompanhavam, mesmo a distância, por meio da leitura dos jornais europeus transportados pelos paquetes, o movimento teatral das mais importantes cidades do velho continente (Londres, Paris, Milão etc).

Essa fase de "transição" do drama, caracterizada pela passagem de uma estética tradicional para uma inovadora no teatro dramático, especificamente, suscitou debates contundentes na crítica. Esses debates levantados na Europa tiveram ecos no Brasil, onde os críticos musicais e teatrais redigiram e publicaram resenhas, artigos, ensaios, comentários aludindo a essas transformações no plano artístico-literário europeu. Nesse contexto, a própria imprensa brasileira tornou-se, talvez, o veículo mais importante de informação a respeito dos acontecimentos artísticos mundiais da época. Ao mesmo tempo, a montagem desses textos inovadores nos nossos palcos avivou os debates entre os críticos. A leitura dos principais jornais cariocas desse período, que engloba os primeiros conturbados e agitados anos da República, corrobora essa assertiva, revelando que a maioria dos críticos brasileiros ainda permanecia adepta do "velho teatro" convencional que perdurou por todo o século XIX. Intelectuais como Artur Azevedo e Oscar Guanabarino lideravam o grupo dos conservadores, enquanto Luís de Castro e Valentim Magalhães demonstravam simpatia para com as novidades deflagradas no meio artístico.

Embora predominasse o teatro cômico e musicado (operetas, revistas de ano, *vaudevilles*, mágicas) na cena nacional, gênero preferido da maioria do público brasileiro, optamos por enfocar neste trabalho apenas peças do gênero "sério", a saber, dramas, os quais, mesmo que exibidos em menor frequência do que as operetas, revistas de ano, mágicas, ainda tentavam sobreviver nos palcos, por meio das companhias estrangeiras que por aqui aportavam e pela iniciativa de algumas companhias nacionais dirigidas por artistas e empresários (como Furtado Coelho, Dias Braga, Ismênia dos Santos) interessados em levar a cabo a ideia de "regenerar" a arte dramática brasileira, tal como desejavam os literatos. Nesse momento, intelectuais e escritores brasileiros insistiam na concepção de que a arte dramática nacional encontrava-se em "declínio", já que o teatro ligeiro e alegre,

traduzido e nacionalizado com certa dose de obscenidade e pornografia, fazia as delícias de uma numerosa parcela dos frequentadores dos teatros.

Para esses homens de letras, o teatro, no Brasil, transformava-se num lugar onde se exibiam a depravação e a difamação, em detrimento da "Arte" "elevada" e erudita. Essa classificação devia-se à crença na divisão hierárquica dos gêneros teatrais herdada da poética classicista e tradicional, a qual pregava que a tragédia, o drama e a alta comédia integravam o universo dos gêneros "superiores", "nobres", enquanto os gêneros, que tendiam para o cômico e a música (as peças burlescas, as farsas, as operetas, as revistas de ano, as mágicas, os *vaudevilles*) eram considerados "inferiores".

Com o advento da República, o clima de reforma incitou os intelectuais brasileiros a clamarem pela "regeneração" do teatro nacional, em prol de uma produção nacional "séria" (dramas) e de qualidade "literária". A imprensa registrou as intensas discussões sobre o tema da "decadência" aflorada no meio intelectual e as inúmeras iniciativas, ainda que frustradas, de "regenerar" a arte dramática do país. Esse desejo de "regenerá-la" foi sustentado vivamente pelos escritores brasileiros, uma vez que visavam a transformar o Brasil numa nação "moderna" e "civilizada", de acordo com o modelo europeu.

Ao mesmo tempo, o jornalismo, o mais importante veículo de informação e de formação de opiniões da época, passava por mudanças intensas, em decorrência da incorporação de novas técnicas de impressão. Assim, com o objetivo de abarcar um contingente maior e mais diversificado de leitores, certos tipos de texto ganharam mais ênfase nas páginas dos jornais, como a crônica, a polêmica e o noticiário. A crítica dramática dos espetáculos encenados na Capital Federal, publicada diariamente nos principais periódicos, teve de se ajustar aos novos moldes dessa "grande imprensa", tornando-se um gênero "híbrido", de modo a absorver aspectos típicos desses tipos de textos que se encontravam em ascensão no jornalismo. Diante dessa "nova" imprensa, que entrava na "era" industrial e empresarial, o crítico teatral, ou melhor, o jornalista responsável pelas resenhas dos espetáculos dramáticos – já que, como veremos, ainda não se podia reconhecer uma crítica teatral especializada –, perdia a "voz" de autoridade em relação aos seus juízos e avaliações, na medida em que tinha de obedecer à exigência de "superiores".

Para melhor elucidar essas questões, dividimos esta tese em quatro capítulos, os quais

apresentam como base principal a pesquisa, leitura e análise das críticas teatrais, além de ensaios, artigos, resenhas, entre outros, publicadas nos mais importantes jornais e revistas do Rio de Janeiro (*O País*, *Gazeta de Notícias*, *Jornal do Comércio*, *A Semana*, *O Álbum*, *A Cigarra*, *A Bruxa*, *Revista Teatral*, *Revista Contemporânea*, *Almanaque d'O TEATRO*, *Almanaque dos teatros* etc.) principalmente entre os anos de 1890 e 1900.

O primeiro capítulo, "A crítica teatral e o projeto de teatro nacional na República", visa a traçar um panorama do contexto histórico-cultural do Brasil nos primeiros anos após a Proclamação da República, no sentido de trazer à luz as profundas transformações eclodidas no meio político (em razão da mudança de regime), econômico (devido à crise financeira decorrente do "Encilhamento") e social (o anseio por "reformas"). Essas metamorfoses atingiram em cheio o domínio das artes, em especial o teatro, já que este era o centro das relações sociais e culturais da época. O clima intenso de "reformas" e a solidificação do sentimento nacionalista influenciaram o movimento artístico-teatral, na proporção em que a elite intelectual ansiava por um teatro nacional (de produção brasileira) de qualidade "literária".

O segundo capítulo, intitulado "A crítica e a tradição nos palcos brasileiros", analisa as críticas publicadas nos jornais e revistas fluminenses a respeito das montagens de algumas obras da dramaturgia tradicional, construídas segundo os preceitos da chamada "peça bem feita". Elegemos os autores mais contemplados pelas companhias nacionais e estrangeiras, cujas peças foram constantemente encenadas no período estudado: os franceses Alexandre Dumas Filho, Victorien Sardou, Octave Feuillet, Georges Ohnet e o italiano Paolo Giacometti. Também selecionamos alguns dramaturgos brasileiros (Augusto de Castro, Corina Coaracy, Moreira de Vasconcelos, Lopes Cardoso, entre outros) e portugueses (Almeida Garrett, Mendes Leal, Campos Júnior, D. João da Câmara e outros mais), os quais, ainda que não tivessem suas obras frequentemente representadas no cenário nacional, incitaram dicussões na imprensa. Incluímos o dramaturgo inglês William Shakespeare nesta parte pelo fato de seus dramas, como *Hamlet*, *Otelo*, *Romeu e Julieta*, *Rei Lear*, entre outros, conhecidos como "tragédias shakespearianas", serem encenados com bastante frequência nos palcos brasileiros pelas companhias estrangeiras. Embora a dramaturgia de Shakespeare seja, de certa forma, *sui generis*, se a comparamos com a dramaturgia tradicional da primeira e

segunda metades do século XIX, seria um equívoco incluí-la no capítulo seguinte, o qual está relacionado ao teatro inovador.

O terceiro capítulo, "Primeiros momentos do teatro moderno segundo a crítica", apresenta um estudo a respeito das mudanças sofridas no movimento teatral brasileiro, devido à penetração de uma dramaturgia inovadora. Para isso, levamos em conta as matérias (textos críticos, ensaios, notas, informações, artigos, comentários) divulgadas na imprensa periódica fluminense e que remetiam às montagens de dramas de autores empenhados em inovar na literatura dramática. Começamos com os autores naturalistas, os quais tiveram suas peças encenadas no Brasil, visto que o naturalismo teatral, idealizado e liderado por Émile Zola, foi o primeiro momento de ruptura, em decorrência de pregar recursos e técnicas que se opunham à dramaturgia tradicional sustentada pelas convenções presentes nos melodramas, dramas históricos e peças realistas. Dentre os autores naturalistas, enfocamos, além de Zola, os brasileiros Augusto Fábregas e Antonio José Soares de Sousa Júnior e ainda o espanhol José Echegaray, que, com êxito ou não, intentaram inserir nitidamente aspectos naturalistas em algumas de suas produções. Prosseguimos com os dramaturgos que foram além dos naturalistas. Este é momento mais importante desse capítulo, pois se refere aos autores reformadores e responsáveis pelas mudanças radicais no que tange à literatura dramática do período. Dentre eles, encontram-se o norueguês Henrik Ibsen, o russo Ivan Turgueniêv e o alemão Hermann Sudermann. No Brasil, os textos desses autores reformadores começaram a ser encenados a partir de 1895, suscitando enormes debates e celeumas entre os críticos dos jornais. Com o objetivo de analisar a intensidade desse impacto, causado pela chegada dessa nova dramaturgia no contexto artístico-teatral brasileiro, o trabalho com as fontes primárias tornou-se valioso para nortear as reflexões que procuramos levantar nesta tese de doutorado. Ainda mencionamos a publicação na imprensa de alguns textos, teatrais ou não, de autores reformadores, como Maurice Maeterlinck e August Strindberg, no intuito de reforçar a ideia de que, se seus textos não eram encenados, eram postos à disposição do público.

Quanto ao segundo e ao terceiro capítulos, é pertinente dizer que os critérios que nos guiaram para estruturá-los estão relacionados com a relevância dos dramaturgos e de suas obras no contexto brasileiro. Ou seja, selecionamos, a princípio, os dramaturgos, nacionais ou estrangeiros, mais conhecidos do público brasileiro e os dramas que foram encenados com

maior frequência nos nossos palcos no referido período ou, então, que geraram discussões e polêmicas entre os críticos dos jornais.

Em seguida, o quarto capítulo, intitulado "O teatro e a função do crítico", pretende trazer à baila algumas reflexões e questionamentos acerca da crítica teatral, partindo das variações sofridas no gênero (tipo de texto) no último decênio do século XIX e das declarações, afirmações, indagações dos críticos (anônimos ou não) sobre o próprio "fazer" da crítica dramática, visto que é possível flagrar em muitos textos, escritos nas seções teatrais dos periódicos pesquisados, alguns questionamentos tecidos pelos jornalistas sobre a sua própria função de "crítico teatral" no jornal. Além disso, a partir desse estudo minucioso da crítica teatral brasileira, veiculada na imprensa jornalística do *fin de siècle*, buscamos traçar um perfil dos autores das seções dramáticas, com base na postura manifestada por eles acerca das inovações no que tange ao gênero do drama, que começavam a penetrar nos palcos do Brasil, por meio das vindas de companhias dramáticas estrangeiras. É relevante enfatizar que os textos críticos citados e analisados neste capítulo pertencem ao *corpus* selecionado que compõe o segundo e terceiro capítulos, os quais têm por objeto demonstrar como se configurou, por meio das críticas divulgadas na imprensa, a passagem do teatro tradicional (dramaturgia convencional) para o teatro "moderno" (drama inovador) à época.

Por fim, em nossas considerações finais, pretendemos trazer uma análise geral a partir de possíveis reflexões suscitadas nos quatros capítulos que compõem a tese, tendo como foco a crítica teatral referente aos dramas mencionados nesta pesquisa, crítica divulgada nos principais periódicos fluminenses e a importância que o teatro ainda possuía na vida social e cultural do país no início da *Belle Époque* tropical. Além disso, junto a esta tese segue um anexo com a transcrição de todas as críticas teatrais mencionadas nos capítulos 2 e 3.

Capítulo 1

A crítica teatral e o projeto de teatro nacional na República

1.1) O teatro na imprensa nos primeiros anos da República

Implantada a República em novembro de 1889, o Brasil entrava numa nova fase política, cujas transformações e mudanças atingiram brutalmente todos os níveis da vida social brasileira. Entusiasmado com a instalação do Governo Provisório, presidido pelo marechal Deodoro da Fonseca, um cronista anônimo escrevia na coluna "Traços e rascunhos", do jornal republicano *O País*, as seguintes palavras ao leitor:

> Ausente o rei, os teus negócios não se modificaram e passados os primeiros dias de comoção resultante da surpresa do ato e do inesperado da situação, vês, talvez com pasmo, que tudo volta ao antigo estado de calma e de trabalho, havendo apenas a seguinte diferença entre o antigo e o atual regime, diferença que, hás de convir, não é muito pequena moralmente falando, agora temos homens responsáveis pelos seus atos, coisa que o império parece que desconhecia.
> Desapareceu o teu pânico e a pouco e pouco vais verificando que o Brasil é aquilo que sempre foi: o Brasil.[5]

O cronista, ironizando o antigo regime monárquico, objetivava convencer o leitor da honestidade dos novos dirigentes do país em contraposição aos monarquistas, que, a seu ver, eram corruptos e negligentes. Argumentava que o país, depois de um período de intensas agitações, recomeçava a viver um momento de tranquilidade e harmonia, ou melhor, a República parecia devolver aos brasileiros a serenidade e a paz. De forma estratégica, o jornalista lançava primeiro essas ideias a fim de preparar o leitor para o assunto que pretendia comentar mais adiante em sua crônica: as grandes transformações realizadas pelo Governo Provisório em tão poucos meses de atividade. O autor da crônica, crente no novo sistema político, iludia-se com as medidas iniciais executadas pelo marechal Deodoro da Fonseca como a naturalização tácita, a liberdade de cultos, a secularização dos cemitérios, a instituição do casamento civil e, principalmente, a separação da igreja do estado "sem discutir inutilmente e sem perder tempo em torneios oratórios." [6]

[5] "Traços e Rascunhos" (crônica semanal). *O País*, 13 de janeiro de 1890.
[6] Idem, ibidem.

Os periódicos republicanos de maior circulação no Rio de Janeiro, como *O País* e a *Gazeta de Notícias*, não hesitavam em divulgar comentários contrários ao antigo regime, no sentido de responsabilizar a Monarquia por todos os males da sociedade. Além disso, não cansavam de declarar que o período monárquico pertencia a um passado que deveria ser apagado da mentalidade dos brasileiros:

> A política imperial matou o amor próprio e o orgulho da personalidade.
> O império, corrompendo sempre, desde as mais elevadas camadas sociais, por meio dos pingues empregos e títulos nobiliárquicos, até as mais ínfimas, com vergonhosas quantias para a compra dos votos, fez do povo brasileiro enorme massa de títeres, que movem cautelosamente o olhar em busca da fração vitoriosa para engrossá-la.
> O rebaixamento do nosso nível moral serviu para a partilha do domínio pelos grupos que cercavam a família Bragança; foi a sua arma poderosa durante o reinado do segundo imperador, que, somente deturpando caracteres e inutilizando energias, se manteria por tanto tempo no trono.[7]

A passagem transcrita acima, extraída da coluna "Traços e Rascunhos", d'*O País*, assegurava ter sido o Império um verdadeiro algoz e deformador do caráter dos brasileiros, os quais ficaram desprovidos de identidade própria. Apontando e censurando os erros cometidos pelo antigo regime, o cronista cria numa vida nova para todos com a Proclamação da República, deflagrada em 15 de novembro do ano anterior.

Entretanto, a imprensa periódica partidária do novo regime, ao mesmo tempo em que rebatia a Monarquia e seus fiéis seguidores, reiterava as promessas feitas pelos republicanos antes mesmo do celebrado 15 de novembro, de modo que não fossem esquecidas e sim concretizadas para que os conturbados tempos do Império não perigassem mais voltar. A construção de creches e asilos – com o fim de recolher os pedintes e as crianças abandonadas – e a obrigatoriedade da instrução primária integravam o conjunto das medidas que, segundo a imprensa periódica, deveriam ser urgentemente tomadas para sanar muitos dos graves problemas que ameaçavam a ordem pública. Era comum a veiculação de matérias (artigos, comentários, ensaios) encorajando e incentivando os novos dirigentes a governarem de acordo com os pressupostos republicanos. Os redatores dos jornais revolucionários afiançavam que nada poderia atrapalhar a aplicação das novas leis e

[7] "Traços e Rascunhos. Crônica Semanal". *O País*, 12 de maio de 1890.

os cidadãos, que prezassem pelo bem geral da pátria, deviam atuar em favor dessa nova prerrogativa do governo:

> Aplicar aos atos deste governo as leis escritas do império que a revolução destruiu, e que o próprio império muitas vezes violou, pode ser manifestação de amor pelo antigo regime e pelos seus proventos, mas não é compreensão verdadeira da cooperação prometida à obra republicana.
> Até a organização constitucional da república nos parece ser o dever dos bons cidadãos não sugerir inoportunas questões e muito menos suscitar embaraços que apenas podem protelar o advento do dia feliz em que a nação brasileira marcará por si mesma o caminho que deseja seguir na realização dos seus gloriosos destinos.[8]

Os governantes tinham de cumprir a sua parte no que se referia à reformulação e à execução das novas leis, mas a sociedade civil também tinha os seus deveres, conforme o autor do trecho citado. O surgimento de uma nova "era" dependia da boa vontade de ambos, governo e sociedade, cada um fazendo a sua parte. Se, por um lado, as promessas feitas pelos republicanos tinham de ser postas em prática, por outro, cabia ao povo atitude e ação. Porém, em defesa dessa concepção, o redator da coluna "Traços e Rascunhos", d'*O País*, frisava a importância de educar igualmente todos os cidadãos, em especial os mais carentes, formar pessoas pensantes e críticas, a fim de que o trabalho em prol de uma pátria justa fosse, enfim, concretizada.

> No estado em que nos encontramos, porém, é preciso formar esses cidadãos; e difícil, se não impossível, será empreender satisfatoriamente o alevantamento da geração atrofiada, que é a parte mais aproveitável da população brasileira.
> É imprescindível, pois, educar.
> Educar os filhos, educar a mulher, educar o povo.
> Podem fazer muito as classes dirigentes da república? Ninguém o nega, pois todos nós estamos mais ou menos convencidos da boa vontade dos homens do governo.
> Mas, por melhor e mais poderosa que seja a sua vontade, nós podemos desde já, sem auxílio da esfera governamental, preceder as melhores intenções, substituindo as promessas e as teorias pela prática. [9]

[8] "Pela República". *O País*, 7 de maio de 1890.
[9] "Traços e Rascunhos. Crônica Semanal". *O País*, 12 de maio de 1890.

O anseio de se construir uma nova ordem dominava o pensamento dos jornalistas e intelectuais republicanos, que demonstravam cada vez mais uma reação negativa a tudo aquilo que remetia ao Império. Assim, a imprensa periódica, adepta dos ideais republicanos, tornou-se o principal veículo disseminador da concepção de que a República simbolizava o "renascimento", a luz orientadora de que a nação necessitava para tomar novos rumos. Mais do que defender e postular reformas sociais, econômicas e políticas, os intelectuais insistiam numa reformulação na área das letras, já que, nas palavras de Guimarães Passos (1867-1909), "a literatura de um povo é o termômetro da sua civilização, e se um governo civilizado não pode viver sem uma literatura, uma literatura não pode mediar sem o favor do governo."[10]

No que toca ao campo artístico, Pardal Mallet (1864-1895), redator da *Gazeta de Notícias*, foi um dos intelectuais que mais redigiu e divulgou matérias (artigos, ensaios, apelos) em defesa das artes. Uma grande parte de seus escritos reivindicava uma necessária reforma da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro. Em concomitância, Mallet escreveu e publicou textos que visavam a engrandecer a nova geração de literatos e artistas, pois, a seu ver, os "novos", em contraposição aos "velhos", simbolizavam o progresso, a revolução. Dentro dessa concepção, tornava-se latente a tese de que os "novos" representavam a República e os "velhos", o Império. O progresso, para ele, dependia do desabrochar da nova geração, porque só ela poderia exterminar os antigos vícios que impediam o desenvolvimento intelectual do país. Em um de seus textos, afirmou que

> Nessa esfera da atividade artística é espantosamente assombroso o movimento e a pujança da tal gente nova, verdadeiramente nova, que quase nada fez ainda, que ainda não tem a consagração de uma vitória completa, mas que aí vem forte e resoluta, destinada a marcar em período áureo a sua passagem fecundante.
> [...] Trata-se de construir um Brasil-moderno, em condições de facilidade que talvez nunca mais apareçam; e é preciso que o trabalho não fique errado por vício de projeto ou defeito de material.
> Em presença desse interesse coletivo, urge que desapareçam os interesses particulares. Muito respeitáveis embora, representam a rotina e nós somos chegados ao momento em que mais vale a tempestade do que a calmaria.
> Aos novos, Brasil!

[10] PASSOS, Guimarães. "Pelas Letras!" *Gazeta de Notícias*, 5 de abril de 1890.

> Os novos podem ter no máximo a loucura, que é o pórtico do gênio; os velhos têm no mínimo a senilidade, que é o pórtico dos cemitérios.[11]

A exaltação de Mallet para com os "novos", a geração dos moços (jovens literatos), gerou repercussões por parte de outros intelectuais. Enquanto alguns enfatizavam as palavras do jornalista da *Gazeta de Notícias*, outros, sobretudo Valentim Magalhães (1859-1903), fundador da revista *A Semana*, que circulou entre os anos de 1893 e 1895, consideraram exagerado e ousado o tom utilizado por Mallet. Com o pseudônimo de Valério Mendes, Valentim Magalhães, escreveu um artigo, publicado n'*O País*, argumentando que os jovens autores, por enquanto, "estão aprendendo a escrever", daí o fato de não terem ainda publicado nenhuma grande obra.[12] Assim, a seu ver, seria uma injustiça serem chamados de "mestres", em detrimento dos mais experientes e que já possuíam obras consagradas, como Machado de Assis (1839-1908), Aluísio Azevedo (1857-1913), Adolfo Caminha (1867-1897), entre outros. Após mencionar nomes de alguns jovens literatos como os de Gastão Bousquet (1870-1918), Emiliano Perneta (1866-1921), Vicente de Carvalho (1866-1924), Oscar Rosas (1864-1925), Virgílio Várzea (1865-1941), assegurava que

> nenhum desses ainda fez nada *novo* pela simples razão de não haverem ainda tomado um rumo, uma orientação segura, que só é dada pelo estudo dos bons autores e dos mestres da língua e pela formação do *senso literário* – qualidade primordial, básica, essencial de todo escritor.
> Mas é de crer que, sendo atualmente os mais *moços*, venham a ser os *mais novos*... quando forem *mais velhos*.[13]

E, mais adiante, Valentim Magalhães finalizava o seu texto, reiterando que Mallet se precipitou quando dirigiu a esses jovens escritores palavras engrandecedoras e enlevadas, sem mesmo saber se um dia viriam a ser realmente grandes escritores ou produziriam uma literatura diferenciada ou inovadora.

Porém, ao lado de Pardal Mallet, encontrava-se Guimarães Passos. Passos, além de defender a geração mais nova em oposição a mais velha, depositava na República a esperança de ser possível trazer a concretização de um projeto em prol da literatura

[11] MALLET, Pardal. "Os novos!" *Gazeta de Notícias*, 27 de junho de 1890.
[12] MENDES, Valério. "Novos e velhos". *O País*, 08 de outubro de 1890.
[13] MENDES, Valério. "Novos e velhos". *O País*, 08 de outubro de 1890.

nacional, que atuasse em sintonia com os direitos da classe dos literatos e que considerasse a literatura um instrumento fundamental e imprescindível na educação e na formação da sociedade brasileira[14]:

> Somente continuam a viver por si os pobres enjeitados da pátria que abraçam a literatura.
> Oprimidos pelo governo do império entreviram na república a reintegração dos seus direitos, ou antes a posse do que lhes pertence.
> Falou-se da criação de uma academia de letras, onde se aprendesse e se ensinasse; uma academia a exemplo das da Europa, que desenvolvesse e apurasse o gosto literário do país, que fizesse firmar e ser reconhecida a propriedade literária.
> Entrevimos uma era de prosperidade e, é verdade, que até agora não perdemos a esperança. [15]

O escritor aproveitava o ensejo para descrever a situação confrangedora e deplorável em que se encontravam todos os ramos da cultura do país, resultado do total abandono do regime imperial. Sem o apoio das autoridades governamentais, escrevia, o povo continuaria abandonado e sem uma identidade própria. Em nome de todos os brasileiros, Guimarães Passos postulava implicitamente aos novos governantes uma atenção especial voltada para a educação e para as artes:

> O que somos nós? Somos um povo sem tradições, sem educação, sem originalidade, sem arquitetura, sem diversões, sem passeios, sem teatros, sem aquários, sem museus, sem artes, sem letras, sem ciências, sem higiene da alma nem do corpo.
> Temos uma academia de Belas Artes, cujo defeito – [a] qualidade – está nos professores vagabundos alguns, e outros que sabem menos que os

[14] Em defesa dos "novos", escreveu Passos:
"A nova geração artística do Brasil é forte, valente, brilhante.
Só hoje é que se começa a fazer a arte, tal qual ela deve ser feita, com amor, com escrúpulo, com verdade.
"A convenção senil inventou a balela de que a gente boa era a do seu tempo. E aplica isto a respeito de tudo.
"Pouco importa que o tempo corra, que novos processos apareçam, que novas coisas se inventem, que tudo sobrepasse o passado. Para eles o bom tempo era o seu tempo. Tanto nas lutas do trabalho glorioso, como nas pândegas da mocidade.
"Remetam-se os velhos aos lugares que lhes competem; cumpram a sua missão, deixem o campo livre aos que podem corrigir as suas obras e que podem exaltar a pátria.
"Para os fósseis impossíveis que tropeçam a todo o instante nos princípios mais comezinhos da arte não há moços de verdadeiro merecimento." (PASSOS, Guimarães. "Novos e Velhos." *Gazeta de Notícias*, 26 de junho de 1890).
[15] PASSOS, Guimarães. "Pelas Letras!" *Gazeta de Notícias*, 5 de abril de 1890.

> discípulos – com as honrosas exceções que justificam a regra.
> Temos um conservatório de música quase em idênticas circunstâncias.
> Temos um museu que vive em constantes pinturas e esquecido como um monstro arqueológico.
> Temos uma biblioteca que está paga não paga os ociosos da rua do Ouvidor para irem lá sacudir as traças dos livros.
> Os teatros repetem espavoridos as raras obras de mérito literário que lhes vão bater às portas e corrompem o povo com operetas mal traduzidas e em prejuízo do longínquo autor.[16]

Bem como na pintura e na literatura, no teatro o clima de reforma se esboçou de maneira patente. Alguns empresários teatrais, influenciados pela ideia fixa de reformulação e, sobretudo, pelo sentimento nacionalista, o qual se manifestava de forma intensa na sociedade, promoveram uma série de concursos, com premiações e recompensas, a fim de desenvolver a literatura dramática nacional. De acordo com um jornalista anônimo, esses projetos puderam se tornar realidade em razão de a República, ao contrário do Império, não tolher as iniciativas individuais, devolvendo ao povo a liberdade que lhe é de direito: "Já é de baixo, que se opera a evolução. Já não é o governo que impõe a sua vontade ao povo, mas o povo que impulsiona o governo no sentido das reformas" [17]. E, por assim dizer, completava que

> Desse fenômeno sociólogo tivemos segura prova na semana cujo rápido histórico estamos a fazer.
> Aos olhos do observador marca essa semana o começo de um período de renascimento das artes e das letras no nosso país, renascimento que se há de estender a outras esferas da inteligência humana.
> É campo do fenômeno o teatro, o teatro que até hoje só tem merecido dos governos o frio desdém do mais soberano desprezo.
> Inspirados por generoso, nobre e patriótico intuito, alguns empresários dos nossos teatros propuseram-se a erguer a literatura dramática, a mísera e mesquinha, estimulando, por meio de prêmios, os escritores, garantidos ainda os direitos que até hoje auferiam eles de seus trabalhos.
> Variam na forma os planos apresentados por esses beneméritos empresários; todos eles, porém, visam um único fim: – dar vida à literatura dramática nacional.
> Não é tudo, mas é já alguma coisa, e por essa alguma coisa merecem aplausos os dignos empresários, que espontaneamente sangram as suas bilheterias em proveito das letras. [18]

[16] Idem, ibidem.
[17] "Crônica Ligeira". *Gazeta de Notícias*, 20 de abril de 1890.
[18] Idem, ibidem.

Entretanto, essa animação irradiada pela imprensa revolucionária delineava-se perante uma tranquilidade apenas aparente do governo republicano ditatorial que já, desde o início, enfrentava sérios problemas internos[19]. A política empreendida pelo marechal Deodoro da Fonseca, seguida pela de Floriano Peixoto, deixou marcas profundas na história do país. O "Encilhamento" (1891), caracterizado pela grave crise econômico-financeira, e a Revolta da Armada, eclodida em setembro de 1893, foram as principais consequências dos turbulentos e agitados primeiros anos de República e contribuíram para recrudescer a desilusão entre os brasileiros com relação à política do país. Além disso, a liberdade de imprensa sofreu inúmeras repressões no decorrer do Governo Provisório e todas as promessas caíram por terra. [20]

Dessa maneira, o entusiasmo dos intelectuais nos primeiros meses do Governo Provisório não foi levado adiante. Os agravantes políticos ganharam dimensão no decorrer dos anos e penetraram rapidamente no campo artístico.[21] A crise econômica advinda do "Encilhamento", iniciada já em meados de 1890 e causada pela tremenda especulação da Bolsa e pela emissão excessiva de papel-moeda sem lastro, contribuiu para a falência de muitos empresários. O teatro, importante centro disseminador de cultura e ponto de encontro social, não demorou a sentir as primeiras consequências; importantes empresários

[19] O tão desejado advento da República acabou por se tornar num dos acontecimentos mais frustrantes da história política do país. Sobre isso, escreveu Nicolau Sevcenko: "Sem dúvida, o advento concatenado da Abolição em 1888 e da República em 1889, com a sua promessa de democratização, significou ironicamente a experiência mais traumática e desagregadora dessa geração." (SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República.* São Paulo: Editora Brasiliense, 1983, p. 86).

[20] Conforme Wilson Martins, "muitos periódicos, nos mais diversos pontos do território nacional, foram obrigados a encerrar as suas atividades, numerosos jornalistas presos e banidos para lugares longínquos; sob esse aspecto, houve um inegável, embora compreensível e explicável, retrocesso; resta, como escrevia o terrível Eduardo Prado (1860-1901), que a República, em menos de dois meses, destruiu 'a liberdade de imprensa que o Império garantiu e sustentou durante sessenta anos'." (MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*. Vol. IV (1877-1896). São Paulo: Cultrix, 1979, p.356-357.

[21] Garcia Redondo, sob o pseudônimo de Marasquino, desabafava na sua coluna "Salada de Frutas", d'*O País*, as consequências lamentáveis que as letras vinham sofrendo em decorrência da agitação do mercado financeiro da época: "Ora, atualmente, todos se atiram aos negócios, todos estão envolvidos, mais ou menos, em empresas e especulações financeiras e cada vez lhe sobra menos tempo para se aplicarem a coisas puramente intelectuais, para ilustrar o espírito, ou mesmo para *mobiliá-lo* ligeira e elegantemente.

"Além de que, o gosto do público vai progressivamente decaindo e acanalhando-se. Para prova, os teatros. Somente as pachuchadas ultra-reles fazem sucesso. Quanto menos valor literário tiver a peça mais garantido será o seu êxito. Borracheiras ignóbeis têm enriquecido e vão enriquecendo empresários que andavam sempre a *tinir* quando montavam peças feitas, de algum merecimento literário e cujo desempenho tinha algum valor artístico." (MARASQUINO. "Salada de Frutas". *O País*, 27 de setembro de 1890).

teatrais, principalmente aqueles que se comprometiam à contratação de companhias líricas estrangeiras de primeira ordem para realizarem longas turnês em São Paulo e no Rio de Janeiro, mostraram-se gravemente atingidos pela crise e faliram. O péssimo câmbio e os altos preços dos bilhetes dos espetáculos, o que gerou uma brusca redução de público, tornaram esse tipo de negócio bastante fragilizado e arriscado. As falências dos empresários Luiz Ducci (1893), Marino Mancinelli (1894) e De Mattia (1895) atestam que a contratação de renomados artistas líricos estrangeiros para turnês no Brasil era inviável à época. O resultado imediato foi a escassez dos espetáculos líricos, principalmente no ano de 1895.

A Revolta da Armada, eclodida em setembro de 1893, também atingiu de forma sensível o movimento artístico-teatral do país. As recorrentes ameaças de bombardeios na cidade do Rio de Janeiro aterrorizaram a população, que, temerosa, evitava sair dos seus lares, e obrigaram a maioria dos teatros a fecharem as suas portas por algum tempo ou diminuírem a quantidade de espetáculos que normalmente era representada. As constantes ameaças de ataque persistiram até 1894. [22] Temendo a falência, certas empresas teatrais brasileiras tentaram chamar o público, colocando novas peças em cartaz. A imprensa jornalística registrou esse momento complicado para os empresários; eis a transcrição de uma nota publicada no *Jornal do Comércio*, na seção "Teatros e Música", que ilustra muito bem a preocupação das empresas teatrais com a falta de público:

> As empresas teatrais tentam com as exibições das novas peças chamar a concorrência pública desviada dos teatros pelos últimos acontecimentos. Anteontem houve nada menos de <u>três primeiras representações</u>, com boas peças, dignas de serem ouvidas. O povo, porém, não afluiu como de costume. As três casas de espetáculos tiveram concorrência bem pouco

[22] Em sua coluna "Palestra", d'*O País*, Artur Azevedo aludiu à situação periclitante em que se encontrava a cidade do Rio de Janeiro, quando o conflito chegava aos seus momentos finais: "Palestra?!... Palestra, sim; como subordinei esta série de artigos a esse título, escrevi-o agora ali, no cabeçalho, embora esteja convencido de que atualmente, nesta hoje mais do que nunca heroica cidade, ninguém quer saber de palestras. Todo o tempo é pouco para a alegria.
"Não apareci aos leitores na quarta-feira, porque entendi que era uma impertinência palestrar sob a terrível ameaça de um chuveiro de balas de todos os feitios e de todos os calibres, uma fazendo *fum... um... um*, outras fazendo *chi...i...i*, e todas levando a morte e a ruína à mais doce, à mais generosa das populações.
"Poderíamos lá palestrar ao som medonho da artilharia fratricida, quando todos nós que não nos retiráramos para os subúrbios longínquos, nem nos utilizáramos dos humanitários galpões mandados construir pela intendência municipal, tínhamos, pode-se dizer, um pé na sepultura?" (A.A. "Palestra". *O País*, 16 de março de 1894).

animadora. [23]

Da falta de público para o fechamento repentino de quase todas as casas de espetáculos do Rio de Janeiro. A escassez de espetáculos foi evidente nos últimos meses de 1893, como podemos observar em uma breve notinha publicada n'*O País*, no dia 13 de outubro: "Apenas o Recreio Dramático anima-se a funcionar hoje, abrindo as portas ao público. Representa-se o drama *O poder do ouro*." [24]

Porém, se a crise política brasileira atingiu, em certo grau, muitos empresários teatrais, em especial os do teatro lírico, a vinda de companhias dramáticas estrangeiras entre 1890 e 1900 para o Rio de Janeiro não foi interrompida em nenhum momento e, ao contrário disso, mostrou-se cada vez mais intensa. Parece ser contraditório, mas muitas celebridades do teatro mundial estiveram nesse conturbado período em terras brasileiras, proporcionando agradáveis noites ao público que comparecia aos espetáculos. Dentre essas personalidades teatrais, mencionamos Sarah Bernhardt [25], Ermete Novelli (1851-1917), Lucinda Simões (1850-1928), Giovanni Emmanuel [26]. Tais celebridades atraíram a atenção da crítica periódica, que veiculou dezenas de matérias (comentários, notas, artigos, ensaios) a respeito dos espetáculos encenados. Podemos afirmar que esse período que vai de 1890 a 1900 foi de extrema importância para o teatro brasileiro, já que esses artistas renomados traziam novas técnicas na arte de interpretar e novidades no repertório que pretendiam exibir para a plateia brasileira.

Após os turbulentos anos de Governo Provisório e da presidência de Prudente de Morais, o ano de 1898 parecia iniciar com um pouco mais de tranquilidade, com a eleição de Manuel Ferraz de Campos Sales para presidente. Campos Sales teve de adotar várias

[23] "Teatros e Música". *Jornal do Comércio*, 25 de setembro de 1893.
[24] "Diversões". *O País*, 13 de outubro de 1893. *O poder do ouro* é o título de um drama de José Maria Dias Guimarães.
[25] A atriz francesa Sarah Bernhardt nasceu a 22 de outubro de 1844 e faleceu a 26 de março de 1923. Segundo Lafayette Silva, Sarah Bernhardt "esteve três vezes no Brasil: 1886, em 1893 e em 1905." (Para mais informações, vide SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938, p. 336-338).
[26] Giovanni Emmanuel nasceu em 1848, Morano Pó (Casale) e morreu em 1902, em Torino. Segundo Lafayette Silva, o artista italiano esteve três vezes no Rio de Janeiro: 1887, 1901 e 1896. Em 1899, o artista chegou a fazer uma excursão pela região norte, realizando alguns espetáculos no grandioso Teatro Amazonas. (Mais informações vide, SILVA, Lafayette. Op. cit., pág. 374-381).

políticas financeiras, como a famosa "política dos governadores" [27], para tentar, ao menos, amenizar as dificuldades econômicas provenientes, principalmente, do "Encilhamento". Essas políticas favoreceram, sobremaneira, a agricultura, de modo a promover o enriquecimento da elite agroexportadora. Segundo Jeffrey Needell, o ano de 1898 marcou a entrada do Brasil na *Belle Époque*, em especial o Rio de Janeiro, o maior centro financeiro da época: "As condições para a estabilidade e para uma nova vida urbana elegante estavam de novo ao alcance da mão" [28].

É relevante reiterar que todas essas mudanças políticas, econômicas e sociais, que marcaram o país na última década do século XIX, coexistiram com o período de transição por que passavam todos os planos das artes. Novas tendências, recém-chegadas da Europa, influenciavam as produções relacionadas à literatura, à pintura, à música, ao teatro. Neste último, os sinais de mudanças apareceram com a montagem de obras de dramaturgos reformadores, vindos do norte da Europa, textos dramáticos que já há algum tempo vinham sendo representados nos principais teatros europeus, desencadeando discussões entre os críticos brasileiros – Artur Azevedo (1855-1908), Valentim Magalhães, Olavo Bilac (1865-1918), Oscar Guanabarino[29], entre outros – da imprensa jornalística. Henrik Ibsen[30], Hermann Sudermann[31], Ivan Turguêniev[32] começavam a ser conhecidos pelo público brasileiro, por meio

---

[27] De acordo com Jeffrey Needell, a 'política dos governadores' "refletia o consenso das poderosas elites regionais em apoiar um governo de compromisso que as privilegiava, e se opunha frontalmente à República de Floriano, centralizadora, reformista e de base urbana. As elites recuperaram o controle do Estado. Por meio de uma nova composição política, reinstitui-se uma ordem favorável às estruturas sociais e econômicas tradicionais. Os setores urbanos e médios, em processo de fortalecimento desde as transformações sócio-econômicas nos meados do século, haviam sofrido uma amarga derrota." (NEEDELL, Jeffrey D. *Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século.* Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.38-39). Na verdade, o refortalecimento da elite agrária marcou um retorno à situação que vigorou em todo o período colonial.

[28] Idem, ibidem, p.39.

[29] Oscar Guanabarino nasceu a 29 de novembro de 1851, em Niterói, Rio de Janeiro, e faleceu a 17 de janeiro de 1937. Influenciado pelo pai, o romancista e jornalista Joaquim Norberto de Sousa Silva, Guanabarino, ainda bem jovem, optou por seguir a carreira artística. Foi professor de piano, jornalista, crítico musical e teatral, dramaturgo.

[30] O dramaturgo escandinavo Henrik Johan Ibsen nasceu a 20 de março de 1828, em Skien (Noruega), e faleceu a 23 de maio de 1906, na Cristiânia (Noruega). Estreou na literatura dramática com a peça *Catilina*, em 1849. Vai ser nas duas últimas décadas do século XIX que o dramaturgo conquistou glória mundial. Seus dramas mais polêmicos e comentados pertencem às fases realista e simbolista, a saber, *Casa de Bonecas* (1879), *Os Espectros* (1881), *A Dama do Mar* (1887), *Hedda Gabler* (1890).

[31] O dramaturgo alemão Hermann Sudermann nasceu em 1857 e faleceu em 1928. Dentre suas peças teatrais, destacam-se *Frau Sorge* (1887); *Der Kaltzenteg* (1889); *Ehre* (1889); *Sodoms Ende* (1890); *Heimat* (1893), entre outras.

das companhias dramáticas estrangeiras que por aqui aportavam. Esses dramaturgos reformadores traziam à baila uma nova proposta para a literatura dramática, especificamente no que se referia ao gênero "drama". O Brasil, por assim dizer, começava a entrar em sintonia com o movimento artístico do "velho mundo".

Ao mesmo tempo em que esses autores tornavam-se conhecidos pela plateia brasileira, a questão da "decadência" do teatro nacional era o assunto predileto das rodas literárias formadas nos principais cafés cariocas, durante os finais de tarde. No entanto, mesmo que frustradas, conforme os literatos, houve tentativas de reformas no teatro nacional; empresários como Furtado Coelho (1831-1900), Dias Braga (1846-1907) e Ismênia dos Santos[33], apoiados nas intensas e incansáveis discussões acerca da "regeneração" do teatro brasileiro, encetaram campanhas em favor de um teatro mais "literário" e do surgimento de novos autores. Esses empresários não podem ser esquecidos na história do teatro brasileiro.

1.2 Em defesa do teatro nacional

Sabe-se que a Proclamação da República fortaleceu o sentimento nacionalista que há anos vinha recrudescendo na sociedade devido às propagandas republicanas. Também, como já foi mencionado, o teatro, funcionando como um importante veículo de influência ideológica, mostrou-se diretamente atingido por essa nova fase vivida pela política do país na última década do século XIX. De fato, a esperança de transformar o Brasil em uma nação próspera e vindoura penetrou de forma significativa no meio artístico-teatral; era o

---

[32] Ivan Sergueievitch Turguêniev nasceu em 1818 e faleceu em 1883. Entre suas peças, destacam-se *O pão alheio* (1848) e *Um mês no campo* (1850).

[33] A atriz Ismênia dos Santos nasceu a 21 de novembro de 1840, na Bahia, e faleceu a 14 de junho, em Niterói (RJ). Foi atriz e empresária de teatro. Estreando no teatro amador, Ismênia trabalhou ao lado de grandes personalidades do meio teatral como Dias Braga, Furtado Coelho. De acordo com José Galante de Sousa, "Ismênia foi uma das nossas maiores atrizes dramáticas." (SOUSA, José Galante de. *O teatro no Brasil*. Tomo II. Rio de Janeiro: INL, 1960, p. 482). A *Gazeta de Notícias*, na seção "Teatros e...", do dia 29 de maio de 1890, veiculou uma nota referindo-se à entrega de prêmios feita pela atriz e empresária Ismênia dos Santos, no Teatro Variedades Dramáticas. Eis um trecho:

"Realizou –se anteontem, no teatro Variedades, a *Festa dos prêmios*, comemorativa da 30ª. representação da popularíssima peça fantástica – *A meia noite*.

"O teatro estava elegantemente ornado. Foram chamados à cena, repetidas vezes, a distinta empresária Ismênia dos Santos, os artistas da companhia e os nossos colegas, tradutores da peça.

"Ismênia dos Santos ofereceu aos tradutores dois lindos e delicados mimos de ouro ao nosso colega Henrique Chaves, com a seguinte inscrição: '*Meia noite.* A Henrique Chaves – Ismênia – 26 Maio 90'; e uma delicadíssima *châtelaine* de ouro e brilhantes ao nosso colega Soares de Sousa Júnior, com esta inscrição: '*Meia-Noite* – A Soares de Sousa Júnior – Ismênia – 26 Maio 90'."

momento propício de valorizar a arte dramática nacional.

A popularização crescente do teatro musicado, composto por operetas, revistas de ano, mágicas, *vaudevilles*, levou muitos críticos a afirmarem que a arte dramática brasileira caminhava rumo à "decadência", em razão de muitos textos desses gêneros, quando traduzidos e nacionalizados, incorporarem cenas pornográficas e quadros obscenos. É inegável que o advento da República impulsionou alguns artistas e pessoas do meio teatral a lutarem em favor de uma produção de peças de qualidade "literária" para serem encenadas nas principais casas de espetáculos cariocas. Um deles foi Furtado Coelho, que iniciava o ano de 1890 como empresário do Teatro Lucinda, teatro que reabria suas portas ao público fluminense. Ator, ensaiador, empresário e dramaturgo, o português de nascença, além de privilegiar o teatro dramático considerado "nobre" (drama e alta comédia) em oposição ao teatro do gênero ligeiro (revistas de ano, mágicas, operetas), considerado "inferior", defendeu o propósito de incentivar o afloramento de novas produções originais nacionais.[34] O trabalho de Furtado Coelho em prol da literatura dramática brasileira era elogiado pela imprensa:

> Felizmente ainda de vez em quando aparece quem se lembre de apresentar alguma produção original, nesta terra em que o teatro vive quase sempre exclusivamente de traduções, que nem sempre valem alguma coisa.
> [...] Felizmente assim não pensa Furtado Coelho, autor também e artista de preparo intelectual, a que não estamos muito habituados em nossos teatros.
> Preside o julgamento das peças submetidas à sua empresa o critério, e há boa disposição de espírito para as composições originais, empenho de exibi-las de preferência, e disso temos prova no fato de, em sete peças até agora representadas pela companhia do Lucinda, encontrarem-se já três originais.[35]

A preferência exclusiva pela encenação de textos em suas versões originais, sem que fossem traduções de autores estrangeiros ou que sofressem algum tipo de alteração, contribuiu para o destaque da nova Companhia formada pelo empresário português na imprensa jornalística. A preocupação de Furtado Coelho girava em torno do conteúdo qualitativo das

[34] Trataremos com mais detalhe cobre a divisão hierárquica dos gêneros ainda neste mesmo capítulo.
[35] "Diversões". *O País*, 7 de abril de 1890.

peças levadas à cena e, por essa razão, sua empreitada era desafiadora e corajosa, já que as traduções faziam parte da maioria dos espetáculos postos em cartaz pelas companhias dramáticas nacionais. Decerto, era muito mais difícil realizar a montagem de uma obra teatral em sua versão original, em se tratando de um autor estrangeiro, cujo texto ainda não estivesse vertido para o português. No que se refere às peças do gênero "sério" (dramas), é bem certo que uma companhia brasileira, quando resolvia representar uma peça estrangeira, apropriava-se de alguma versão do texto já traduzida e exibida por uma *troupe* portuguesa, devendo, portanto, ser a tradução de um autor português.

A iniciativa de Furtado Coelho acirrou as discussões sobre a situação da arte dramática do país. Tanto que o cronista da coluna "Foguetes", do jornal *O País*, trouxe à luz um texto protestando contra aqueles que consideravam as peças traduzidas produções genuinamente nacionais.[36] O cronista, utilizando o pseudônimo de "Gira-sol", escrevia que a peça *A família do galé*, em cartaz no Teatro Recreio Dramático, era da autoria de Boucheron e traduzida por Oliveira Figueiredo. No entanto, Gira-sol dizia que um anúncio alegava de maneira equivocada o fato de a peça ser um *grande sucesso da literatura nacional*. O cronista punha em xeque a questão ilógica de considerar uma tradução como produção nacional. E, assim, declarava toda a sua indignação:

> Ora imaginem qual não foi o meu assombro ao ler no anúncio: "7ª.representação da magnífica comédia em 3 atos, tradução do Dr. Oliveira Figueiredo, A FAMÍLIA DO GALÉ – *grande sucesso da literatura nacional!*"
> O que! Pois uma tradução já constitui grande sucesso da *Literatura Nacional?*
> Pobre literatura, estão troçando contigo![37]

O jornalista, com uma boa dose de ironia, transformava sua crônica num grande desabafo, a fim de provar aos seus leitores o grave equívoco do anúncio, sendo este responsável por enganar os espectadores e trair a própria literatura nacional. O que chama a atenção nas palavras de Gira-sol é a expressão de um perceptível sentimento de nacionalidade que, apesar de ferido pela

[36] Há fortes evidências de que o autor da coluna "Foguetes" do jornal *O País* era Oscar Guanabarino, que ora assinava o nome de "Busca-pé", ora o nome de "Gira-sol".
[37] Gira-sol. "Foguetes". *O País*, 11 de abril de 1890.

propaganda enganosa, mostrava-se mais vivo do que nunca.

Com o objetivo de pôr em prática a empreitada de incentivar a produção nacional, Furtado Coelho procurou dar ênfase aos gêneros do drama e da alta comédia, em detrimento do teatro do gênero ligeiro (operetas, mágicas, revistas de ano), que fazia as delícias do público brasileiro. Logo que começou a trabalhar como empresário no Teatro Lucinda, levou ao tablado vários dramas, como o "Bandido de casaca" [38], do dramaturgo brasileiro Augusto de Castro [39], embora alguns ainda fossem de autoria estrangeira, dos quais são exemplos "O Esposo e o juiz" (de Jules Marthold) e "O cão cego" (de Malard e Tournay). A propósito de a empresa do Teatro Lucinda atribuir exclusividade ao teatro dramático de peças "sérias", um crítico anônimo escreveu o comentário que segue abaixo:

> O nosso público tem-se desabituado do teatro dramático. O gênero alegre, brejeiro, mais recreativo, atraiu-o a pouco e pouco e afastou-o ao caminho que conduz ao teatro onde se representa a comédia e o drama.
> Lutam por isso com grandes dificuldades, dificuldades que chegam a afigurar-se insuperáveis, as empresas teatrais que se organizam com o fito de só explorar o repertório dramático, e isso tem se dado com a atual empresa do Teatro Lucinda para quem o público tem sido pouco justo. [40]

O crítico do jornal *O País* solicitava mais atenção e respeito por parte do público para com o esforço da Companhia Dramática de Furtado Coelho. A seu ver, era necessário prestigiar as comédias e dramas levados à cena e valorizar as empresas que, enfrentando todas as dificuldades em razão da concorrência, traziam ao palco textos de alto nível e de boa qualidade.

Ainda que o gosto do público se dirigisse para o teatro musicado, o empresário permaneceu firme na sua luta em favor das montagens de dramas e comédias. Ao menos a crítica reconheceu o considerável trabalho de Furtado Coelho para resgatar da plateia a simpatia pelo teatro dramático:

> A sua empresa dramática tem sido uma luta constante contra a indiferença do público para com o gênero, hoje desusado em nossos teatros.

[38] Trataremos da encenação desse drama no próximo capítulo desta tese.
[39] O dramaturgo e jornalista Augusto de Castro nasceu em 1833 e faleceu a 4 de agosto de 1896, em Niterói, Rio de Janeiro. Foi bacharel em Direito, dramaturgo e redator-chefe do *Jornal do Comércio*.
[40] "Diversões". *O País*, 13 de fevereiro de 1890.

> [...] As peças novas sucedem-se ensaiadas e encenadas com esmero, escolhidas com critério e infelizmente acolhidas com injustiça frieza. [41]

Furtado Coelho foi ainda mais longe: inspirado pelo sentimento ufanista e animado com o clima de patriotismo disseminado à época, chegou a escrever duas peças históricas e patrióticas: *De 13 de maio a 15 de novembro* e *Morrer pela pátria*. O drama *De 13 de maio a 15 de novembro* estreou a 1º de março de 1890, no Teatro Lucinda, despertando o entusiasmo dos críticos. No dia 3 de março, um cronista anônimo, autor da coluna "Traços e Rascunhos" (crônica semanal), do jornal *O País*, escrevia as seguintes palavras acerca da montagem do drama patriótico:

> Sim, ao Lucinda, onde houve anteontem uma primeira representação, que merece registro especial, porque subiu à cena uma peça puramente patriótica que se refere à proclamação da República.
> Foi um *sucesso* a peça de Furtado Coelho, e *sucesso* de que se pode ufanar o ilustre ator-autor.
> *De 13 de maio a 15 de novembro* vai ter carreira próspera; e se assim não suceder, é que definitivamente é impossível entender o público fluminense.
> Em todo o caso, nenhuma peça conta mais elementos para fazê-la.
> Parabéns ao ilustre artista.[42]

O cronista anunciava com satisfação o sucesso da estreia do drama, com o objetivo de convidar os espectadores para assistir à montagem no Teatro Lucinda. A seu ver, Furtado Coelho, além de exemplar ator, revelava ser um esforçado e dedicado dramaturgo.

Provavelmente os elogios e os comentários positivos que o ator recebeu com a escrita do *De 13 de maio a 15 de novembro* serviram de estímulo para que redigisse outra peça de caráter patriótico. No dia 17 de março, *Morrer pela pátria*, o novo drama patriótico de Furtado Coelho, já era anunciado pela imprensa, informando que a peça trazia personagens extraídos da vida real, combinados com um diálogo animado e natural. "Os sentimentos patrióticos são vibrados com vigor, sem exageros piegas tão fáceis de seduzir a quem escreve um trabalho nesse gênero." [43] O drama, ou melhor, o "ato dramático", como assim

[41] "Diversões". *O* País, 19 de março de 1890.
[42] "Traços e Rascunhos". *O País*, 3 de março de 1890.
[43] "Artes e Artistas". *O País*, 17 de março de 1890.

chamou a crítica jornalística, estreou no dia 19 de março. Mas, de acordo, com a leitura dos jornais, as montagens das duas peças não obtiveram o número de espectadores esperado, não permanecendo em cartaz por muito tempo.

Já o drama patriótico *De 13 de maio a 15 de novembro*, contudo, teve uma récita especial no dia 13 de maio de 1890, num festival organizado em comemoração ao segundo aniversário da promulgação da lei de 13 de maio. O evento ocorreu no Teatro S. Pedro de Alcântara, com a participação da Companhia dirigida por Furtado Coelho e com a presença exclusiva do presidente Marechal Deodoro da Fonseca, personalidade que acabou por ser homenageada pelo empresário do Teatro Lucinda. A homenagem foi noticiada por todos os periódicos, pondo em destaque mais uma vez a figura de Furtado Coelho como dramaturgo:

> Furtado Coelho ofereceu ao ilustre chefe do estado um exemplar, encadernado ricamente, do seu drama, com a seguinte dedicatória:
> "Ao generalíssimo Deodoro da Fonseca, heroica personificação da bravura militar e do mais acrisolado patriotismo – em testemunho de profunda admiração e respeito o autor – *Luís Candido Furtado Coelho*."
> À 1 hora da noite terminou o espetáculo, retirando-se o chefe do governo em meio de aclamações. [44]

A contribuição de Furtado Coelho para o teatro brasileiro não tinha se finalizado. Tomado pelas crescentes balbúrdias de que a arte brasileira encontrava-se em "decadência", em vista da invasão das peças do gênero alegre em quase todas as casas de espetáculos da Capital Federal, o artista ainda teve ânimo para formular um projeto que visava à organização de um teatro nacional exclusivamente voltado para a representação de dramas e óperas. A respeito disso, divulgou *O País* a seguinte nota, no dia 2 de março:

> Desperta enfim, ou parece querer despertar, a iniciativa em favor do teatro nacional.
> Ao governo provisório será em breve apresentado importante e criterioso projeto, elaborado pelo ilustre artista Furtado Coelho, estabelecendo a criação do teatro nacional em condições de mútua vantagem para o Estado e para a Arte.
> A proposta de Furtado Coelho é acompanhada da adesão de avultadíssimo número de nomes conhecidos nas artes, nas letras, no

[44] "Diversões". *O País*, 15 de maio de 1890.

> comércio, nas indústrias, etc.[45]

A iniciativa do artista português recebeu o apoio de muitos intelectuais e indivíduos da alta sociedade fluminense. Todavia, era necessário que a proposta recebesse a difícil aprovação do governo provisório, a fim de que pudesse receber fundos e ser concretizada.[46] Nesse sentido, uma cópia do projeto do empresário foi entregue ao ministro dos negócios do interior. Entre os itens incluídos no projeto, destacavam-se a construção de um edifício apropriado para a encenação de dramas e óperas[47] e o subsídio governamental para manter o funcionamento do recinto. No entanto, no dia 1º de junho, a seção "Artes e Artistas", d'*O País*, divulgava a informação de que o projeto de Furtado Coelho tinha sido indeferido pelo ministro.[48]

À mesma época, o ator e empresário do Teatro Recreio Dramático, Dias Braga, também deixou sua contribuição para o teatro, no sentido de estimular a produção dramática nacional. Diante da escassez de textos teatrais e do surgimento de novos dramaturgos, o empresário Dias Braga encetou um concurso, que visava a conceder:

> 1:000$ para a peça original de 3 atos para cima, que atingir o número de 30 representações consecutivas;
> 500$ para a tradução em verso e
> 250$ para a tradução em prosa que alcançar o mesmo número de representações.
> Nota – As revistas e mágicas, para merecer o prêmio, o número das representações, deverá ser de 100, atendendo a que, para o seu êxito, entram em contribuição elementos estranhos à literatura.
> Além disso, a empresa fará representar todas as semanas, num dia previamente designado, um trabalho nacional, a fim de ir habituando o gosto público.[49]

O trecho supracitado foi extraído de uma carta de Dias Braga enviada à redação do jornal

[45] "Artes e Artistas". *O País*, 2 de março de 1890.
[46] O governo republicano, ao contrário da Monarquia, era muito mais inflexível para ceder apoio ao campo das artes.
[47] O historiador do teatro brasileiro Múcio da Paixão, em seu livro *O teatro no Brasil*, reconheceu os esforços de Furtado Coelho para manter peças dramáticas no repertório de sua empresa: "Pode-se afirmar com justiça que com a última empresa de Furtado Coelho, no Teatro Lucinda, desapareceram as mais genuínas manifestações do teatro dramático na capital do nosso país." (PAIXÃO, Múcio da. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Brasília Editora, s/d, p.547).
[48] O projeto idealizado por Furtado Coelho vai ser levado a cabo por Artur Azevedo ao longo década de 1890. A insistência de Artur Azevedo para a construção do edifício culminou com a construção do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, cuja inauguração ocorreu em 1909, um ano após a morte do dramaturgo maranhense.
[49] "Artes e Artistas". *O País*, 17 de abril de 1890.

O País para ser publicada, a fim de divulgar o concurso e, por consequência, atrair participantes interessados. O concurso arquitetado por Dias Braga aceitava produções teatrais de gêneros diferenciados (dramas, comédias, revistas de ano, mágicas), além de traduções. Porém, era evidente que o interesse do evento dirigia-se para as produções de dramas e comédias, já que para estas categorias o prêmio teria um valor pecuniário maior e requeria apenas 30 representações consecutivas. No caso específico das revistas de ano e mágicas, o número das representações era um pouco mais elevado do que o estabelecido para as peças de gênero "sério". Era de se prever que a disputa entre os concorrentes do popular teatro musicado seria, sem dúvida, maior e mais acirrada. Com relação à iniciativa de Dias Braga, o cronista anônimo da coluna "Traços e Rascunhos", d'*O País*, afirmava:

> Efetivamente por esse meio, parece que a literatura nacional deve adquirir poderosa seiva, ou, pelo menos, a necessária para não morrer inteiramente.
> Que a ideia do distinto artista [Dias Braga] é credora de entusiásticos aplausos, provam-no o aplaudido empresário do Lucinda, que imediatamente estabeleceu prêmios quase idênticos, e a provecta atriz Ismênia, que, aplaudida há longos anos dos nossos teatros, mais brilho quer dar-lhe agora, colocando o retrato de escritores dramáticos vencedores no *foyer* do seu teatro e distribuindo-lhes conjuntamente recompensas pecuniárias.
> Repito, portanto, que ao ator Dias Braga, a quem incontestavelmente os nossos comediógrafos muito devem, cabem ruidosos aplausos que não regateio e que incondicionalmente envio, deixando para mais tarde outros e muitos outros; para quando a promessa for transformada em fato. [50]

De acordo com o cronista, o intento de Dias Braga incitou outros empresários, entre eles Furtado Coelho [51] e Ismênia dos Santos, a promoverem concursos visando à premiação de produções nacionais de qualidade. Na sua visão, o momento era propício para que o desenvolvimento da literatura dramática nacional alavancasse, revelando novos e talentosos autores.

Ao lado dos inúmeros elogios atribuídos a esses empresários, por se manifestarem em prol do teatro nacional, encontravam-se as críticas. Pardal Mallet foi um dos primeiros a espargir censuras a esses projetos, os quais, segundo ele, eram estratégias totalmente

[50] "Traços e Rascunhos'. *O País*, 21 de abril de 1890.
[51] A coluna "Artes e Artistas", d'*O País*, divulgou, no dia 20 de abril de 1890: "O prêmio de 2.000$ com que o artista Furtado Coelho resolveu recompensar o autor da obra teatral julgada de sucesso, representada no teatro Lucinda, será conferido após 30 representações que produzam a média de 500$, *receita bruta*, por espetáculo."

infundadas e improfícuas. O defensor dos "novos" não economizou palavras para explicar o motivo pelo qual optou por se opor à realização de concursos com a intenção de premiar as melhores produções. No seu modo de pensar, Mallet sustentou que o problema residia na concessão de prêmios, pois ela

> irá desviar o curso natural do nosso desenvolvimento pensante. Fascinado pela perspectiva do prêmio, ela fará com que os nossos escritores se preocupem mais em escrever para o teatro, do que em obedecer ao pendor natural dos seus temperamentos e às necessidades e leis do atual momento literário, que é acentuadamente antiteatral.
> É fato comprovado pela história, que cada período da evolução humana tem a sua fórmula predileta.
> A nossa, a de agora, é a do romance, e começa já a ser o jornal que há de absorver todas as outras, e que será a mais artística, a mais completa e talvez a exclusiva manifestação literária do século XX.
> Em todo caso, não é o teatro. O teatro, como a poesia, é coisa velha, causa do tempo antigo. Faz-se com ação, com convenção e com síntese. E o espírito moderno trabalha com discrição, com realidade e com análise.
> Além deste desvirtuamento das tendências naturais do espírito moderno, além desta produção teatral contra a natureza, contra as vocações e as tendências pessoais, que a instituição dos prêmios deve inevitavelmente determinar, ele é sempre um prêmio, e um prêmio não é um direito, mas sim um favor, padece de defeitos e dos vícios indicados para o concurso como meio de desenvolver a nossa atividade literária.
> Enfim, os prêmios, como incentivo para desenvolver a produção teatral vêm viciar o nosso meio literário, acaminhando-o para uma fórmula arcaica, retardando a nossa vida intelectual de 20 anos pelo menos. [...]
> Em todo caso, fiquem os prêmios. Eles aproveitarão a dois ou três. [52]

Segundo o jornalista, essas iniciativas não promoveriam o progresso literário, pois o importante não era conceder recompensas pecuniárias, mas sim desenvolver de forma efetiva os meios atrelados diretamente à produção literária. Ou melhor, os prêmios apenas contribuiriam para despertar o interesse financeiro de alguns indivíduos independente de possuírem ou não uma vocação natural, um dom especial, para as letras. Para tanto, Pardal Mallet defendia, em primeiro lugar, a valorização e a profissionalização do escritor, por isso pregava medidas a favor do reconhecimento da propriedade literária, além de postular o surgimento de uma associação destinada a cuidar dos interesses econômicos da classe dos literatos.

[52] MALLET, Pardal. "Literatos na ponta." *Gazeta de Notícias*, 24 de abril de 1890.

Entretanto, as realizações desses concursos não demoraram muito para serem interrompidas, mesmo porque era preciso que os teatros tivessem à disposição mais recursos, inclusive financeiros, para levar a cabo projetos desse tipo. Considerando que os prêmios eram recompensas pecuniárias, deve-se dizer que nem todos os empresários possuíam sempre condições suficientes para cobrir todos os gastos, que, em geral, eram onerosos. A propósito desse assunto, o folhetinista Félix Telles, d'*O País*, aludiu a essas iniciativas para estimular os escritores nacionais em um de seus textos, publicados em novembro de 1890, questionando como se dera a distribuição pública dos prêmios tal como os empresários tinham prometido. O questionamento dirigia-se, em especial, a Furtado Coelho e a Dias Braga, já que Ismênia conseguira cumprir a promessa. [53]

> Sabem os senhores informar-me o que é feito de semelhantes compromissos?
> Serão capazes de apontar-me um autor que se tenha lambido com algum dos tais prêmios?
> Como foram troçados os autores ingênuos, que ainda acreditam em auxílio e emulação![54]

Mesmo com todas essas tentativas de estimular o processo criativo dos autores brasileiros, ainda que fracassadas, as traduções e as adaptações de peças estrangeiras, em especial as do gênero ligeiro, permaneciam em primeiro lugar nos teatros da Capital Federal. Com a República, portanto, o panorama artístico-teatral não se alterou em nenhum aspecto em relação aos anos anteriores. As empresas nacionais continuavam a viver a dura realidade de enfrentar a terrível concorrência com as companhias estrangeiras durante o inverno e, por conta disso, procuravam trabalhar muito no verão, embora o calor fosse um dos principais fatores para deixar os teatros às moscas, a fim de não perder público e não cair no prejuízo.[55]

---

[53] Sobre Ismênia dos Santos, empresária do Teatro Variedades Dramáticas, escreveu Félix Telles: "É justo, porém, reconhecermos que uma vez já a empresa do Variedades cumpriu a promessa dos prêmios – excedeu-a mesmo muito. Foi o drama fantástico *A meia noite*: não só *deu* aos tradutores o prêmio sem o desconto de 25% como contentou-se com 31 representações realizadas, embora o compromisso fosse para 50." (TELLES, Félix. "Semana Teatral – Reminiscências e comentários." *O País*, 10 de novembro de 1890).

[54] TELLES, Félix. "Semana Teatral – Reminiscências e comentários." *O País*, 10 de novembro de 1890.

[55] Tratando do movimento teatral na última semana de outubro de 1890, relatava Félix Telles:
"Para os nossos teatros, a semana que findou foi relativamente "cheia", especialmente de boatos e *can-cans*.
"A efervescência destes manifestou-se com as proximidades do verão.
"Costuma acontecer o contrário. Em toda a parte o verão é o maior inimigo dos teatros; no Rio de Janeiro ainda se não acentuou essa inimizade.

Esses empresários, que visavam, sobretudo, ao teatro de entretenimento, não tinham outra saída, a não ser explorar peças do gênero ligeiro. O colunista Félix Telles relatava que o ano de 1890 fora de "vacas gordas" "para todos os empresários", inclusive os de entretenimento.[56] Ou seja, as operetas, as revistas, os *vaudevilles*, as mágicas cada vez mais conquistavam público e eram representados num ritmo frenético. Esse cenário, descrito por Telles, prevaleceu firme ao longo do último decênio do século XIX. Descontente com o movimento teatral da Capital Federal, caracterizado, sobretudo, por trabalhos traduzidos, o folhetinista escrevia:

> Descobriram os empresários que os vaudevilles e as mágicas têm dado resultado a alguns teatros, e apegaram-se todos aos dois gêneros, que não há quem os demova.
> É que o vício de macaquear está enraizado nos nossos costumes e bem pouca gente há nesta terra que se dê ao trabalho de inventar, de imaginar uma coisa nova!
> Se é tão cômodo imitar o que outro já tem feito com êxito!...
> [...] Não há teatro que não tenha a sua mágica em ensaios ou a entrar.
> [...] Como está desprestigiada a iniciativa, nesta terra! [57]

Do lado oposto, estavam os espetáculos dramáticos "sérios" os quais ligeiramente escasseavam; tais espetáculos angariavam uma quantidade de espectadores mais significativa apenas quando eram representados por companhias estrangeiras, com artistas famosos e, mesmo assim, os teatros, às vezes, não apresentavam um público tão numeroso quanto ao da plateia dos espetáculos alegres e musicados. [58] Muitos empresários brasileiros, para evitar a concorrência e o risco de falir, viajavam com suas companhias para o interior dos estados, no período, geralmente no inverno, em que as *troupes* estrangeiras invadiam os teatros da Capital Federal. O repertório e os celebrados artistas das companhias dramáticas estrangeiras atraíam a atenção dos espectadores. Artistas renomados como Ermete Novelli, Jean Coquelin, Giovanni

---

"A natureza nos habilitou à primavera eterna, e os empresários de divertimento só dão pela mudança de estações do ano pelo aviso que lhes fazem as companhias de arribação, que nos invadem, que nos exploram, seguras de impunidade." (TELLES. Félix. "Semana Teatral – Reminiscências e comentários." *O País*, 3 de novembro de 1890).

[56] TELLES, Félix. "Semana Teatral. Reminiscências e comentários." *O País*, 3 de novembro de 1890.

[57] Idem, ibidem.

[58] Essa questão relacionada ao público dos espetáculos estrangeiros será tratada com mais detalhes logo adiante, ainda neste capítulo.

Emmanuel roubavam a cena e se tornavam o foco das críticas publicadas nos periódicos. A vinda desses artistas era comentadíssima pela imprensa jornalística, que aproveitava para aguçar a curiosidade dos leitores.

Embora a Proclamação da República animasse grande parte dos intelectuais e outros indivíduos do meio artístico, os novos dirigentes do país já, desde o início, não levaram muito a sério o teatro brasileiro. Poucos meses após o 15 de novembro, a intendência anunciava a cobrança de um imposto às empresas teatrais. Indignado com o decreto estabelecido pela intendência, o redator anônimo da "Crônica Ligeira", da *Gazeta de Notícias*, redigiu um comentário inflamado sobre a questão:

> Formidável canhão, sob o tigrino aspecto de imposto, acaba de assestar a intendência contra as empresas teatrais.
> A tão decantada proteção à arte dramática – velha chapa que herdamos da monarquia – continua a dar pares de botas como este.
> Quando a gente esperava ver surgir, neste tempo de reformas e novidades, algum decreto em benefício da arte dramática, alguma lei que melhorasse a sorte dos pobres artistas e levantasse o teatro nacional, eis que da intendência desce um *ukase* condenando as empresas teatrais ao pagamento de vinte mil réis por espetáculo.
> Essa quantia por espetáculo quer dizer quinhentos a seiscentos mil réis por mês, arrancados da bilheteria do empresário, bilheteria que nem sempre dá para pagamento de diárias e ordenados de artistas. [59]

A decepção do redator com relação ao Governo Provisório é evidente na passagem transcrita. A seu ver, ao contrário do que se havia previsto, a nova lei frustrava todas as esperanças de que o novo governo apoiasse a arte dramática nacional, no sentido de que os espetáculos de dramas e comédias fossem privilegiados; o desprezo pelo teatro parecia continuar tal como fora no Império. O jornalista, que parecia conhecer bem os diversos gastos para a manutenção de uma empresa teatral, encerrava o assunto lançando um ataque afiado à intendência.

> Parece, pelos modos, que a intendência considera o teatro um luxo. Divertir o povo é tolice. Ele que se divirta por outra forma. Jogue a bisca na casa do vizinho, ou fale mal da vida alheia, o que é também um divertimento.

[59] "Crônica Ligeira". *Gazeta de Notícias*, 6 de julho de 1890.

> Como bem demonstrou Artur Azevedo, paga muito menos uma casa de alugar quartos, que uma de espetáculos. É que talvez sejam aquelas mais úteis que estas.
> Péssima lembrança teve a intendência, e dela bem pode a gente dizer que – sempre há por aí cada lembrança que até parece esquecimento! [60]

A passagem supracitada insinuava que, bem como no Império, a arte dramática nacional continuou a ser desconsiderada e desdenhada pelos republicanos. A imprensa periódica é a maior prova de que as empresas teatrais nacionais não mediram esforços para se manterem ativa no decorrer da última década do século XIX. Tanto que, mesmos os empresários (Furtado Coelho, Dias Braga e Ismênia dos Santos) empenhados na elaboração de um repertório com dramas e comédias, tiveram que, em algum momento, ceder ao gosto da grande maioria dos espectadores, representando inúmeras revistas de ano, mágicas, *vaudevilles* e operetas. A concorrência com as companhias estrangeiras tornava-se um problema ainda maior e mesmo com a aprovação do projeto Leite Borges em 1894 não foi inteiramente solucionado. O projeto, que visava à proteção do teatro brasileiro, decretava a cobrança de um imposto às companhias estrangeiras que viessem à Capital Federal. Artur Azevedo elogiou o projeto, mas acrescentou que ele só seria justo se o dinheiro arrecadado fosse destinado "à construção de um teatro e à manutenção de uma companhia que represente de preferência dramas e comédias nacionais." [61] Caso contrário, explicava ele, "o imposto seria indigno de uma municipalidade republicana." [62] Artur Azevedo reforçava que tudo deveria ser aplicado em prol da construção de um teatro normal (edifício), senão todos os esforços seriam frustrados. Ainda que lutasse para ver concretizado esse intento, relatava quase sempre em sua coluna "Palestra", publicada n'*O País*, a situação desanimadora relativa ao "estado" da arte dramática nacional. Em um de seus textos, aludiu, com espanto, à vulgaridade presente em um anúncio de uma peça em cartaz no Teatro S. Pedro de Alcântara:

> Quem quiser ter ideia do estado a que chegou a arte dramática no Rio de Janeiro, não tem necessidade de ir a nenhum dos nossos teatros: basta ler o

[60] Idem, ibidem.
[61] A.A. "Palestra". *O País*, 22 de abril de 1894.
[62] Idem, ibidem.

> anúncio do espetáculo que hoje se realiza no Teatro S. Pedro de Alcântara e é qualificado pela respectiva empresa como "bexigada estupefaciente".
> A peça que se representa é anunciada com este título: *Mimi-Machado e Lopiccolo Bilontra*, o que quer dizer: *Mimi-às avessas*, ou ainda: *revolução nas saias e nas calças.*
> Previne a empresa que se trata de uma "pantafaçuda e exótica exibição de personagens grotescos, intercalados à última hora no 2º. ato, em que se realizará um incomensurável e magnífico can-can de máscaras, no qual dará a sua pernada a sempre querida e graciosíssima Pepa."
> E nesse estilo é o resto do anúncio, que mais parece um pregão de feira. [63]

Quanto ao projeto Leite Borges, chegou a ser aprovado pela intendência municipal do Rio de Janeiro, mas a combrança dos impostos não freou a vinda das companhias estrangeiras à Capital Federal. A aprovação do projeto foi anunciada por Artur Azevedo, em sua "Palestra", do dia 9 de junho de 1894:

> Passou na intendência municipal o projeto Leite Borges, protetor do teatro brasileiro. Passou com modificações, mas passou, e isso é essencial. As companhias teatrais estrangeiras, que vierem ao Rio de Janeiro, pagarão à municipalidade uma porcentagem sobre a receita dos seus espetáculos e mais uma contribuição mensal, ficando o produto desses impostos reservado exclusivamente à construção de um teatro e à manutenção de uma companhia dramática brasileira. [64]

Ainda que a cobrança de impostos às companhias estrangeiras tenha sido um ponto muito discutido entre os intelectuais, nada se comparava ao tema da "decadência" do teatro nacional, que tomou conta das rodas literárias dos principais cafés e confeitarias da Capital Federal. [65] Entretanto, ao que parecia, o Brasil não era o único país que se inseria nesse

[63] A.A. "Palestra". *O País*, 17 de fevereiro de 1895.
[64] A.A. "Palestra". *O País*, 9 de junho de 1894.
[65] O pesquisador Fernando Antonio Mencarelli, em seu importante livro *Cena Aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*, escreveu que o tema da decadência do teatro nacional já vinha sendo discutido bem antes da virada do século XIX para o XX no meio intelectual brasileiro. "O tema da decadência do teatro nacional e a militância em favor de sua consolidação através de uma dramaturgia de valor, à qual Arthur Azevedo se dedicava intensamente, era um dos principais assuntos e uma das principais bandeiras dos intelectuais, críticos ou literatos que se interessassem pelo teatro como forma de manifestação artística e de expressão de uma identidade cultural, nesse período. A tão propalada decadência do teatro nacional, na verdade, não era um assunto novo; já há algum tempo aparecia como séria ameaça diagnosticada por conceituados analistas. O tema vinha sendo tratado periodicamente desde meados do século e reiteradamente relacionado com o advento da opereta e dos gêneros de teatro ligeiro no Rio de Janeiro." (MENCARELLI, Fernando Antonio. *Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro brasileiro de*

debate. Em Portugal, o teatro, no ponto de vista dos intelectuais de lá, também não se encontrava às mil maravilhas, indo de mal a pior, com a representação de operetas e *vaudevilles* em larga escala.

1.3 A propósito da "decadência" do teatro nacional

O português Pinheiro Chagas (1842-1895), num artigo publicado a 2 de janeiro de 1891, intitulado "Circos e Teatros", n'*O País*, argumentava que o teatro de seu país encontrava-se numa situação bastante caótica à época. No texto, o romancista concentrava-se na discussão sobre a concorrência acirrada entre os circos e os principais teatros de Lisboa. Chagas manifestava-se contra a atitude dos empresários teatrais e tradutores de clamarem providências ao governo quanto aos frequentes espetáculos circenses, já que estes, por atraírem público e deixarem os teatros vazios, eram, segundo eles, os maiores responsáveis pelos prejuízos das empresas dramáticas. Para tanto, o autor da famosa *A morgadinha de Val Flor* comparava a qualidade dos espetáculos circenses com a dos espetáculos exibidos na maior parte dos teatros portugueses e, lançando mão do velho bom senso, concluía que os espetáculos circenses apresentavam mais "arte" do que as peças do repertório das companhias lusas e encenadas nos palcos:

> Qual é a arte que se *quer* proteger contra a ginástica dos *clowns*?
> É a arte que nos dá nos teatros as operetas obscenas e as peças de mulheres? E a arte que transporta a polícia para o teatro, e sem, elevação, sem convicção, sem gosto, procura derrancar no espírito do povo todos os ideais severos, quebrar todos os laços da disciplina moral, aviltar todas as tradições honrosas? [...]
> É essa arte corruptora e corrompida, sem grandeza moral nem intuitos sérios, essa arte que visa apenas aos cobres dos espectadores, que emprega estes meios revolucionários, porque supôs que, no período de agitação que atravessamos, assim atrairia a curiosidade da turba e arranjaria concorrência, mas que logo abandonaria tudo, bandeiras e hinos, assim que a autoridade policial ameaçasse fechar-lhe o teatro e estancar-lhe a receita, é essa arte a que pede ao governo que proteja e que a defenda?

Chagas, defensor do teatro "nobre" e "elevado" (dramas e comédias), aproveitou a

---

revista de Arthur Azevedo. Campinas, SP: Editora da Unicamp/Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 1999, p.63-64).

ocasião para abrir fogo contra as empresas de operetas, *vaudevilles* e revistas, gêneros considerados inferiores pela plêiade de intelectuais, que diziam prezar pela arte e pela tradição classicista. O romancista demonstrava toda a sua indignação com relação aos empresários, que cada vez mais contribuíam para transformar o teatro em um negócio lucrativo e distante de qualquer compromisso com a verdadeira "arte" erudita. Nesse sentido, posicionava-se em defesa dos circos, os quais, ao menos, exibiam espetáculos que, na sua ótica, não infrigiam a moralidade e os limites do bom senso tal como as operetas e as revistas cheias de obscenidades e pornografia.

> No circo ao menos a plástica apresentada é em geral correta, e os corpos que se veem desenhados pela malha, desenvolvidos pelos exercícios físicos, apresentam às vezes a pureza e a correção de linhas da estatuária, e lembram os ginásios gregos e as formas atléticas e perfeitas dos antigos helenos. Têm quase a castidade da nudez escultural, e não a semi-nudez provocadora da libertinagem cancanista, e, sinceramente, a ter de optar para a moralidade dos costumes, e para a beleza física, entre as coristas da rua dos Condes e os elefantes do Coliseu dos Recreios, prefiro os elefantes.

Em um outro artigo publicado no mesmo jornal, Pinheiro Chagas relata o desprezo do governo português para com o Teatro D. Maria, suposto teatro normal[66] de Lisboa. Para ele, o teatro funcionava como um elemento de essencial importância para manter viva e fortalecida a história de um país como Portugal, que deixou vestígios de sua nacionalidade em vários cantos do mundo. O jornalista não entendia a razão pela qual o teatro, refúgio da arte e da cultura de um povo, vinha sofrendo um total abandono por parte das autoridades. Assim, Chagas transformava o seu artigo em um verdadeiro desabafo:

> É uma coisa que realmente se não compreendo é este desprezo que se vota há muito tempo em Portugal ao teatro, não desprezo sistemático, mas desprezo filho simplesmente do desleixo.
> [...] Ri-se alguém talvez por nos ouvir falar do teatro como de um assunto que tem certa seriedade e certo valor. Pois não sabem que o teatro é, como a epopeia, um dos laços mais poderosos que fortificam as nacionalidades? Não percebem que uma raça como a nossa, que ficou apertada em tão estreitos limites na Europa, mas que se dissemina pelo

[66] Subvencionado pelo governo.

> mundo inteiro, que tem pela Ásia, pela África, pela América, pela Oceania os troços dispersos da sua nacionalidade, precisa de cuidar seriamente de todos os elementos que podem contribuir para que esses troços se unam e que um desses elementos é sem dúvida alguma, como o foi sempre, o teatro? [67]

Em ambos os artigos, Pinheiro Chagas traçava um panorama pouco animador do contexto artístico-teatral português, o qual, por sua vez, assemelhava-se em vários aspectos com o brasileiro. Tal contexto também foi relatado pelo professor de teatro e escritor português Antonio Pinheiro (1867-1943), que, em 1909, publicou um livro reunindo uma série de artigos de sua autoria divulgados no jornal português *Correio da Noite*, no qual foi colaborador. Esses artigos apresentam um panorama detalhado da arte dramática portuguesa na virada do século XIX para o XX. Além de tratar dos principais aspectos da vida artística, como o árduo dia-a-dia do artista de teatro – o dom, a vocação, os estudos relacionados à arte de representar, o vestuário – e a relação complexa entre artista e empresário, traçava um balanço geral do teatro lusitano do período. Assim como Chagas, o autor não dispensou o tom de lamento em seus apontamentos e enfatizou a tese de que a arte dramática portuguesa caminhava rumo a um abismo sem volta:

> Se o teatro de uma nacionalidade reflete e refletiu em todo o tempo e em todos os tempos, a vida do seu povo e a sociedade da sua época, não poderemos deixar de concordar em que o teatro português contemporâneo é o reflexo vivo da vida atual e da degenerescência moral e física da nacionalidade portuguesa. Sem vitalidade própria, sem escola, sem ideal artístico e literário, o teatro português arrasta uma existência lenta e efêmera, vivendo apenas de tradições embrionárias, que nunca atingiram a verdadeira estética, nem corresponderam ao alto fim moral e civilizador da arte por excelência. [68]

O jornalista discute, atentamente, a situação da arte dramática em Portugal na última parte de seu livro, ao mesmo tempo em que se propõe a realizar um apuramento geral do teatro de seu país da virada do século XIX para o XX. Assegurava, sobretudo, que o domínio da influência francesa no decorrer do século XIX aniquilou a individualidade e a originalidade portuguesas, apesar dos incansáveis esforços de autores como Garrett (1799-1854), Mendes

[67] CHAGAS, Pinheiro. "O teatro normal." *O País*, 18 de março de 1891.
[68] PINHEIRO, António. *Teatro Português*: Arte e Artistas, 1909, p. 95-96.

Leal (1818-1886), Marcelino Mesquita (1856-1919), entre outros, para conservar e preservar a qualidade da produção dramática do país. Sobre isso, questionava:

> Qual é o repertório clássico do nosso teatro, digno de tal nome? O pouco que apareceu, nenhum tem resistido à ação das épocas e à evolução dos costumes e das sociedades.
> E sem literatura dramática, como desenvolver e aperfeiçoar a parte *estética* e *plástica* da *arte teatral?!* [69]

No seu entender, eram quatro os fatores principais que contribuíam para o estado "decadente" do teatro português: as empresas, os artistas, a crítica e o público. No tocante às empresas, escrevia que não existia uma única que fosse especializada em um gênero; a maioria das companhias se aventurava à encenação de todos os gêneros de espetáculo (operetas, comédias, revistas, dramas), já que a ideia fixa dos empresários era satisfazer o gosto do público e, com isso, mais receita, mais cobres. Se não bastasse isso, Pinheiro acrescentava que esses empresários, visando apenas ao lucro, não se preocupavam em investir no estudo intelectual dos artistas, pensavam em explorá-los e escravizá-los, não havendo, por assim dizer, valorização alguma do trabalho do ator. Já os artistas, sem disporem de uma escola prática de declamação, mostravam estar indevidamente preparados para enfrentar o palco, pois só aprendiam imitar e não criar, como sustentava o professor português. Ao problema da defasagem intelectual do elenco das companhias, juntava-se a falta de união entre a classe de artistas, prevalecendo o egoísmo e os interesses pessoais. Com relação à crítica, Pinheiro, sem dispensar o rigor, afirmava que a ignorância e a falta de critérios analíticos imperavam nos julgamentos. A seu ver,

> a *crítica*, a nossa bela crítica indígena, corrobora, confirma e sanciona todos os atentados e vandalismos, ou deturpa e corrói todos os bons intentos e todas as manifestações puramente artísticas.
> [...] Umas vezes, é a louvaminha baixa e torpe, *tudo é bom* por sistema: outras é o azorrague cesarino, que fere e retalha; – *tudo é mau* por acinte.
> Conselhos, emendas, retoques, estímulos, verdades, sensatez e urbanidade, tudo é desconhecido.
> A adjetivação crítica resume-se no seguinte: *ator consciencioso*, *étoile brilhante*, *futuro largo*, *novo esperançoso*, *artista correto*, *toilettes*

[69] Idem, ibidem, p. 101.

> *rafinées*, *suprema elegância*, *conjunto harmonioso*, *savoir faire* e mais dois galicismos ou três neologismos.[70]

Antônio Pinheiro aproveitava para mencionar o desprezo dos críticos com relação às companhias nacionais, quando as comparavam com as estrangeiras; estas, na visão dos críticos, sempre se encontravam insuperáveis no quesito qualidade, recebiam os mais altos elogios, enquanto os artistas portugueses, em completa situação de abandono, eram considerados "sem cultura, sem escola, sem exteriorização, sem naturalidade."[71] O autor ainda lembrava que mesmo os artistas estrangeiros célebres, quando vinham mais de uma ou duas vezes a Portugal, passavam despercebidos pela crítica e não recebiam nenhum comentário que fosse proveitoso e relevante.

Ao se referir ao público, Pinheiro o denominava de elemento indecifrável, anônimo, que comparece ao teatro somente para se divertir e se entreter. Dessa maneira, concluía a sua exposição enfatizando que uma regeneração bem planejada e pensada seria a solução para a enfermidade que assolava o teatro português.

> Eis os males gerais de que enferma o nosso teatro. Quais os meios profiláticos para os combater?
> Uma regeneração forte, bem urdida e superiormente executada por parte de todos; proteção oficial para o teatro, regulamentando os serviços, os direitos os deveres entre empresas e artistas; criação do *Teatro nacional* e de uma literatura dramática portuguesa; um curso de arte dramática, inteligentemente organizado e superiormente lecionado; crítica sensata e educadora, professada por críticos abalizados; criação da associação de classe dos artistas dramáticos; fundação da associação dos autores dramáticos; reforma do Monte-pio dos atores portugueses, atinente a dar-lhes maior latitude de ação, de regalias e de refúgio aos seus consócios, etc. Só assim, com os esforços congregados, de todos por um e de um por todos, se poderia encaminhar o gosto e o sabor do público; só assim conseguiríamos uma obra de saneamento teatral,; só assim teríamos um *Teatro nacional*, porque o que temos tido até hoje e continuaremos a ter, não é *Teatro português*, mas sim, *Teatro em Portugal*! [72]

A ideia de "regenerar" o teatro ecoava igualmente por todo o Brasil à época, em especial no Rio de Janeiro, considerado o maior centro de cultura do país e onde se

[70] Idem, ibidem, p. 112-113.
[71] Idem, ibidem, p. 113-114.
[72] Idem, ibidem, p. 118-119.

concentrava a grande maioria dos intelectuais, literatos e escritores de renome do país. Muitos dos "problemas" que assolavam o teatro português, mencionados por Antonio Pinheiro e Pinheiro Chagas, também foram apontados pelos intelectuais brasileiros, que, assim como os escritores do Além-mar, alegavam estar a arte dramática nacional sofrendo uma "crise" jamais vista em outras épocas. Dentre os pontos mais comuns que favoreciam a complexa situação teatral, conforme os autores brasileiros, destacavam-se o interesse comercial dos empresários, a exploração injusta sofrida pelos artistas e a difícil vida destes, a influência francesa, a ausência de autores dramáticos e de obras consagradas, o desleixo das autoridades governamentais para com a arte dramática do país. Todos esses itens eram repetidas vezes divulgados pelos escritores na imprensa jornalística como principais causas da "decadência" do teatro nacional, incluindo, segundo eles, a proliferação desenfreada do teatro musicado (operetas, revistas de ano, *vaudevilles*, mágicas) carregado de obscenidades e desprovido de literatura.

Henrique Marinho (1873-?), no início do século XX, traz à luz, em seu livro *O teatro brasileiro*, um capítulo dedicado ao tão discutido tema e que merece uma leitura detalhada e uma análise à parte. Esse livro, além de importantíssimo documento, serviu de fonte básica e fundamental para os pesquisadores da história do teatro brasileiro ao longo do século XX. Henrique Marinho, na mesma linha dos escritores e literatos do período que consideravam a situação "decadente" do teatro nacional, inicia o capítulo apontando algumas das causas da decadência alegadas por outros intelectuais, escritores e artistas do final do século XIX e início do XX. Dentre os autores aludidos, destacam-se Eduardo Vitorino (1869-1949), Artur Azevedo, Aderbal de Carvalho (1872-1915), Clóvis Bevilácqua (1859-1944), João Caetano (1808-1863), Luís de Castro (1863-1920). Em seguida, o escritor analisa as causas assinaladas por tais intelectuais, concordando ou não com elas. [73] Para sustentar seus argumentos e suas observações, o autor se apoia em teóricos, críticos, escritores e artistas estrangeiros, inclusive franceses, como Daudet, M.

[73] Como Antonio Pinheiro, Henrique Marinho reiterou que a crise do teatro era geral. Portugal e Brasil não eram os únicos países que reclamavam do problema; críticos de outras nacionalidades asseguravam que a arte dramática de seu país estava caminhando para um abismo: "A decadência teatral, porém, é geral. Os escritores de todos os países queixam-se de que o teatro da sua terra já não atravessa o período áureo da prosperidade." (MARINHO, Henrique. *O teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Garnier, 1909, p.105).

Fonnelière, Grucker, Mme. Arnold Plessy, o ator Lafontaine, Clairon, Blunschli. A primeira causa analisada por Marinho refere-se à abordagem do cruzamento das três raças (índia, negra e portuguesa), assinalada, por sua vez, por Aderbal de Carvalho, em seu artigo "O teatro brasileiro de relance", e da qual discorda inteiramente.[74] A seu ver, se tal argumento fosse um fator que favorecesse a "falência" do teatro nacional, ele também deveria contribuir para o desfavorecimento dos demais ramos da literatura; seria, assim, uma incoerência atingir apenas o teatro, defendia o autor. Outro argumento aludido pelo escritor é a falta de escolas de dramatização, tese levantada por Artur Azevedo e Eduardo Vitorino, sobre a qual Marinho pensa ser ela um fator que contribuía de maneira indireta para a "decadência". O escritor, a respeito da questão, esclarece ser necessária a existência de uma escola; porém, em primeiro lugar, era relevante compreender que não seria apenas por meio dela que o artista poderia aprender tudo sobre a arte de representar; outras técnicas são adquiridas, por exemplo, a partir da observação criteriosa do desempenho de artistas experientes e consagrados no palco. Ou seja, o artista, antes de tudo, deveria procurar, por si mesmo e por esforço próprio, aperfeiçoar e aprimorar seus conhecimentos de arte cênica. Com base em Daudet, M. Fonnelière, Grucker, Mme. Arnold Plessy, Lafontaine, Clairon, Marinho ressalta que "em síntese – a Escola é necessaríssima à formação do teatro brasileiro, porém a sua existência não é causa, pelo menos direta, da decadência do teatro brasileiro, pois que, em vários países, onde ela existe, está em decadência o teatro" [75]. Portanto, a situação "decadente" não se devia exclusivamente à falta de uma escola de dramatização.

Continua o capítulo referindo-se às reprises em grande quantidade nos teatros brasileiros, causa também reiterada pelo cronista e teatrólogo Artur Azevedo. Marinho concorda com o crítico de *A Notícia* ao afirmar que as reprises seriam um fator que contribuiria de forma direta para a "crise" teatral e, por esse motivo, não compartilhava da concepção, sustentada por muitos empresários, de que uma peça, quando fazia sucesso uma vez, seria sempre bem sucedida em outras épocas.

Aludindo à questão da ausência de boas peças, ponto arrolado por Vitorino, o autor com

[74] O artigo "O teatro brasileiro de relance" encontra-se reunido junto a outros escritos pelo mesmo autor no livro *Esboços Literários* (Rio de Janeiro: H. Garnier, 1902).
[75] MARINHO, Henrique. Op. cit., p. 123.

ela concorda apenas em parte. Marinho alega que muitos escritores brasileiros, ainda recebendo uma ínfima remuneração, escreviam boas peças, as quais sempre eram rejeitadas pelas empresas dramáticas. Essas empresas, em geral com vistas ao lucro, pretendiam representar somente dramalhões, revistas, operetas e peças de seus "conhecidos", autores estimados pelos empresários. Nesse contexto, Marinho, contrário à concepção de que os autores nacionais visavam a receber uma "gorda" remuneração, argumenta em defesa do escritor jovem e brasileiro, que, sem possuir "padrinhos" ou alguém que pudesse facilitar a inclusão de um de seus textos no repertório de alguma companhia, não media esforços para que um dia seu trabalho fosse ao menos lido por um empresário. Com o objetivo de polemizar a questão, o autor cita a preferência das empresas dramáticas nacionais pelos autores de outras nacionalidades, em especial portugueses. Henrique Marinho declara guerra aos estrangeiros, estabelecendo uma comparação com o que acontecia em Portugal: enquanto os autores brasileiros eram rejeitados em seu próprio país, em Portugal, ao contrário, os escritores lusitanos eram valorizados:

> A guerra que sofre o autor brasileiro e a predileção que dão as nossas empresas (quase todas organizadas e dirigidas por estrangeiros) aos escritores de além-mar são manifestas. Só as negam os que não amam a verdade.
> Não é, porém, somente no teatro que somos suplantados pelos estrangeiros, mas em quase todos os ramos da atividade humana. Isso não é um desabafo chauvenista é uma verdade incontestável."
> [...] As nossas companhias fenecem à míngua de espectadores, ao passo que as portuguesas que nos visitam têm repletos os seus teatros. São os seus patrícios que os enchem para protegê-las, o que não fazem às companhias nacionais. [76]

Além disso, Marinho discorda, em parte, do argumento de que uma das possíveis causas seria a escassez de bons atores e, por consequência, do mau desempenho das companhas nacionais. Defende o autor que não se poderia atribuir a "crise" teatral aos atores, visto que, se estes eram ruins, a culpa era, sem dúvida, da ausência de montagem de peças "literárias" e de qualidade, e, sobretudo, da tolerância da imprensa e do público para com o trabalho artístico das companhias exibido no proscênio. Contudo, enfatiza que a

[76] Idem, ibidem, p. 127-128.

culpa maior viria mais por parte da imprensa do que do público: "Mas a imprensa, principalmente, a imprensa mais que o público, é de uma cegueira e de uma surdez terríveis...".[77] Esse argumento abordado por Henrique Marinho foi compartilhado pelo autor português Antonio Pinheiro, quando este buscou justificar os agentes responsáveis pelos problemas do teatro português. Pinheiro reclamava da falta de observações críticas e analíticas nos comentários divulgados nos periódicos.

Concordando com Dias Braga e Artur Azevedo, Marinho aponta o jogo, atividade de entretenimento em ascensão na virada do século XIX para o XX, como uma causa determinante. Já quanto ao luxo das montagens, ponto aludido por Vitorino, Marinho, apoiando-se no crítico francês Louis Becq de Fouquières (1831-1887), diz ser um fator indireto, embora reforçasse que a riqueza das exibições não contribuía em nada para a elevação da arte dramática. "Será, pois, uma causa indireta; porque a riqueza da encenação pode ocasionar a falência desta ou daquela empresa" [78].

Henrique Marinho considera a falta de disciplina dos artistas um fator determinante e exclusivo para a "crise". Outra causa, segundo ele, seria a inexistência de contratos entre o empresário e os artistas, o que caracterizava a desorganização interna das relações de trabalho no meio artístico e a instabilidade da permanência fixa de um artista em uma empresa. As substituições repentinas de artistas (quando a representação de uma peça já corria) e de última hora eram constantes, sendo o ator, indicado para substituir o anterior, obrigado a subir ao palco sem estar devidamente preparado e ensaiado para representar o papel. O resultado da montagem só poderia ser desastroso, escrevia Marinho.

Além disso, o fato de as empresas cederem ao "mau gosto" da plateia, de modo a reforçar "a mania de popularidade", com a intenção de obter o aplauso gratuito, era, por excelência, um outro item determinante, na visão do escritor. Segundo ele, o teatro decaía à medida que se transformava num verdadeiro parque de diversões, desprovido de qualquer manifestação artística – tudo era sacrificado em razão do sucesso, da obtenção de aplausos, sem que a arte (erudita) fosse levada em conta. A respeito do assunto, assevera Marinho:

[77] Idem, ibidem, p. 129-130.
[78] MARINHO, Henrique. Op. cit., p. 131.

> A mania de popularidade a todo o custo é ainda uma outra causa. Sacrifica-se tudo ao aplauso fácil das galerias. Enquanto imperar essa mania perniciosa, a cena não desempenhará a sua missão.
> Ninguém realça a beleza de uma obra, deformando-a, seja pelo exagero da parte cômica, seja pelo da dramática.
> Pensamos não dever um artista, mesmo por pudor, por dignidade, especular com o mau gosto, com a ignorância ou com a perversão de gosto de uma plateia. O teatro é mais alguma coisa que taberna, que circo de cavalinhos. "O teatro deve ser a expressão perfeita do espírito dramático do povo" e não "a espelhação do espírito de uma parte do povo, sem cultura" [79].

A solução para o problema, declara o crítico, seria os artistas se compenetrarem "do seu verdadeiro papel, dos seus deveres"; colocarem "a sua nobre arte acima das suas vaidades; da sede de aplausos fáceis" [80].

Assim como o escritor lusitano Antonio Pinheiro, Marinho aponta a crítica dramática como um dos principais fatores da "decadência" do teatro. Conforme o autor brasileiro, a crítica teatral há muito vinha sendo entregue a jornalistas novos e sem experiência alguma, uma vez que, para produzi-la, era fundamental dominar diversos conhecimentos, o que a tornava fruto de uma tarefa árdua e complexa. Assim sendo, no Brasil, não se fazia crítica teatral, já que a maioria dos considerados críticos de teatro não possuía a disposição necessária para tal arte, desabafava o escritor. [81]

Para Marinho, a situação lamentável do teatro ainda se devia a ininterruptas excursões realizadas pelas companhias dramáticas nacionais. A seu ver, "esse viver errante distrai o artista do estudo dos seus papéis." [82] Como exemplo, menciona a história da reforma do teatro alemão – marcado pela criação do teatro nacional em Hamburgo. [83] Com base em Lessing e Grucker, declarava: " '...A mobilidade do teatro alemão era um obstáculo a esses progressos. Era precisamente, porque era obrigado a locomover-se, sem cessar, que era condenado a ficar imóvel sob o ponto de vista da arte.'"[84] Pensando dessa maneira, Marinho reforçava a necessidade de os artistas estarem estáveis para progredirem.

---

[79] Idem, ibidem, p.136
[80] Idem, ibidem, p.136.
[81] Trataremos mais especificamente da crítica dramática e das observações apontadas sobre ela por Henrique Marinho no capítulo 4
[82] MARINHO, Henrique. Op. cit. p. 155.
[83] Idem, ibidem, p.155-156.
[84] Idem, ibidem.

Outro item atuante em prol da situação de "declínio" seria, sem dúvida, na ótica do escritor, o contexto conturbado do país na época. A propósito da questão, afirma:

> Ninguém, por certo, afirmará que atravessamos um período histórico cheio de abundância, sem dificuldades, um período feliz, em que se pode gozar de *certa dose de ociosidade*.
> A lavoura, que é a fonte da nossa riqueza pública e particular, agoniza. Com ela o comércio, as artes mecânicas e as indústrias.
> Seca essa teta, na expressão de Sully, há um desequilíbrio geral, e daí o afastamento dos lugares onde se despende dinheiro; porque, afinal, só o temos e escassamente para a satisfação das necessidades mais imperiosas da vida animal.
> Atravessamos crise tão profunda que o legislador se vê obrigado a sobrecarregar o povo de pesadíssimos impostos para contrabalançar a receita com a despesa da Nação! Estados há em que paga cada cidadão mais de cem mil réis de imposto por ano! O não aumentar o *déficit* é a preocupação capital dos governos honestos e prudentes.
> Diante de uma crise pavorosa, quase às portas da fome, como apresentar-se, exuberante de seiva, o teatro? [85]

Após arrolar e comentar as causas, Henrique Marinho trata das possíveis medidas profiláticas para combater a tal "crise". Comenta, dessa maneira, especificamente a questão da subvenção do Estado, frisando os argumentos a favor e os contrários. A argumentação de Marinho, espelhando-se nas palavras proferidas por autores estrangeiros, sempre caminha em favor da subvenção do Estado e, sobretudo, da estima que o poder público deveria ter para com o teatro nacional, pensando no teatro como um inegável instrumento influenciador da cultura e do caráter de todos povos. Marinho finaliza o capítulo e, por assim dizer, de seu livro, demonstrando decepção com relação à República, que nada, até aquele momento, havia feito em prol da arte dramática nacional.

A exemplo de Henrique Marinho, Múcio da Paixão (1870-1926) foi outro autor que tratou do tema da "decadência" do teatro nacional. Compartilha da opinião de que o teatro nacional encontrava-se em estado lamentável e deplorável, entregue aos empresários exploradores com vistas no lucro fácil. Conforme ele, seriam inúmeras as causas (o desprezo dos poderes públicos, a nacionalização da opereta francesa, o público, a imprensa, os empresários, os autores, os artistas – todos teriam uma parcela significativa de culpa) que

[85] Idem, ibidem, p.162

concorreriam para o "problema", embora afirme que, no Brasil, existem todos os elementos necessários para a formação de um teatro nacional consistente (com artistas, autores, público, teatros, empresários, entre outros). Apoiando-se em declarações de escritores brasileiros do século XIX sobre o teatro nacional, como Álvares de Azevedo (1831-1852), na década de 1850, Machado de Assis e José de Alencar (1829-1877), ambos na década de 1870, Múcio reitera que a "crise" é assunto antigo, que vinha sendo levantado muito antes da virada do século XIX para o XX. Ressalta que subsiste certa indiferença do público para com o que é nacional e, por essa razão, nota-se a falta de espectadores para as peças dramáticas brasileiras, de autores brasileiros, com assunto brasileiro, representadas por artistas brasileiros. Ao contrário, para as peças do gênero ligeiro, traduzidas e adaptadas por autores brasileiros, havia público de sobra. Reforça, porém, que a "regeneração" da arte dramática do país está relacionada com o investimento em representações de peças do gênero "elevado" (drama e alta comédia) de autoria nacional. O questionamento de Múcio trata da falta de explicação para o abandono do público para com as representações de peças dramáticas nacionais. Alega, por assim dizer, ser o problema maior da "decadência" a existência de um círculo vicioso: os empresários, para atender ao gosto do público, só aceitam peças do teatro ligeiro e alegre; os autores, tendo de sobreviver, entregam-se às traduções e adaptações de operetas e revistas; os artistas, também na luta pela sobrevivência, são fatalmente obrigados à interpretação de tipos burlescos. Dessa maneira, as empresas que tentam incluir dramas em seu repertório são absorvidas pelo prejuízo, em razão da concorrência estrangeira e do teatro alegre, sendo obrigadas a recorrer à montagem de revistas e operetas traduzidas.

Múcio da Paixão demonstra otimismo e acredita na "regeneração"; diz ser ela uma fatalidade: "A nossa regeneração artística no domínio teatral há de ser fatalmente, mais tarde ou mais cedo, de acordo com as leis do progresso, que são inevitáveis" [86]. Mais adiante, ressalta:

> o certo, porém é que essa anomalia há de desaparecer um dia, quando nas alturas do poder surgirem homens de vontade forte, que se decidam a proteger a Arte criando sobre bases sólidas o nosso teatro, que deverá ser dotado de todos os indispensáveis meios de ação de que ele tanto carece

[86] PAIXÃO, Múcio. Op. cit. p. 513.

> para sair de uma vez da insustentável posição em que se encontra há longo tempo. [87]

Diferentemente de Henrique Marinho, Múcio da Paixão apresenta uma postura bastante flexível e condescendente com relação às operetas e, quanto a isso, o autor parecia compartilhar da mesma opinião sustentada por Artur Azevedo. Seria, a seu ver, injusto acusar o gênero brejeiro e alegre de ser um item determinante da situação "declinante", tal como foi declarado por muitos escritores, em especial Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882). Para Paixão, indiferente do gênero, a arte é possível tanto na opereta como em um drama, mas alimentava o pensamento tradicional de que o teatro ligeiro era inferior ao drama e à alta comédia. Na verdade, o que acontecia, na sua concepção, era a exploração do gênero alegre e brejeiro, cujos textos mostravam-se acrescidos de obscenidades e cenas pornográficas totalmente sem fundamento e sem qualquer critério:

> Não se diga todo o mal da opereta nem se lance em sua conta todas as misérias que têm infelicitado a nossa cena. O gênero alegre tem por fim divertir e não perverter, nele podem ser admiradas como no dramático os melhores trabalhos artísticos. Se fosse preciso invocar testemunhos teríamos à mão uma infinidade de papéis a que Guilherme de Aguiar, Vasques, Martins, emprestaram todo o brilho de seus formosos talentos, conseguindo verdadeiras criações. Na opereta pode-se admirar a arte como no drama, como na tragédia, como na comédia, o essencial é estar o trabalho confiado a um artista de merecimento. [...] Diz-se mal da opereta e a ela se atribuem todos os males simplesmente porque ficou isso em moda, manda a verdade que se proclame. [88]

Em seu texto, Múcio da Paixão defende Artur Azevedo de todas as acusações que o comediógrafo sofreu, e mesmo morto ainda vinha sofrendo, de ser ele o iniciador do processo de "decadência", em decorrência de ter sido um dos primeiros e maiores revisteiros do país. Quando Múcio escreveu seu livro, Artur Azevedo já tinha morrido e, por isso, visava, mais do que a analisar a situação do teatro nacional, a prestar uma homenagem ao grande comediógrafo brasileiro e que tanto lutou para a "regeneração" da arte nacional, haja vista sua insistência para a contrução do Teatro Muncipal do Rio de Janeiro.

[87] Idem, ibidem, p. 529.
[88] Idem, ibidem, p.517.

Além disso, Múcio afirma que, desde o último quartel do século XIX, o teatro brasileiro ficou entregue aos cuidados de empresários exploradores do gênero dramático, o que intensificou o estado, de acordo com ele, "lamentável" da arte dramática nacional. E, enquanto o teatro se encontrasse nas mãos desses exploradores, o "declínio" seria cada vez mais progressivo, salientava.

Posteriormente, mais especificamente na metade do século XX, José Galante de Sousa também comentou o tema da "decadência teatral" em seu importante trabalho *O teatro no Brasil*. Para formular suas opiniões, utilizou-se dos argumentos apontados pelos estudiosos do teatro brasileiro do início do século XX, como Henrique Marinho e Múcio da Paixão. Com estes compartilhava do pensamento de que a "crise" não surgiu no entresséculos (XIX-XX) e sim muito antes, explodindo na implantação da República. A isso, encontrava-se atrelada a questão da desvalorização de tudo o que era nacional:

> Não há dúvida de que, na história do nosso teatro, existem altos e baixos, coisa que não é privativa do nosso, mas comum também ao teatro dos povos que costumamos citar como exemplo de civilização e cultura. A grita vem de longe e corre um pouco por conta das depressões transitórias, e, em parte pela nossa velha mania de só achar bom o que vem de fora.[89]

Galante de Sousa não mergulhou a fundo na questão, como Henrique Marinho e Múcio da Paixão, mas arrolou as possíveis causas do "problema", partindo de declarações de escritores e críticos do entresséculos (XIX-XX). Com base na leitura destes, reiterava as causas:

> a falta de uma escola dramática, o modo por que se organizam as empresas, sem fundos para a manutenção de uma companhia, e a falta de distribução dos artistas em classes, com ordenado fixado para cada uma (João Caetano); as reprises e o jogo (Artur Azevedo); o cruzamento das três raças (índia, negra e lusitana), que constituíram a nossa nacionalidade, e a "terrível e perniciosa mania da imitação" (Aderbal de Carvalho); uma razão oriunda do atual momento histórico do país (Clóvis Bevilácqua); a falta de boas peças, de bons artistas, de uma escola de arte dramática, o jogo e o luxo da encenação (Eduardo Vitorino); a falta de disciplina, de contrato entre empresário e artistas, a mania da

[89] SOUSA, José Galante de. Op. cit., p. 230.

> popularidade a todo o custo, a inépcia da crítica e a crise econômica (Henrique Marinho); a falta de assistência do governo, a entrega do nosso teatro à exploração de companhias estrangeiras, as concessões feitas ao público por parte dos empresários, dos atores, dos autores, etc. [...] Como, porém, a opereta, a "revista" e a paródia têm sido apontadas, muitas vezes, entre as causas ponderáveis da nossa decadência teatral, valerá a pena dizer duas palavras sobre o problema. [90]

A imprensa jornalística de *fin de siècle* veiculou inúmeras matérias (comentários, folhetins, ensaios, artigos, notas) aludindo ao estado "complicado" do teatro nacional na época. Era um assunto deveras explorado entre os jornalistas, os quais procuravam entender melhor o que realmente estava acontecendo com as artes no país. Se os questionamentos e as balbúrdias surgiam em todos os cantos da imprensa e se repetiam quase todos os dias nos principais jornais, as atitudes e ações práticas ficavam à deriva, seja por parte do próprio meio artístico, seja por parte dos intelectuais e jornalistas ou por parte dos poderes públicos. Os sinais de "apatia", de "descalabro", que os jornalistas e críticos diziam pairar sobre os teatros pareciam contaminar a imprensa jornalística, já que lamentos não faltavam nas seções e colunas teatrais. Comparando o teatro do Rio de Janeiro, em 1894, com o teatro de Shakespeare (1564-1616), o folhetinista Dr. Capelli, da *Revista Teatral*, lamentava:

> Desta forma, o teatro, correndo de par com o progresso e a civilização das nações, que se seguiram, foi se depurando de seus defeitos primitivos, de acordo com os costumes aperfeiçoados pela ação do tempo, até que de grau em grau chegou a encontrar na época hodierna de nossos dias, um Shakespeare na Inglaterra, que melhor que seus predecessores compreendeu o verdadeiro destino do teatro, presenteando-o com esses primores de arte que todos nós ainda admiramos obumbrados, como sejam o *Rei Lear*, o *Hamlet*, *Coriolano*, *Romeu e Julieta* e o *Otelo*.
> [...] Hoje, infelizmente, em nosso teatro, nada vemos que se lhe aproxime: o teatro perdeu seu valor: não fala, não incita, não impressiona o espectador como era de desejar.
> Hoje o teatro no Rio de Janeiro se limita a algumas mágicas sem valor, a algumas comédias sem graça e a algumas *revistas* nas quais, sem sempre a justiça preside ao desenvolvimento do entrecho, dando lugar a comentários desencontrados por parte da que os engendra a seu talante. [91]

Em janeiro de 1896, o cronista A. Bitu da seção "Pelos Teatros", da *Revista Ilustrada*,

[90] Idem, ibidem, p. 232.
[91] Dr. CAPELLI. "A higiene dos teatros". *Revista Teatral*, 10 de junho de 1894, ano I.

relatava a permanência firme dos sinais da falta de vigor no ambiente artístico-teatral. O jornalista referia-se às monótonas *reprises* exibidas pelas companhias como sendo um grave sintoma da suposta "crise".

> A época teatral vai deploravelmente chocha.
> Três teatros apenas funcionam (sem contar os *tiros* semanais da companhia Soares de Medeiros) e em todos as mesmas velharias de um repertório eterno. [92]

Ainda em 1896, o crítico de arte da *Gazeta de Notícias*, Luís de Castro, sob o pseudônimo de Lulu Júnior, na sua seção "Artes e Manhas", questionou o tema profundamente em uma série de folhetins publicados no decorrer do mês de fevereiro. Preocupado com a situação que se abatera sobre a arte dramática nacional, escrevia as seguintes palavras no folhetim que abria o longo debate:

> É que isto por aqui está cada vez pior, e dir-se-ia que o descalabro que vai pela política e pelas finanças também influi perniciosamente sobre os nossos teatros.
> O desânimo é geral. Os próprios artistas andam como que nauseados da sua carreira. Se por acaso aparece alguma peça nova, arranjada por escritor que tem o ouvido do público, e que está acostumado a centenárias, não vai além das vinte representações. [...]
> O meio de levantar o nosso teatro, que vai caindo aos poucos sem que ninguém lhe ampare a queda? [93]

O jornalista, como prometera, continuava a discussão no seu folhetim do dia 8 de fevereiro, assegurando que procurou alguns escritores, artistas e empresários teatrais, para mobilizarem o debate. Era evidente a intenção do folhetinista de polemizar a questão:

> É pelo mesmo motivo que, embora eu ande muito desanimado com a grave enfermidade que atacou os nossos teatros, acudiu-me a ideia consultar todos quantos se interessam pela sua sorte.
> E, enchendo-me de coragem, fui bater à porta de Artur Azevedo, Rodrigues Barbosa, Cardoso de Menezes, Aluísio Azevedo, Moreira Sampaio, Urbano Duarte, Valentim Magalhães, Olavo Bilac, Coelho Netto, Figueiredo Coimbra, Furtado Coelho, Dias Braga, Martins. Eugênio

[92] A. BITU. "Pelos Teatros". *Revista Ilustrada*. Janeiro de 1896, ano 21, nº 705, p.7.
[93] LULU JÚNIOR. "Artes e Manhas". *Gazeta de Notícias*, 1 de fevereiro de 1896.

> de Magalhães, Ismênia, Ferreira, Heller, Maia, Matos e Machado. Todos eles abriram-me e perguntaram-me o que eu queria:
> – que me respondam a estas perguntas (disse eu):
> 1ª. qual a ou as causas da decadência do nosso teatro?
> 2ª. qual o ou os remédios para esse estado das coisas?
> Todos eles sorriram, acharam a ideia muito boa (sem dúvida por eu me achar presente) e prometeram-me mandar a resposta por escrito. [94]

De acordo com a sequência dos folhetins, Artur Azevedo, Urbano Duarte (1855-1902), o ator Ferreira de Sousa (?-1927), o ator Joaquim Maia (1844-1897), Valentim Magalhães e Moreira Sampaio (1851-1901) foram os que atenderam à solicitação de Lulu Júnior, enviando por escrito suas opiniões e ideias. O cronista comentou as respostas nos folhetins dos dias 15, 22 e 29 de fevereiro do mesmo ano. Dentre as causas discutidas, destacavam-se: a escassez de artistas bons, a incipiente crítica jornalística, a falta de estímulos aos artistas, o amálgama de gêneros explorados num mesmo teatro por uma mesma empresa dramática, a grande quantidade de artistas sem estudo e sem a instrução necessária para atuar, a ausência de uma legislação teatral rigorosa. Quanto aos "remédios", foram mencionadas a criação de uma junta literária para melhor julgar os trabalhos exibidos nos palcos, a necessidade de auxílio dos poderes públicos, a criação de maneiras para atrair mais o público letrado aos teatros.

Os folhetins de Lulu Júnior impeliram a pena do cronista Oscar Guanabarino, d'*O País*, a aludir à referida questão na coluna "Artes e Artistas". Guanabarino levou a cabo a polêmica em quatro artigos, intitulados "O Teatro", o último dos quais trazia à luz a transcrição de uma carta do ator dramático Cardoso da Mota, do Teatro Variedades, dirigida ao cronista. [95]

O debate acerca da "crise" do teatro nacional prosseguiu forte e unânime na imprensa no início do século XX. O *Almanaque d'O TEATRO*, de 1906, primeiro ano, abria o seu primeiro volume com um artigo de Artur Azevedo, intitulado "O teatro no Rio de Janeiro em 1905", fazendo um retrospecto do ano teatral de 1905, no Rio de Janeiro. Já, no início do texto, lamentava o comediógrafo:

> porque em 1905 no Rio de Janeiro, só vimos, no teatro, a continuação da agonia em que há tantos anos se estorce a arte nacional, sem receber dos poderes constituídos a esmola de uma palavra – uma palavra ao menos! –

[94] Idem, idem, 8 de fevereiro de 1896.
[95] Os artigos foram publicados nos dias 24, 25, 27 e 28 de fevereiro.

de consolação e conforto! [96]

Em 1909, a revista o *Almanaque dos Teatros*, de Alvarenga Fonseca (1869-1940), veiculava um soneto irônico, escrito por J. Monteirinho, acerca da "arte" que vinha dominando o teatro carioca, partindo da situação de desolação em que se encontravam os artistas brasileiros:

Porque os nossos artistas teatrais não têm sorte

Por quê?! E então por que o desprezado
Artista teatral nosso é sem sorte?...
Por que razão o pobre anda azarado
Esperando somente a vez da morte?

Por que razão? Por que essa corte
De homens e mulheres do tablado
Vive a arrastar-se sem alento e norte,
Eternamente a *mambembar* no estrado?

Por quê?! Se o não sabeis, gentes, ouvi:
Essa facção da Arte Brasileira
Não se identificou ainda aqui!

Hoje, só vence a sorte chocarreira
Quem sabe executar o *pout-pourri*
Do celebrado *bi[c]o da chaleira*...[97]

No mesmo periódico, a cronista Helena Castelo Branco remetia novamente ao assunto:

> O que apenas se vê é que o teatro brasileiro está decadente, o que é coisa muito diferente.
> As razões dessa decadência são sobejamente conhecidas: por isso mesmo não vale a pena repeti-las.
> O que nego é a afirmativa de um teatro brasileiro. E é isso que me parece estar se afirmando, bem que veladamente. E o véu é o momento atual.[98]

[96] AZEVEDO, Artur. "O teatro no Rio de Janeiro em 1905." *Almanaque do TEATRO*. Rio de Janeiro, 1906.
[97] J. MONTEIRINHO. *Almanaque dos Teatros.* Terceiro Ano, direção de Alvarenga Fonseca, Rio de Janeiro, 1909, p.68.
[98] BRANCO, Helena Castelo. 'Teatro Brasileiro'. *Almanack dos Teatros*. Terceiro Ano, direção de Alvarenga Fonseca, Rio de Janeiro, 1909, p. 38-39.

Em um recente estudo, o pesquisador do teatro brasileiro Fernando Antonio Mencarelli apresenta a discussão acerca da "decadência do teatro nacional", tão propalada na virada do século XIX para XX, por um viés bem interessante. De acordo com ele, em torno do tema giravam dois pontos factuais e relevantes: a baixa intensidade de montagens de dramas nacionais (a maioria dos dramas representados nos palcos era de autoria estrangeira por companhias dramáticas estrangeiras) e a intensa montagem de peças do gênero ligeiro traduzidas e adaptadas por autores brasileiros. Sendo, por tradição, o gênero alegre e brejeiro considerado "inferior" pelo meio intelectual da referida época e a valorização consistente do sentimento nacionalista (com o advento da República), em detrimento do produto estrangeiro, sustentava-se a tese de que o estado da arte dramática nacional mostrava-se mergulhada numa "crise" nunca antes constatada na história do país.

Acrescenta Mencarelli que os teatros ficavam lotados no que concernia a representações de dramas e comédias estrangeiros e às montagens de peças ligeiras, nacionalizadas (traduzidas e adaptadas) por autores brasileiros. Subsistia, portanto, um paradoxo: enquanto a produção dramática "inferior" (revistas, operetas, *vaudevilles* e mágicas) era nacional, a produção dramática "elevada" (drama e alta comédia) era importada; esse contraste não foi bem digerido pelos defensores da Arte nacional. Mencarelli assegura que o fato de a Proclamação da República ter fortificado o sentimento nacionalista e, por consequência, reforçado o valor do produto brasileiro (por parte dos intelectuais) explica as inúmeras críticas e os lamentos com relação ao estado do teatro nacional, já que o teatro considerado "literário" encontrava-se sob o domínio das *troupes* estrangeiras (portuguesas, francesas e italianas). A partir de uns dados numéricos coletados nas próprias crônicas de Artur Azevedo acerca do total de espetáculos ocorridos entre 1896 e 1897, o pesquisador esboça um quadro ilustrativo de como se resumia a situação teatral no Brasil no final do século XIX:

> Quando Arthur Azevedo e seus companheiros estão lamentando a situação de nossos palcos, fazem-no com um olhar pautado pela dualidade que identifica o fracasso de um teatro "sério" nacional e outro no sucesso relativo dos gêneros ligeiros. Portanto a decantada decadência é tanto mais lamentada à medida que a visão de seus arautos desconsidera o valor daquele teatro ligeiro. Também revela uma avaliação em que

> importa mais a origem do produto, sua nacionalidade, do que sua repercussão no público carioca. Fala-se em grande decadência do "teatro nacional" quando muitas salas estão cheias, sejam as de teatro ligeiro, sejam as de teatro estrangeiro. Quanto mais pautada pelos valores de uma elite cultural que reclama uma arte e cultura nacionais de qualidade, particularmente um drama e uma alta comédia nativos, mais enfática é a afirmação de que o teatro no Brasil sofria sua pior crise.[99]

Na passagem acima, Mencarelli esclarece que a "decadência" não tem nada a ver com a escassez de espetáculos; pelo contrário, os últimos anos do século XIX apresentaram, ao que tudo indica, um movimento artístico-teatral muito agitado e com uma plateia bem numerosa e significativa frequentando as casas de espetáculos fluminenses. Mas é preciso especificar para qual tipo de espetáculo essa plateia se dirigia. Pensando nas considerações do pesquisador, uma questão parece ainda não muito esclarecida quanto às récitas exibidas pelas companhias dramáticas estrangeiras: o público era sempre numeroso em todas as representações promovidas por essas *troupes*? A pergunta que se coloca é se realmente sempre uma grande quantidade de espectadores afluía às montagens estrangeiras, em especial de dramas, por companhias estrangeiras. A elite, a classe endinheirada, era o público que comparecia a esses espetáculos? Na seção "Artes e Manhas", da *Gazeta de Notícias*, Luís de Castro (Lulu Júnior), em um de seus folhetins sobre o "declínio" do teatro nacional, transcreveu uma carta de Valentim Magalhães argumentando que a elite letrada, a "fina flor" da sociedade, frequentava apenas o Lírico, lugar de exibição das refinadas *toilettes*; portanto, quando algumas companhias estangeiras se instalavam em outros teatros, como o Apolo, o Santana ou o S. Pedro, o público que comparecia era composto, geralmente, pela classe média letrada (profissionais liberais, comerciantes, estudantes, homens de letras). [100] Assim, para combater o tal "problema", o fundador d'*A Semana*, declarava que era necessário a imprensa chamar mais o contigente letrado aos teatros, já que a presença dessa classe diminuía espetáculo a espetáculo.

> É bem sabido que mesmo das grandes celebridades dramáticas que nos têm visitado, as poucas que têm ganho dinheiro não têm sido com o concurso da fina flor de Botafogo, Laranjeiras e Catete, - porque essa casta patrícia de

[99] MENCARELLI, Fernando Antonio. Op. cit., p. 67.
[100] LULU JÚNIOR. "Artes e Manhas". *Gazeta de Notícias*, 29 de fevereiro de 1896.

> gente fina e *alha* só frequenta o Lírico – mas sim com a concorrência das classes médias – estudantes, homens de letras, comércio, profissionais liberais.
> Ora, uma vez o público inteligente abandona inteiramente os espetáculos, ficam estes à mercê da massa ignara, que só gosta e só pode gostar dos pratos pesados, das feijoadas e dos vatapás.
> Daqui a reposta ao seu segundo quesito é apenas um pulo, meu caro Lulu.
> O remédio para curar tantos males é, a meu ver, só um – chamar o público são, letrado, competente, ao teatro; atrai-lo a ele por meio de uma propaganda bem feita em que nos empenhássemos – artistas, empresários, jornalistas e autores. [101]

Para melhor ilustrar a questão acerca do público que comparecia aos espetáculos estrangeiros, segue abaixo um trecho da seção "Pelos teatros", da *Revista Ilustrada*, em que o cronista A. Bitu fazia a diferenciação entre os espectadores que assistiam às representações de peças "literárias", realizadas por empresas estrangeiras, e os que afluíam aos teatros mais populares do Rio de Janeiro, onde imperavam as operetas, as revistas e as mágicas. Na ocasião, a Companhia Dramática Italiana de Ermete Novelli realizava uma *tournée* no Brasil:

> Em todas essas peças Novelli apresentou trabalhos notáveis, que mostram a ductilidade do seu talento. O ilustre ator é bem secundado pelas Sras. Olga Giannini e L. Vestri, e pelos Srs. Colonnello e R. Rugeri.
> [...] O público fino é o que mais aflui aos espetáculos de Novelli; não vai, nem à mão de Deus Padre, à rua do Espírito Santo, que cheira muito a *Bicharia*, *Bendegó* e quejandas belezas dramáticas do século. [102]

Em seguida, completava:

> Agora, o grande público, o que sustenta os teatros na nossa terra esse acode entusiasmado ao Recreio, onde se dá com feliz êxito, em reprise, *D. Sebastião, rei de Portugal*, *O Remorso Vivo*, e *Santo Antonio*; ao Lucinda, onde faz sucesso a nova revista de Souza Bastos, *Sal e Pimenta*; ao Variedades, onde ainda arrancam aplausos o *Aquidaban* e a *Mimi Bilontra*; e ao Apolo, que nos apresenta *Os Sinos de Corneville* e *O reino das mulheres*, também em reprise.

Em 29 de maio de 1891, Oscar Guanabarino, na seção "Diversões", d'*O País*, lamentava a ausência de público na festa artística da atriz Pia Marchi Maggi, que

[101] Idem, ibidem.
[102] A. BITU. "Pelos Teatros". *Revista Ilustrada*, Ano 20, nº 692, 1895, p.3-4.

interpretava o papel dramático de Margarida Gauthier, de *A Dama das Camélias*, peça de Dumas Filho (1824-1895), no respeitoso Teatro Lírico. Guanabarino, ao que parece, dirigia-se exclusivamente ao público culto:

> Acreditávamos, meia hora antes do espetáculo de anteontem no teatro Lírico, que grande concorrência acudisse ao anúncio do benefício da Sra. Pia Marchi Maggi, com a *Dama das camélias.*
> Tratava-se de uma festa de artista de grande distinção, com muito talento e senhora de repertório que só pode ser atingido por sumidades artísticas; o público, porém, cometeu a ingratidão ou pelo menos a injustiça de abandoná-la justamente quando tinha a melhor das ocasiões para demonstrar que sabe acolher o merecimento e apreciar o que poucas vezes é apresentado à culta plateia fluminense.
> É doloroso, para quem tem consciência do que vale, ver os circos de cavalinhos regorgitando de espectadores e as arquibancadas das associações de corridas pejadas de povo, enquanto a arte dramática, interpretada por conjunto de elevada estatura, é abandonada com verdadeira [ilegível]. [103]

Puck (Olavo Bilac), cronista teatral da revista ilustrada *A Cigarra*, relatou a ausência de público aos espetáculos dramáticos realizados pela Companhia Dramática Italiana Modena dos artistas Enrico Cuneo e Zaira Tiozzo, em 1895:

> Está dando excelentes representações no Lírico a companhia dramática italiana Modena. O Sr. Cuneo é um bom ator, modesto, sem grandes pretensões. Zaira Tiozzo é bonita e inteligente. As peças são boas. Mas o público não vai lá. Pior para ele! [104]

Ao lado de Olavo Bilac, Artur Azevedo, na coluna "Palestra", d'*O País*, também reclamou a presença de espectadores às montagens promovidas pela Companhia Italiana:

> É uma injustiça imperdoável, ou antes, incompreensível o abandono em que o público deixou essa companhia, que conta alguns artistas de merecimento real, formando um conjunto simpático e harmonioso, com um repertório seleto de peças clássicas e modernas, consagradas pela admiração universal.
> O espetáculo de hoje – o último já eu o disse – é em benefício de Zaira Tiozzo, a principal figura, a estreia da companhia.
> [...] E eu – que sou amigo dos bons artistas – ficarei contente se vir que

[103] GUANABARINO, Oscar. "Diversões". *O País*, 29 de maio de 1891.
[104] PUCK. "Teatros". *A Cigarra*, 5 de setembro de 1895, p.7.

> Zaira Tiozzo e os seus dignos companheiros ao menos uma noite não passam pelo humilhante desgosto de representar para cadeiras e camarotes vastos.[105]

Puck, em um outro número de *A Cigarra*, convidava o público a assistir às récitas de Novelli, artista que, naquele ano, trazia uma novidade em seu repertório – *Os Espectros*, de Ibsen: "E Novelli? O público não terá ao menos dinheiro para se dar ao regalo da audição do fenomenal artista? Novelli..." [106]

Um ano depois, em 1896, quando a renomada Companhia Dramática Italiana de Giovanni Emmanuel trabalhava no Teatro Lírico, com um repertório recheado de dramas, o cronista Belial, da revista *A Bruxa*, questionava o desprezo do público para com o talentoso Emmanuel:

> No passado sábado, reapareceu Emanuel, no *Lírico*. Triste noite! Às 8 ¾, quando tomei conta da minha cadeira tive frio na alma. Apenas uns dez camarotes estavam ocupados. E a sala imensa, violentamente iluminada, estava vazia como... o cérebro de muita gente que conheço. Nove horas? Sobe o pano... e é diante desse mudo e fiíssimo deserto que o meu grande Giovanni Emanuel começa a recitar os versos do *Nerone* de Pietro Cossa.
>
> *
>
> Qual o motivo desse abandono em que deixaram o extraordinário artista, na noite de seu reaparecimento?
> Havia nessa noite um concerto, um espetáculo de cavalinhos, uma noitada de zarzuela, sem falar no *Tim-tim*. Já havia aí, naturalmente, muito onde encontrar a razão da pequena concorrência ao *Lírico*: porque, desgraçadamente, para a multidão carioca, os garganteios de uma cantora, as cabriloas de um *clown* e as pernas da Sra. Pepa valem muito mais que o talento de Emanuel... É mesmo ocioso insistir nessa vergonha![107]

Na edição seguinte, Lilith (outro pseudônimo de Olavo Bilac) retomava o assunto do desdém do público para com Emmanuel, que, na ótica do jornalista, despedia-se do Brasil com todas as expectativas e impressões frustradas diante da pouca afluência de espectadores às suas representações:

---

[105] A.A. "Palestra". *O País*, 25 de setembro de 1894, p.1.
[106] PUCK. "Teatros". *A Cigarra* 6 de junho de 1895, p.7.
[107] BELIAL. "Teatro". *A Bruxa*, 4 de setembro de 1896, p.7.

> Foi-se Emanuel. Até quando agoro, belo e nobre artista, tão incompreendido deste povo, – que só ama o popularíssimo Brandão?
> Somente duas das oito récitas da temporada chamaram concorrência ao *Lírico*: à récita de gala, na noite de 7 de setembro, com o *Otelo*, e a de despedida, com a *Morte Civil*. Ainda assim, que concorrência! meia casa ocupada... Decididamente, isto não é cidade que a mereça visita de um verdadeiro artista. Para que há de estar a gente malhar em ferro frio? Esta coisa nasceu torta, e já agora não endireita nem à mão de Deus Padre...[108]

E quando Clara Della Guardia veio ao Brasil, no início do século XX, trazendo um repertório com dramas de autores reformadores, o jornalista Orlando Teixeira (1875-1902) lamentou que o público deixasse de contemplar espetáculos com tão grande arte:

> A atriz Clara Della Guardia que nos visita agora e que com certeza não nos visitará mais, é uma atriz de mérito incontestável que terá a sanção das grandes capitais europeias em futuro não remoto e que, célebre, com a glória a sorrir-lhe daqui a dez anos como sorri agora à Duse não mais virá a esta capital.
> Nem assim o nosso público vai admirar a intérprete famosa de d'Annunzio, de Sudermann, de Ibsen, de Sardou e ao mesmo tempo em que dá uma *Gioconda* que nos arranca lágrimas, faz-nos rir satisfeiros ouvindo-a em *La gelosa* de Bisson.[109]

As passagens supracitadas revelam que a afluência de público aos espetáculos dramáticos estrangeiros nem sempre era farta, tampouco lotava todas as cadeiras. Em outras palavras, nem mesmo a elite e a classe média, a parcela letrada, eram tão assíduas aos recintos teatrais, embora abarcassem uma fatia bem restrita da população carioca.

Essa é uma questão instigante e nos leva a refletir sobre a aceitação do próprio gênero dramático por parte do público, em especial o letrado e "inteligente" [110], das casas de espetáculos do *fin de siècle*. Esse relativo desinteresse pelos espetáculos dramáticos seria um sintoma de que a estrutura do modelo do gênero tornava-se ultrapassada e obsoleta para essa plateia? Ou o gênero do drama passava apenas por uma fase ruim e meramente transitória, mas logo recuperaria a velha simpatia dos espectadores como em outros tempos? Ou era um sinal de que o gênero necessitava ser reformulado (quanto ao conteúdo e à forma) para se

[108] LILITH. "Teatro". *A Bruxa*, 18 de setembro de 1896, p.7.
[109] TEIXEIRA, Orlando. "Teatro". *Revista Contemporânea*, agosto de 1900, XII, Ano I, p.9.
[110] LULU JÚNIOR. "Artes e Manhas". *Gazeta de Notícias*, 29 de fevereiro de 1896.

ajustar aos novos tempos da modernidade?

1.4 A questão do desaparecimento do gênero "sério"

Diante da proliferação e da disseminação avassaladora das peças do gênero musicado, que ampliavam o seu público dia após dia, não só no Brasil como em outros países do mundo, alguns escritores e jornalistas chegaram a declarar que o teatro dramático, em especial o gênero do drama, extinguir-se-ia mais cedo ou mais tarde. No Brasil, nem mesmo Furtado Coelho, o empresário do Teatro Lucinda, que, no início de 1890, intentou prestigiar as peças "sérias", no sentido de reconquistar a simpatia do público para com o gênero, conseguiu manter sua empreitada por muito tempo. Em setembro de 1890, a *Revista Ilustrada* divulgava a seguinte notinha na coluna "Pelos Teatros", redigida pelo crítico Binóculo:

> A época está para os *vaudevilles*. Este gênero teatral vai incontestavelmente na ponta.
> Com um *vaudeville* estreará brevemente no teatro Lucinda a companhia dirigida pelo Sr. Furtado Coelho, que chegará no dia 8 de Juiz de Fora.
> Era esta *troupe* a única que ainda entre nós cultivava o gênero dramático, o gênero sério; e também ela vai dar comédias com música. Sintomático!
> Só queremos que nos digam onde irá agora refugiar-se o velho e respeitável drama. Não haverá uma alma caridosa que o acolha? [111]

Como relatou Binóculo, o gênero "sério" perdia popularidade, de forma a não se ajustar nem mesmo ao paladar dos espectadores mais refinados e exigentes. A respeito da falência do gênero do drama, um folhetinista d'*O País*, com o pseudônimo de "Ignotus", redigiu seis longos artigos com o título de "O teatro nacional", publicados entre os meses de dezembro de 1890 e janeiro de 1891, os quais merecem ser analisados detalhadamente.[112]

Por meio desses artigos, Ignotus visava a defender a tese de que era impossível qualquer tentativa de regeneração do teatro dramático, ou melhor, da literatura dramática. A seu ver, a literatura dramática, não só no Brasil como nas demais nações do mundo, estava fadada a desaparecer devido às transformações decorridas da era moderna, nos fins do

[111] BINÓCULO. "Pelos Teatros". *Revista Ilustrada*, 6 de setembro de 1890, p.6-7.
[112] Segundo Afrânio Coutinho e José Galante de Sousa, "Ignotus" era o pseudônimo utilizado por Eduardo Prado (1860-1901).

século XIX.[113]

Em seu primeiro artigo, publicado no dia 5 de dezembro de 1890, Ignotus refere-se, a princípio, aos concursos e às premiações promovidas por alguns empresários, no início de 1890, com o fim de estimular o afloramento de novos e talentosos autores teatrais. Tais empresários, incitados pela Proclamação da República, entenderam ser um momento oportuno para tentar reerguer o teatro nacional do "marasmo e do abatimento em que se acha ele há tão longos anos." [114] No entanto, o folhetinista assegurava que esse movimento de renovação teatral não seguiu adiante e, por consequência,

> a atividade literária dos nossos escritores dramáticos voltou-se de novo para a adaptação ou tradução dos *vaudevilles* franceses...
> Hoje, pois que cessou este movimento de renovação teatral, é lícito aos que calmamente estudam as tendências da opinião indagar se falhou o sucesso pela imperícia dos meios ou se definitivamente a arte dramática está destinada a desaparecer, como uma fórmula inútil e desnecessária do sentimento e do belo.[115]

Continuando o retrospecto literário do ano de 1890, Ignotus comentava que quatro peças dramáticas representadas durante aquele ano conseguiram despertar algum interesse por parte do público. Seriam elas *Um caso de adultério*, de Aluísio de Azevedo, *O crime do Porto*, de Soares de Sousa Júnior (1851-1893), *Portugueses às direitas*, de França Júnior (1838-1890), e *O crime do padre Amaro*, de Augusto Fábregas (1859-1893). Quanto a este último, Ignotus afirma que, enquanto o público aplaudiu, a crítica censurou, esclarecendo a diferença entre um e outro:

> Assim como a mulher, por mais estúpida que seja, tem um secreto instinto que a adverte imediatamente quando é amada, por mais tímido ou reservado que seja o homem, assim também o público, através das opiniões do crítico, percebe na obra que querem fazer rejeitar a *vigora mens dicinior* que fortalece e vigora. O crítico julga sob a impressão de seus ódios ou de suas simpatias pessoais, ao influxo de sistemas e doutrinas preconcebidas que diminuem a inteligência no círculo estreito

[113] Para Ignotus, o teatro dramático (arte dramática) repousava no universo das peças "sérias", dramas e tragédias.
[114] IGNOTUS. O teatro nacional I". *O País*, 5 de dezembro de 1890.
[115] Idem, ibidem.

> de uma opinião dogmática.
> O público recebe a impressão como ela o fere na tecla do sentimento, entusiasta e forte se o artista teve talento, inerte e fraca se lhe traiu a fortuna. O aplauso sai-lhe espontâneo do bater das almas se ele ouve estas frases súbitas e expressivas, que iluminam como um relâmpago um caráter e definem uma situação. Boceja também se o drama desenrola-se monótono e insípido. Mas aplausos ou bocejos, tudo e natural. Assim o sente assim o traduz. Eu não desconheço que o público tem cometido as maiores injustiças, pateando obras primas e saudando medíocres e parvas, [...]
> Mas a crítica como se tem portado sobre estes nomes tão ilustres? Busca ler as parvoíces de Sarcey sobre Zola. [116]

É interessante notar a visão de Ignotus com relação ao julgamento do público. Para ele, o público lançava mão da sinceridade e da espontaneidade, ao contrário do crítico que se guiava por critérios doutrinários incompatíveis, por sua vez, com os sentimentos humanos, os quais, a seu ver, eram infinitamente mais justos.

Ignotus deu prosseguimento ao assunto no seu segundo folhetim, divulgado no dia 10 de dezembro de 1890. Iniciava as suas observações com um comentário acerca das críticas de Olavo Bilac e de Artur Azevedo dirigidas ao texto adaptado *O crime do padre Amaro*, de Augusto Fábregas. O folhetinista escrevia que Artur Azevedo "tachou o drama de imprestável sob o ponto de vista literário, de francamente imoral e obsceno."[117] Ignotus, contrário a essa opinião, rebatia-a, reforçando a ideia de que o cronista revelara em sua crítica todo o horror que tinha pela escola naturalista e se equivocou ao levar em conta o seu gosto literário na análise do drama, de modo a dispensar critérios específicos de julgamento. Segundo o folhetinista, Artur Azevedo desfechou um ataque inteiramente infundado. Aproveitando o ensejo, Ignotus censurava a postura de Artur Azevedo enquanto crítico teatral, postulando que

> a arte não tem por fim fazer compêndios de moral para o uso das escolas. Exige-se dela unicamente que seja vivida, exata, sentida, e, portanto, humana e verdadeira. O que nela revolta não é a crueza de suas descrições, mas a falsificação do sentimento e da vida. O que enoja não é a complacência do artista na pintura das asquerosidades humanas, mas a falta de talento, a preterição de todos os processos da observação e da

[116] Idem, ibidem.
[117] IGNOTUS. "O teatro nacional II". *O País*, 10 de dezembro de 1890.

> análise. Por mais ardente que passe sobre a obra de arte o sopro dos prazeres, descritos em larga exuberância de cores animadas, o crítico conserva-se frio, como médico que em sua mesa de operação vê no corpo lindo da mulher apenas a matéria que o vírus mórbido arruína e que seu bisturi tem de cortar e retalhar para restituir a saúde e a força. Mas se em todo caso deseja-se que o artista corrija e engrandeça o sentimento, desculpe Artur Azevedo ponderar-lhe que o *Crime do Padre Amaro* é um drama profundamente moral. [118]

Além de Artur Azevedo, Ignotus também não hesitou em censurar Olavo Bilac, já que este entendeu que Fábregas não possuía competência suficiente para alterar a obra do romancista português Eça de Queirós. Rechaçando o argumento de Bilac, o autor escrevia que "a desvirtuação da ação do romance no drama é uma necessidade fatal, imposta pelas exigências do palco." [119] De acordo com Ignotus, entre o romance e o drama havia grandes diferenças; se, no primeiro, o desenvolvimento da ação se dá de forma lenta, no drama, ao contrário, a ação se desenrola rapidamente, há uma dinamização das situações. E, o mais importante, assegurava que

> é diversa a natureza da emoção que desperta o romance ou o drama. No primeiro o leitor se extasia na forma literária, no estilo soberbo das descrições, na psicologia das paixões, no detalhe minucioso, exato e fiel do meio onde se desenrola a ação.
> No drama ele quer situações fora do curso regular da vida, coisas extraordinárias, trágicas e solenes, que agitem os nervos dolorosamente irritados em uma sensação desconhecida e nova. [120]

Ao traçar essa diferença, o articulista defendia que, ao contrário do romance, o teatro não se sustenta sem as convenções, sem as *ficelles*, sem o falseamento da verdade. Sem estes, alegava, o teatro não existe. Com esse pensamento, Ignotus defendia Fábregas dos ferinos ataques que recebeu de vários críticos enquanto o público aplaudia o drama efusivamente no Teatro Lucinda. Conforme ele, exceto *O crime do padre Amaro*, as demais produções dramáticas foram todas goradas no decorrer do ano de 1890, ficando mais do que provado que a falta de incentivos pecuniários não era a causa principal para a

[118] Idem, ibidem.
[119] Idem, ibidem.
[120] Idem, ibidem.

"decadência" da literatura dramática nacional – nem com a promoção de concursos com recompensas houve produções do gênero dramático que valessem a pena. Assim, escrevia que o "dinheiro não faz brotar o talento. É, pelo contrário, lutando com a miséria e a fome que o gênio se avigora e fortalece, porque nunca o homem se revela mais extraordinário senão quando esmaga os obstáculos pela energia da vontade." [121] Na verdade, Ignotus dirigia uma crítica cerrada aos autores brasileiros, aos quais, na sua ótica, faltava persistência e vontade para a elaboração de textos teatrais de qualidade. "Enquanto o drama assim desfalece, agonizante e moribundo, a opereta irradia-se triunfante em uma apoteose luminosa de *can-cans* e de requebrar de quadris, sensual e provocante" [122].

Em seu terceiro folhetim, vindo a público em 24 de dezembro de 1890, Ignotus tratava exclusivamente da "falência" teatral, remetendo àqueles que ainda criam numa possível "regeneração" da arte dramática nacional. Segundo ele, aqueles que acreditavam na regeneração argumentavam que a existência de um conservatório dramático, formado por membros ilustres e conhecedores da arte de representar, e a existência de um teatro subvencionado (privilegiando um repertório com dramas e comédias) com uma escola de declamação conseguiriam salvar o teatro. Em posição oposta aos crentes na regeneração, Ignotus rebatia todos os argumentos destes, guiado pela concepção de que a arte não florescia com intervenções externas, tinha de ser livre para se manisfestar. Sustentava que um conservatório com pessoas ilustres da literatura não impediria a "luta das escolas" e das "divergências das opiniões literárias", o que atravancaria o curso normal da manifestação artística.[123] Acrescentava que a existência de uma escola de declamação não produziria novos artistas tampouco desenvolveria a vocação dramática, visto que esta, em especial, era fruto de um dom natural e espontâneo. Ademais, mencionava a ideia de estabelecer um alto imposto às companhias estrangeiras que aqui viessem, com o objetivo de amenizar a concorrência e "melhor garantir os interesses do teatro nacional" [124]. Ignotus rechaçava esse argumento, salientando que as companhias estrangeiras ruins não provocavam nenhuma ameaça ao teatro nacional e, se, por ventura, viessem artistas consagrados, o imposto seria

[121] Idem, ibidem.
[122] Idem, ibidem.
[123] IGNOTUS. "O teatro nacional III." *O País*, 24 de dezembro de 1890.
[124] Idem, ibidem.

pago pelo próprio público, uma vez que o valor dos bilhetes aumentaria. E, por mais caro que fossem os bilhetes, nenhum amante do teatro deixaria de contemplar uma Sarah Bernhardt ou um Jean Coquelin no palco.

Nesse contexto, Ignotus, com uma visão pessimista, findava o seu terceiro folhetim, reiterando a sua tese: não era possível "regenerar" o teatro dramático, não só no Brasil, como no mundo inteiro. A "crise", para ele, era geral e não afetava somente a arte dramática brasileira, mas também a de todas as outras nações, inclusive a França. "Quanto a mim, não há remédio possível para salvar a arte dramática. É um gênero fatalmente destinado a desaparecer, porque não traduz mais um estado emocional. E a crise é geral" [125].

O quarto folhetim sobre o teatro nacional foi veiculado no dia 9 de janeiro de 1891. O folhetinista começava o seu artigo com a definição do que é arte. Com base em Émile Zola (1840-1902), afirmava que a arte "é a manifestação do sentir de um povo segundo as influências de seu desenvolvimento histórico. [...] assim também o sentimento artístico se serve de fórmulas novas, abandonando outras que não se coadunam mais com o estado atual das sociedades modernas" [126]. Em seguida, Ignotus explicitava que exploraria o tema da extinção do teatro dramático. Reforçava, pois, que o teatro dramático estava condenado à morte, "porque já se contorce e estremece nos últimos estertores da agonia" e os diferentes gêneros que compunham o teatro "elevado" mostravam-se obsoletos e ultrapassados, o que conferia o desprezo do público. [127] No sentido de sustentar a sua tese, aludia a cada um dos gêneros dramáticos; começava com o drama histórico. Este, segundo Ignotus, que era para ser um dos mais belos gêneros dramáticos, encontrava-se no auge do seu "declínio": "Todos os dramas históricos são *pastiches* ridículos, onde a história é torpemente falseada, onde os homens das eras passadas surgem no palco com os sentimentos, as ideias e as paixões das gerações contemporâneas" [128]. Citava, então, nomes de dramaturgos franceses como Dumas e Casimir Delavigne (1793-1843), enfatizando que ambos faziam o uso da falsidade na exposição dos fatos históricos. Com relação aos brasileiros, Ignotus mencionava José de Alencar e Castro Alves (1847-1871). O primeiro com "A Guerra dos Mascates", romance histórico, e o segundo

[125] Idem, ibidem.
[126] IGNOTUS. "O teatro nacional IV". *O País*, 9 de janeiro de 1891.
[127] Idem, ibidem.
[128] Idem, ibidem.

com "Gonzaga", drama histórico – ambos, segundo o cronista, traziam à luz o uso da falsificação dos fatos. Dessa forma, ressaltava a "decadência" do gênero:

> O drama histórico é, pois, um gênero morto. Fizeram-se inúmeras tentativas e todas elas falharam, e quando assim demonstra a experiência, a inutilidade dos esforços, é loucura prosseguir na empresa. As lições do passado devem aproveitar para o ensinamento. [129]

Mais adiante, no mesmo texto, Ignotus escrevia que, se o drama histórico não podia mais vingar, menos ainda podia-se esperar a sobrevivência do teatro clássico, tal como as tragédias de Racine, "solenes e majestosas em sua serenidade olímpica" [130]. Assim como o drama histórico, o jornalista alegava ser a tragédia um gênero, sem dúvida, inconcebível nos palcos dos novos tempos, pois não satisfazia as vontades e os desejos da plateia moderna:

> O nosso século, de análises patológicas e de dúvidas, de método experimental e de observação acurada, não tolera mais esta maneira fútil, superficial, de inteira convenção e empolada retórica com que os escritores do século de Luís XIV burilavam seus períodos, suprindo pela amplidão da frase a deficiência da ideia. [131]

Ao finalizar o texto, Ignotus explicava que, embora tivesse como foco de suas análises e observações o teatro nacional, recorria aos autores estrangeiros, em especial os franceses, visto que uma parte da formação do teatro brasileiro deve-se à influência estrangeira, europeia. Daí, nada mais do que justo aludir, primeiramente, a eles, para tentar explicar e compreender o teatro nacional.

Ignotus reservava o drama filosófico para ser o último gênero dramático que pretendia analisar. Com ele iniciava o seu quinto folhetim sobre o teatro nacional, publicado a 16 de janeiro de 1891. Sobre o drama filosófico, o articulista informava, de antemão, que "tem como fim a discussão destas teses árduas da psicologia moderna" [132]. Para melhor tratar do assunto, mencionava três dramaturgos franceses, considerados mestres no gênero: Émile

[129] IGNOTUS. "O teatro nacional IV". *O País*, 9 de janeiro de 1891.
[130] Idem, ibidem.
[131] Idem, ibidem.
[132] IGNOTUS. "O teatro nacional V". *O País*, 16 de janeiro de 1891.

Augier (1820-1889), Alexandre Dumas Filho e Victorien Sardou (1831-1908), os quais, no seu entender, não conseguiriam sobreviver à posteridade, ainda que tivessem arrastado enchentes aos teatros e recebido os maiores elogios da crítica. Isso porque "não passam de felizardos da sorte, que a irreflexão entusiasta de um público frívolo elevou a altura a que não correspondia seu mérito." [133] A respeito de Augier, Ignotus escrevia que

> ele emocionava primeiramente o público, fazendo-o esperar alguma coisa de trágico e de solene. Mas depois tudo acabava bem. A virtude triunfava, o vício era descoberto e estigmatizado e os personagens virtuosos encontravam a recompensa que o Deus da justiça reserva aos eleitos da fé. "A retidão de espírito, a generosa honestidade de coração, a moral de um rigor estoico, escreve Julio Lemaître, formam a alma de todo o teatro de Augier." [134]

A virtude em contraposição aos vícios era o tema escolhido por Augier para os dramas; nada, continuava o folhetinista, poderia ser superior à moral, o que tornava a ação inteiramente construída sob aspectos falsos e inverossímeis. Essa mesma linha de pensamento foi compartilhada por Dumas Filho em suas obras, de acordo com o jornalista. O fato de não possuir muita imaginação e ousar nas observações não impediram que Dumas Filho incorresse na inverossimilhança, afiançava Ignotus. Por fim, Sardou, o mais infeliz e especulador dos três dramaturgos, na opinião do folhetinista. [135] Acerca de Sardou, Ignotus remetia ao resultado desastroso da estreia de *Cleópatra*, o último drama do escritor até aquele momento:

> Já começou para ele a hora da crítica inflexível e justa. O desastre da *Cleópatra* tirou para o público o dourado que cobria o ídolo. A crítica parisiense não considera mais Victorien Sardou como um artista apaixonado da sua arte e zeloso da sua dignidade profissional, um homem de estudo e de trabalho, cheio de nobres estímulos e alentadas ambições. Viu nele hoje o que sempre foi, um *bacheur d'affaires*, um ganhador de dinheiro, especulando com o reclame pomposamente anunciado a toque de tambor o charamelas.
> E quem assim procede não é um homem de letras, é um especulador e

[133] IGNOTUS. "O teatro nacional V". *O País*, 16 de janeiro de 1891.
[134] Idem, ibidem.
[135] Idem, ibidem.

chacun à sa place. [136]

O artigo do dia 29 de janeiro de 1891 era o último da série e, em razão disso, o crítico concluía a defesa de sua tese sobre a "extinção" da literatura dramática "séria". Iniciava a sua exposição citando o intelectual francês Francisque Sarcey[137], considerado uma referência, um modelo de crítico teatral. Ignotus afirmava que, para Sarcey, "sem *ficelles*, sem convenções, sem falseamento da verdade o teatro é impossível, porque ninguém assistirá a dramas onde veja unicamente as chatezas prosaicas da vida cotidiana" [138]. Depois, para completar o seu raciocínio, informava que a escola naturalista não teve a aprovação do crítico francês do *Tempo*. O naturalismo, continuava, tentou impor às plateias uma fórmula nova por meio dos "processos monumentais do viver e do sentir das sociedades modernas" [139]. Porém, Ignotus salientava que as tentativas foram todas frustradas. Edmond de Goncourt (1822-1896), Alphonse Daudet (1840-1897), Émile Zola, todos esses autores naturalistas, conforme o articulista, admitiram não ter levado em conta o julgamento negativo do público para com as suas obras e, assim, arrumaram justificativas, cada um a sua maneira, para explicar as causas do insucesso de suas produções no palco.

Em termos, Ignotus confessava concordar com Sarcey no que tangia à ideia de ser impossível extrair o convencionalismo do teatro – este, por sua vez, argumentava ele, exige necessariamente as convenções para que a ação dramática se concretize por inteiro no proscênio. No entanto, Ignotus lembrava que o final do século XIX vinha sofrendo intensas mudanças, momento auge do método experimental, do industrialismo prático e positivo, e, por essa razão, não coadunava com o convencionalismo romântico. Em outras palavras, a fórmula do teatro dramático, para o folhetinista, mostrava-se obsoleta e gasta para entrar em harmonia com a modernidade. Nessa direção, Ignotus compreendia que o desaparecimento do gênero do drama deveria ser encarado como sendo uma fatalidade, fato do destino. Tal estado "lamentável", reforçava Ignotus, era geral, e assolava todas as

[136] Idem, ibidem.
[137] Francisque Sarcey (1827-1899) foi um dos críticos franceses mais importante do século XIX. Suas crônicas eram publicadas no jornal *Le Temps*. Sarcey era um adepto fervoroso do teatro tradicional, por isso, para avaliar as peças, sempre tinha em mente as convenções presentes nas "peças bem feitas": os apartes, as *ficelles*, enredo linear, personagem confidente, entre outros.
[138] IGNOTUS. "O teatro nacional VI". *O País*, 29 de janeiro de 1891.
[139] Idem, ibidem.

nações, uma vez que estas enfrentavam uma época de transição em todos os planos da vida e as artes não tinham como estarem excluídas desse processo de mudança. Dentre as mudanças ocorridas na sociedade, o jornalista não hesitava em apontar algumas delas, as quais vinham diretamente influenciando o comportamento do homem frente às diversas situações da vida:

> Os velhos alicerces da sociedade, as garantias da ordem, foram abalados em seus fundamentos. A propriedade é o roubo, disse Proudhon. O casamento é a prostituição em nome da lei, definiu-o Yves Guiyot. A doutrina dos escritores respondeu a lógica dos fatos. Os comunistas apoderaram-se de Paris, cometem atrocidades bárbaras e derramando petróleo reduzem a cinzas os monumentos da glória nacional. O adultério é hoje nos tribunais um processo cotidiano e no banco dos réus se sentam os representantes mais ilustres de um nome glorioso. [...]
> Neste vácuo de sentimentos e de ideias, a vida material, o gozo físico apodera-se do homem e o absorve. [...] Quer o prazer como a plebe romana na decadência do império pedia à magnanimidade dos césares *panem et circenses*. Trata logo de enriquecer, não à custa do trabalho perseverante, das dolorosas provações da economia, mas logo da Bolsa, rápido, elétrico, onde os milhões surgem de um dia para outro e as fortunas improvisam-se, misteriosas e súbitas.[140]

Absorvido pela ideologia capitalista, o homem moderno só poderia, de acordo com Ignotus, enxergar o teatro como um lugar propício para o entretenimento, onde pudesse relaxar e se esquecer dos problemas da vida cotidiana; de problemas e sofrimentos já bastava a vida. Daí o fato, prosseguia, de as peças do gênero ligeiro fazerem tanto sucesso e as delícias do público em geral; eram alegres, cheias de vida e de fácil compreensão:

> o homem moderno sente a sonolência pesada das digestões mal feitas. Arruinado, dispéptico, o estômago recusa-se trabalhar com a desejada presteza. E então lá vai o homem para o teatro enquanto espera a hora da ceia e do amor. Não lhe perturbem porém a febre cibárica com coisas complicadas e difíceis que precisam da atenção do pensamento, ou com histórias trágicas e sentimentais que lhe abatem os nervos em emoções sacudidas e fortes. Para que o *Ruy Blas* ou o *Hernani*? São muito líricos e ele não percebe bem estes sentimentos de uma época já extinta. Nada também de dramalhões. Fatigam estas histórias de envenenamentos e assassinatos, faz a gente ter pesadelos. Quer uma coisa ligeira, alegre,

[140] IGNOTUS. "O teatro nacional VI". *O País*, 29 de janeiro de 1891.

> que se compreenda logo, e onde também os sentidos se possam excitar vendo os braços nus da atriz ou uma perna bem torneada que a meia de seda deixa admirar sua musculatura rija. Agrada-o música de Offenbach, alegre, saltitante, ligeira. É pois a opereta o seu gênero predileto, na apoteose luminosa dos can-cans e, das canções obscenas. [141]

No entanto, Ignotus, insistindo na tese de que os gêneros, por terem vida própria, envelhecem com o passar dos anos, ressalvava que, por ironia do destino, as próprias operetas, as animadas operetas, um dia envelheceriam recebendo do mesmo público, que outrora as aplaudira, o mais cruel desprezo. E a *dança do ventre* ocuparia o lugar vago. Mas essa dança apimentada e envolvente, também, afiançava o intelectual, torna-se-ia ultrapassada e não mais arrancaria aplausos dos espectadores.

Ignotus arrematava as suas observações acerca do teatro nacional:

> Arte nobre, austera, imaculada, tu que foste o encanto de Shakespeare e a glória de Molière, dorme em paz o sono do esquecimento e da morte. Na sociedade moderna não há mais lugar para as expansões das tuas alegrias, serenas e puras. Já começou o abandono de teus mais diletos adoradores. Furtado Coelho, em quem vias a mais bela encarnação de teu gênio, não te conhece mais. Hoje ele dança can-can como qualquer caixeiro pândego em baile carnavalesco, monta mágicas, será ainda um rival do Machado ou do Peixoto.[142]

Na verdade, ao que parece, Ignotus levava em conta a forma, a composição dos gêneros pertencentes ao teatro dramático (dramas históricos, tragédias, dramas filosóficos) e não o conteúdo das obras dramáticas, já que este se renova a cada leitura, independente da época em que ela seja praticada. De qualquer forma, a concepção defendida por Ignotus é um tanto instigante e polêmica, se considerarmos as opiniões da maioria da crítica acerca da "decadência" do teatro nacional.

O tema central explorado por Ignotus, o desaparecimento da literatura dramática "séria", poderia servir como uma das causas possíveis da chamada "decadência" do teatro nacional (e mundial), assunto muito discutido pelos intelectuais à época, inclusive os brasileiros, integrando, assim, uma questão ainda maior – Ignotus trata de um tema

[141] Idem, ibidem.
[142] Idem, ibidem.

específico, mas que poderia estar dentro da discussão acerca da "crise" do teatro, como pensava o meio intelectual. Ambos os temas, por sua vez, desembocam num mesmo ponto: o sucesso das peças de gênero ligeiro, ponto que muitos tentaram explicar à época. O que é interessante é que Ignotus tenha dedicado vários folhetins à literatura dramática, sobretudo ao gênero do drama, enquanto a maior parte dos intelectuais debatia a situação do teatro brasileiro. A discussão da "decadência" do teatro estaria, de certa forma, inteiramente ligada com a questão das peças "sérias", na medida em que seria o gênero ligeiro aquele que mais correspondia com a época (isso no pensamento de Ignotus). Porém, é bem provável que a grande maioria dos escritores e literatos não acreditava, como Ignotus, estar o drama fadado a desaparecer – alegaram, todavia, vários fatores que não favoreciam o teatro "sério", mas não comentavam que eles poderiam acarretar o aniquilamento do gênero. Tanto que os anos de 1890 coincidiram com o surgimento de dramaturgos reformadores, dispostos a trazer à luz uma nova concepção sobre a literatura dramática. O gênero poderia muito bem, por assim dizer, estar passando por uma fase de transição – provavelmente Ignotus não pensou na possibilidade da "reformulação" do drama e encarou a falta de popularidade deste diante das operetas, dos *vaudevilles*, das revistas e das mágicas como sendo a morte ou a extinção do teatro "sério".

Não se pode dizer que o drama se extinguiu por inteiro, pois ele, ainda que em reduzida frequência, na visão dos críticos e intelectuais, continuou a ser encenado no decorrer do século XX. Os textos dramáticos escritos por autores considerados autores reformadores, como Henrik Ibsen, Hermann Sudermann, Ivan Turguêniev, começaram a ser encenados no Brasil em meados da década de 90 do século XIX, coexistindo justamente com um momento conturbado (problemas políticos, econômicos, sociais e culturais) em que muito se discutia a possibilidade de "levantar" o teatro nacional. Como esses textos foram recepcionados pela crítica brasileira e pelo público em geral, num período em que o drama, o gênero "sério", sinalizava, segundo os literatos e escritores, estar enfraquecido diante da popularidade unânime do teatro ligeiro? É fundamental levar em conta que tais textos reformadores foram levados à cena por companhias dramáticas estrangeiras, com artistas de renome no elenco, implicando polêmicas na imprensa.

Antes de tudo, é fundamental lembrar que os intelectuais, escritores e historiadores do

oteatro brasileiro apontaram a crítica jornalística como sendo uma das causas diretas para a tão comentada "crise", por ser pouco rigorosa e exigente com relação, sobretudo, ao desempenho dos artistas no palco. Esse dado mostra-se relevante, uma vez que a crítica dramática publicada na imprensa do período é um dos objetos de análise deste estudo, visto que serviu de instrumento básico para a construção das conclusões e dos questionamentos sugeridos nos capítulos. Será que a crítica dramática publicada nos principais jornais da Capital Federal era tão incipiente e superficial a ponto de induzir os escritores e historiadores do teatro brasileiro a incluírem-na na lista das causas para o chamado "desmoronamento" do teatro nacional? Se sim, como então essa crítica "ignara", tal como foi considerada pelos escritores e historiadores, avaliaria as peças de Ibsen, Turgueniêv, Sudermann, as quais requeriam conhecimentos específicos de áreas da ciência e da psicologia?

Assim como os dramas considerados renovadores, a maioria das peças do gênero "sério", ainda pertencente ao teatro tradicional e convencional (tragédias, dramas românticos e realistas), encenada por companhias estrangeiras no Rio de Janeiro, entre 1890 e 1900, era de autoria estrangeira, em especial de autores franceses. Para melhor entender a recepção dos dramas inovadores, faz-se relevante analisar de antemão quais desses dramaturgos tradicionais eram mais contemplados por essas *troupes* e como se esboçaram as críticas divulgadas na imprensa do Rio de Janerio acerca das montagens de suas obras. É, pois, essa questão que o próximo capítulo pretende pôr em discussão.

Capítulo 2

A crítica e a tradição nos palcos brasileiros

2.1 O drama tradicional e a crítica na imprensa jornalística

A leitura das seções sobre teatro dos principais periódicos que circularam entre 1890 e 1900, no Rio de Janeiro, corrobora que os melodramas, dramas históricos, peças realistas (os chamados "dramas de casaca") ainda dominavam os palcos brasileiros e faziam as delícias do público dos teatros da Capital Federal. Essas peças, pertencentes ao que denominamos neste trabalho de "teatro tradicional", eram cheias de convenções e seguiam à risca o modelo da "peça bem feita" proposto pelo francês Scribe.[143] O público, assíduo frequentador dos teatros, bem como os críticos, estava acostumado com a encenação de peças românticas e realistas impregnadas de recursos convencionais, os quais são bem comuns em textos dessas escolas.

As convenções são determinadas técnicas e recursos incorporados na composição do texto e nas representações cênicas com a finalidade de auxiliar os espectadores a entenderem o enredo ou, no dizer de João Roberto Faria, são "aspectos de uma peça ou de um espetáculo que são aceitos pela plateia como uma necessidade intrínseca do próprio gênero dramático ou da representação teatral." [144] Como exemplo, podemos citar o aparte, que é uma "convenção aceita pela plateia, pois apenas ela ouve as palavras de uma determinada personagem enquanto as outras não"; a *ficelle*, também conhecida como *coup de théâtre* (armar o efeito), caracterizada pela presença de um grande acontecimento ou uma reviravolta que visa a surpreender o espectador; o personagem confidente, cuja presença evita que o protagonista fale sozinho o tempo todo; o *raisonneur*, característico das peças realistas, responsável por assumir a voz do narrador no palco, proferindo frases de efeito e de cunho moralizador; a cena obrigatória, conhecida como *scène à faire*, outra convenção muito utilizada pelos dramaturgos oitocentistas e funciona como se fosse uma cena obrigatória, reveladora, com o objetivo de concluir o conflito central. [145]

---

[143] O dramaturgo francês Eugène Scribe nasceu em 1791 e morreu em 1861. Dentre suas peças teatrais, destacam-se *Valérie* e *O copo d'água*.
[144] FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001, p. 229.
[145] Idem, ibidem.

É necessário frisar que as convenções pertenciam ao já mencionado universo da "peça bem feita", cujo fundamento baseava-se na ideia de bem escrever os textos dramáticos. [146] Isto é, o enredo tinha de ser ordenado, linear, coerente e apresentar todas as ações e situações concatenadas. De acordo com o *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*, o objetivo principal da peça bem feita "está voltado para os efeitos exercidos sobre o espectador, efeitos que visam causar surpresa, manter a atenção, aguçar a curiosidade, satisfazer a razão, entreter o espírito com a engenhosidade da armação do conflito dramático" [147]. No entanto, é preciso reforçar que os textos que se enquadravam nos moldes da peça bem feita representam "a supremacia da técnica. Mas não poupa o texto da superficialidade, da falta de visão e da artificialidade" [148].

Dramaturgos como Alexandre Dumas Filho, Victorien Sardou, Octave Feuillet, George Ohnet, Paolo Giacometti, alguns brasileiros (como Augusto de Castro, Luís de Castro, Antonio Lopes Cardoso, Moreira de Vasconcelos, Corina Coaracy, J. de Athayde) e portugueses (como Almeida Garret, Mendes Leal, Pinheiro Chagas, Campos Júnior, D. João da Câmara, Marcelino Mesquita) revelaram-se fiéis a essa dramaturgia convencional e se tornaram populares no Brasil, sendo vários de seus dramas encenados constantemente por companhias dramáticas nacionais e, sobretudo, estrangeiras. [149] Estas últimas traziam, muitas vezes, artistas célebres na Europa e, por esse motivo, costumavam arrastar um público quase sempre numeroso aos teatros. Artistas como Ermete Novelli, Giovanni Emmanuel, Sarah Bernhardt e outros mais encantaram e emocionaram a plateia brasileira. O público mais especializado, composto, em especial, por literatos e intelectuais, também

[146] O conceito da "peça bem feita" foi criado e desenvolvido pelo dramaturgo francês Eugène Scribe. Segundo o *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*, "trata-se de uma espécie de cartilha do bem-escrever para o teatro, muito de acordo com o ideário normativo cientificista. A base de seus postulados é de origem clássica, convertidos num receituário de aplicação mecânica" (*Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos.* J. Guinsburg, João Roberto Faria e Mariângela Alves de Lima (orgs.). São Paulo: Perspectiva: SESC São Paulo, 2006, p. 235).

[147] *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos.* J. Guinsburg, João Roberto Faria e Mariângela Alves de Lima (orgs.). São Paulo: Perspectiva: SESC São Paulo, 2006, p. 235.

[148] Idem, ibidem, p. 236.

[149] Quanto os autores brasileiros mencionados neste estudo, e especificamente neste segundo capítulo, nem todos eles apresentaram popularidade, assim como não tiveram a sorte de seus textos serem representados com uma frequência significativa. Entretanto, seus nomes mostram-se citados neste trabalho, porque, de acordo com a leitura dos periódicos, eles receberam certa atenção por parte da crítica, quando suas peças vieram a público.

mostrou encantamento com relação a essas celebridades. Esse deslumbramento pode ser comprovado por meio da leitura dos comentários, notas, ensaios, artigos, publicados na imprensa jornalística. Grande parte dos nossos críticos mostrou-se adepta dessa dramaturgia convencional e, mais ainda, não economizou elogios às estrelas que pisaram os tablados das mais importantes casas de espetáculos da Capital Federal, nos conturbados anos iniciais do governo republicano. Os grandes jornais diários como *O País*, a *Gazeta de Notícias*, o *Jornal do Comércio* e as revistas, semanais e quinzenais, como *A Semana*, *O Álbum*, *A Cigarra*, *A Bruxa*, *Revista Teatral*, *A Revista Ilustrada*, traziam colunas e seções específicas, comentando os espetáculos teatrais representados no decorrer da semana ou aqueles que entrariam em cartaz nos teatros fluminenses. Alguns periódicos, em geral os diários, mais do que trazerem à luz uma coluna crítica às montagens, reservavam a última página com anúncios das peças em cartaz. Dentre as colunas fixas e diárias, destacavam-se "Diversões", "Artes e Artistas" [150] (*O País*), "Teatros e..." (*Gazeta de Notícias*) e "Teatros e Música" [151] (*Jornal do Comércio*). No que tange às seções das revistas, encotravam-se "Teatros" (*A Cigarra*), "Teatros" (*A Semana*), "Teatro" (*A Bruxa*), "Pelos Palcos" (*Revista Ilustrada*), considerando que não era raro encontrar comentários, notas ou pequenas referências sobre teatro espalhados por entre as folhas da publicação. Apesar dos inúmeros e incontáveis anônimos, os críticos que mais se identificavam ou assinavam as suas resenhas, ainda que com pseudônimos, eram Artur Azevedo (*O País*), Oscar Guanabarino (*O País*), Luís de Castro (*Gazeta de Notícias*), Olavo Bilac (*A Cigarra* e *A Bruxa*), Valentim Magalhães (*O País*), Crispiniano da Fonseca (*O País*).

Nesse contexto, é relevante enfatizar que, ao lado dos melodramas, dos dramalhões, dramas históricos e das peças realistas, encontravam-se as tragédias shakepearianas. Peças como *Otelo*, *Hamlet*, *Rei Lear* foram encenadas numerosas vezes por uma boa parte das companhias dramáticas estrangeiras que chegavam ao Rio de Janeiro, no último decênio do século XIX. Os protagonistas dessas tragédias tornaram-se referências para os nossos

[150] Em 3 de fevereiro de 1890, *O País* anunciou a reaparição da seção "Artes e Artistas", que, desde 1886, vinha sendo substituída pela coluna "Diversões". É bem provável que, na virada dos anos 1880 para os 1890, a seção, por algum motivo, tivesse deixado de ser publicada no periódico.

[151] A coluna "Teatros e Música" começou a circular em meados de 1893. Até então, o *Jornal do Comércio* publicava as notícias, resenhas, informações sobre teatro na diversificada coluna "Gazetilha", em meio a notas e informações relacionadas aos mais variados assuntos.

críticos teatrais. Era comum um texto crítico acerca de um espetáculo qualquer mencionar um protagonista de uma peça de Shakespeare para estabelecer uma referência comparativa. E, assim como os dramas tradicionais, quando essas peças shakespearianas eram representadas, levavam os espectadores ao delírio.

2.2 William Shakespeare

2.2.1 Shakespeare e seus grandes intérpretes

As tragédias de William Shakespeare puderam ser contempladas inúmeras vezes pelos espectadores brasileiros ao longo do último decênio do século XIX. A maioria das companhias dramáticas estrangeiras que esteve presente no Brasil, na época, incluiu uma ou mais peças do dramaturgo inglês em seu repertório. Dentre as peças contempladas pelas companhias, encontravam-se *Otelo*, *Hamlet*, *Rei Lear*, *Romeu e Julieta*. Os críticos dos principais jornais da Capital Federal escreveram suas opiniões acerca dessas montagens, sempre deixando transparecer a imensa admiração que nutriam pelo dramaturgo inglês e por suas obras. As tragédias shakespearianas, quando encenadas, encantavam o público e, por isso, eram imensamente aplaudidas nos teatros do mundo inteiro, conquistando cada vez mais admiradores. Os críticos brasileiros ressaltavam a presença de personagens complexas e de uma trama muito bem desenhada pelo autor inglês, o que contribuía para seduzir os espectadores. Além disso, não se esqueciam de lembrar que os protagonistas criados pelo dramaturgo exigiam um intérprete com grande experiência, talento e aprofundado conhecimento das tragédias shakesperianas, a fim de que o trabalho realizado no palco produzisse algum êxito. Levando em conta essa dificuldade, vários artistas se especializaram na representação de personagens e protagonistas shakespearianas. Nos últimos anos do século XIX, por exemplo, os artistas italianos como Ermete Novelli e Giovanni Emmanuel foram considerados, por parte da crítica, os mais importantes e notáveis intérpretes dos personagens trágicos Rei Lear, Otelo e Hamlet. Ao entrarem em cena, atraíam toda a atenção da plateia e dos críticos. Quando esses artistas vinham ao Brasil, a crítica e o público, em geral, esperavam ansiosamente pelas montagens das tragédias de Shakespeare. Um fato curioso é que vários de nossos críticos, muitas vezes, atentavam-se mais às perfomances desses atores no palco do que a questões específicas (o figurino, o cenário, a harmonia do conjunto, tradução do texto) relacionadas à representação geral e ao texto teatral

posto em cena pela *troupe*. Talvez a interpretação cênica dos personagens principais fosse a questão mais importante para esses intelectuais ou, então, não conseguissem, de fato, esconder em seus comentários a admiração que nutriam por tais artistas.

As passagens das *troupes* dessas celebridades pelo Brasil despertaram o interesse da imprensa jornalística, que não hesitou em registrar minuciosamente os espetáculos levados ao palco. A vinda de Giovanni Emmanuel ao Brasil, em 1891, atraiu todas as atenções e a sua atuação, sobretudo nas tragédias shakespearianas *Otelo*, *Hamlet* e *Rei Lear*, desencadeou polêmicas acirradas e saborosas entre jornalistas e críticos teatrais, como Valentim Magalhães e Corina Coaracy (1869-1892), ambos colaboradores no periódico fluminense *O País*. A ansiosa espera pela chegada do artista italiano, que há algum tempo tanto sucesso vinha conquistando nos principais teatros da Europa, contribuiu para a agitação dos ânimos de todos os amantes da boa arte dramática:

> Na vasta cena deste teatro reapareceu anteontem, depois de poucos anos de ausência, o grande ator italiano Giovanni Emmanuel, um dos vultos artísticos que melhor impressão e maior quinhão de simpatia havia deixado no Rio de Janeiro. [152]

Assim era recepcionado o célebre ator italiano Giovanni Emmanuel, quando aportou em 1891 no Rio de Janeiro. Considerado um dos maiores ou melhores intérpretes de Shakespeare do século XIX, o artista, como podemos notar na passagem supracitada e extraída de um importante jornal fluminense, causou alvoroço no meio artístico e na imprensa jornalística, ao pisar em terras brasileiras em 1891. Na Itália, o ator tinha angariado admiradores e inimigos, uma vez que era um grande adepto da escola naturalista na arte de interpretar, rebelando-se contra o convencionalismo teatral pregado pelas escolas romântica e realista. Sua interpretação diferia da dos artistas italianos mais tradicionais e célebres como Rossi e Salvini. Como ator naturalista, tinha como objetivo principal trazer a verdade e a vida na sua mais crua realidade para o palco. Para ele, o teatro não era sinônimo de imitação, era a própria vida real, de modo a seguir à risca os princípios formulados por Émile Zola, pai da

[152] "Gazetilha". *Jornal do Comércio*, 11 de junho de 1891. Vide **Anexo**, item **1) William Shakespeare**.

escola naturalista e defensor da ideia de levar "fatos" à cena teatral.[153] Segundo o pesquisador Rogel Samuel:

> Grande intérprete de Shakespeare, Giovanni Emmanuel [...] revolucionou a cena italiana. Pela década 1882-1893, enveredou no modo do naturalismo poético de representar, alcançando sucesso máximo de crítica e de público, apreciado como diretor e como ator. [154]

Líder nato do naturalismo na arte de interpretar na Itália, Emmanuel nutria uma excessiva preocupação de humanizar o herói trágico, no sentido de não imitar o personagem e sim o homem em sua mais profunda essência. No entanto, tinha a consciência de que o naturalismo teatral não era capaz de se voltar somente para a verdade e, por essa razão, procurava manter, na medida do possível, um vínculo equilibrado entre verdade e beleza. "Por isso escreve: 'Minha arte é uma harmonia entre verdade e beleza. Se fosse mais verdadeiro seria naturalismo, se não verdadeiro aquela beleza seria idealismo'" [155].

Por rebater de frente o convencionalismo teatral na arte de interpretar e por aplicar técnicas do naturalismo no palco, o artista gerou polêmicas no mundo inteiro e dividiu opiniões. Daí a sua vinda ao Rio de Janeiro em 1891, para uma série de representações no Teatro Lírico, ter suscitado uma agitação geral. A maior parte das peças incluídas em seu repertório pertencia a Shakespeare, uma vez que o artista naturalista era considerado pela

---

[153] É importante deixar claro que adotamos o termo "teatro tradicional" para nos referirmos aos textos dramáticos e seus respectivos autores que já eram conhecidos do nosso público e que não traziam inovações do ponto de vista da temática e da composição textual. Daí o fato de incluirmos os melodramas, os dramalhões, os dramas românticos históricos, as peças realistas ("os dramas de casaca"). Acrescentamos também as tragédias shakespearianas nesse conjunto de peças dramáticas pelo fato de tais textos (ainda que não fossem os originais) serem já velhos conhecidos e fazerem parte de uma tradição. Sendo assim, essas peças não chocavam a plateia, apesar de Shakespeare ser um dramaturgo diferenciado. Entretanto, essa ideia não pode ser confundida com a representação do texto no palco; tanto Ermete Novelli como Giovanni Emmanuel eram adeptos de uma nova escola no que tange à interpretação, ao comportamento do artista no tablado. No caso, a escola seguida pelos dois atores era a naturalista, e, como podemos observar, eles objetivavam interpretar textos dramáticos, em sua maioria, tradicionais de acordo com essas novas técnicas e recursos cênicos. Conforme esses artistas, um texto dramático tradicional poderia ser levado à cena seguindo essa nova e "moderna" forma de representar. Uma questão é o texto dramático por si só, outra é como este texto foi transportado para o palco, ou melhor, a interpretação cênica. Alguns críticos não concordaram com essa ideia de aliar a encenação de textos tradicionais com a maneira naturalista de representar no palco.

[154] SAMUEL, Rogel. O SHAKESPEARE DE GIOVANNI EMANUEL NO TEATRO AMAZONAS EM 1899. Disponível em : www.blocosonline.com.br/literatura/prosa/colunistas/rsamuel/rsoo34.htm. Acesso em 15/02/2008.

[155] Idem, ibidem.

crítica, à época, o maior intérprete do dramaturgo inglês. O desembarque do eminente artista ocorreu no dia 7 de junho e foi muito festejado pelos seus fiéis admiradores. O romancista Valentim Magalhães, em um breve artigo, enaltecia a figura do intérprete naturalista e lhe desejava boas-vindas. Provando ser um exaltado apreciador de Emmanuel, Magalhães informava sobre a festa que fora planejada para recepcionar o ator, de forma a enfatizar que ela

> É uma festa singela, mas significativa a um artista estrangeiro.
> Ela é um belo sintoma do adiamento do nosso gosto artístico, uma prova incontestável da nossa educação intelectual – tanto mais valiosa quanto se trata de uma artista como Emmanuel, que não arma ao aplauso, não sacrifica a arte ao efeito, fez tábua rasa de todas as *receitas* com que os seus predecessores conquistaram as suas palmas triunfais e tem como ideal a Verdade. [156]

Valentim Magalhães explanava que a manifestação saudosa possuía um sentido de respeito e veneração pelo nobre intérprete, o qual vinha revelando, na visão do jornalista, uma primorosa e intensa dedicação ao estudo da arte dramática. Na passagem supracitada, o jornalista enfatiza o trabalho diferenciado de Emmanuel em relação ao dos artistas que o antecederam, daí a importância justa de saudá-lo.

O espetáculo de estreia de Emmanuel e seus companheiros deu-se em 9 de junho de 1891, no Teatro Lírico, com a tragédia *Rei Lear*. O ávido desejo de ver de perto o grande trágico italiano fez com que um público numeroso lotasse todas as cadeiras do Teatro Lírico. A noite prometia muitos aplausos e ovações.

A representação do *Rei Lear* recebeu vários comentários por parte da imprensa periódica do Rio de Janeiro, que não perdeu a oportunidade de registrar um momento relevante para o teatro brasileiro, pois não era sempre que o público podia ter diante de si um artista tão célebre como Emmanuel. No entanto, embora a interpretação do artista trágico tivesse arrancado efusivos aplausos da plateia que compareceu ao teatro, não agradou a todos os intelectuais e escritores, uma vez que, alimentados por um alto grau de expectativa, ansiavam pelas cenas grandiosas e cheias de efeito, tais como apareciam

[156] MAGALHÃES, Valentim. "Emmanuel". *O País*, 7 de junho de 1891. Vide **Anexo**, item **1) William Shakespeare**.

estampadas nas páginas da obra shakespeariana. Oscar Guanabarino, crítico d'*O País*, redigiu um comentário bastante reticente acerca da montagem. O texto, publicado no dia 11 de junho, na conhecida seção "Artes e Artistas", trazia mais reservas do que elogios. De acordo com Guanabarino, o naturalismo empregado por Emmanuel no palco, especificamente no papel do protagonista, apresentava pontos positivos e negativos:

> O seu sentido é tão minucioso, tão bem acabado e tão sabiamente acomodado à tragédia, que o naturalismo faz esquecer as convenções da cena; desperta, no entanto, quadros que pela sua reprodução insistente dessas intermináveis minúcias – perdem os traços grandiosos do belo desde que o artista não domina a cena, porque desceu à terra e facetou o quartzo para transformá-lo em diamantes falsos. [157]

Para o crítico, a interpretação detalhada e minuciosa de Emmanuel, correspondendo aos objetivos pregados pelo naturalismo teatral, comprometeu a beleza artística de muitas cenas, de modo a levar a um certo distanciamento da obra realmente imaginada pelo escritor. Considerando o texto original, Guanabarino afirmava que Emmanuel trouxera um rei Lear com caracteres falsos e deturpados. Dentre as outras deturpações e falsidades, a mais saliente, a seu ver, foi a loucura do rei Lear, interpretada pelo artista de maneira diversa daquela esboçada por Shakespeare. "O estudo psiquiátrico de Emmanuel transporta para a cena o rei com um abatimento depressivo, quando Shakespeare traça em muitos pontos o delírio do orgulho, com largas transições entre a depressão e a perseguição" [158]. A outra falsidade, segundo Guanabarino, referia-se à cena da tempestade, cujo cenário, totalmente deficiente, não conseguiu mostrar os efeitos contrastantes delineados pelo escritor na obra.

O tom de decepção é evidente no comentário de Guanabarino, que, provavelmente, esperava uma representação naturalista um pouco mais fiel à obra shakespeariana. Apesar da decepção, o crítico conseguiu, ao menos, enxergar o último ato como sendo bem sucedido no que tangia ao trabalho do ator trágico, pois "prendeu a plateia em verdadeira angústia durante a prolongada cena de torturas, até a agonia e morte do personagem da

[157] GUANABARINO, Oscar. 'Rei Lear'. "Diversões". *O País*, 11 de junho de 1891. Vide **Anexo**, item **1) William Shakespeare**.
[158] Idem, ibidem.

lenda" [159].

Frustação também demonstrou a cronista Corina Coaracy, responsável pela coluna "A esmo", do jornal *O País*. Em sua crônica, assinada com as iniciais C. Cy e publicada no dia 13 de junho, a cronista afirmou que o trabalho do artista italiano estava "de acordo com a natureza humana, tão bem analisada pelo dramaturgo inglês; mas, ainda assim, o seu Lear não é fiel ao texto" [160]. A seu ver, Emmanuel apresentava uma interpretação deslumbrante, bela e de acordo com a "verdade fisiológica e psicológica em determinados casos", mas o artista representava um personagem criado por ele e não pelo dramaturgo inglês. [161] Argumentava que era incabível representar o personagem do tipo de rei Lear, encaixando-o nos moldes naturalistas do século XIX, e, por isso, discordava inteiramente da interpretação realizada. Essa falha grave, cometida por Emmanuel, só podia gerar uma deturpação total da obra, concluía a cronista.

> Sujeitar, entretanto, a individualidade de Lear a todas as minudências psicológicas do realismo moderno, adaptar aquele personagem medievo de colossais proporções ao estreito meio das sensações da vida presente, é querer fazer o mesmo que Goethe diz a respeito de Hamlet: "plantar um carvalho em estreito vaso de barro". [162]

A opinião de Corina irritou os nervos daqueles que aplaudiram a interpretação do artista italiano. Prova disso foi a publicação de um artigo mordaz no mesmo periódico, escrito por Valentim Magalhães, em resposta ao comentário da cronista. Embora fosse companheiro de redação de Corina, Valentim Magalhães mostrou-se desgostoso com os ataques da cronista dirigidos a Emmanuel. O artigo divulgado no dia 14 de junho, com o título de "A tragédia naturalista I – O Rei Lear", dividia-se em duas partes. Na primeira, Valentim Magalhães levantava interessantes considerações sobre as "tragédias naturalistas" de Shakespeare; defendia fortemente o argumento de que as tragédias de Shakespeare eram naturalistas, visto que o dramaturgo inglês desenhava personagens como homens, que "têm

[159] Idem, ibidem.
[160] COARACY, Corina. "A esmo". *O País*, 13 de junho de 1891. Vide **Anexo**, item **1) William Shakespeare.**
[161] Idem, ibidem.
[162] Idem, ibidem.

carne e ossos, nervos e músculos, sentimentos e vontade" [163]. Por conter tais características, explicava Magalhães que todos os protagonistas trágicos de Shakespeare foram considerados "irrepresentáveis" por muitos artistas e intelectuais. Porém, sustentava que Giovanni Emmanuel, sábio conhecedor e estudioso da obra de Shakespeare, acabava de transportar para o palco o rei Lear mais humanizado que se poderia imaginar, o que a maioria dos artistas nunca conseguira, até aquele momento, fazer. [164] Assim, segundo ele, o espetáculo proporcionado pelo artista corroborava que a união da designação *tragédia* com o qualificativo *naturalista* tornava-se mais do que possível. Sobre as personagens consideradas "irrepresentáveis", afirmava Valentim:

> Os intérpretes que se incumbiram de apresentar sobre o palco aqueles personagens gigantescos não cogitaram, em geral, do muito que eles tinham de humano sob a sua aparente monstruosidade, – exceção feita de Salvini – e reproduziam monstros, que abalavam doentiamente os nervos dos espectadores e assim faziam que se perdesse a moralidade intrínseca daquelas criações, impedindo que nelas o espectador se revisse ou reconhecesse.
> Veio, porém, um artista extraordinário, chamado Giovanni Emmanuel, que, tendo estudado profundamente aqueles tipos de galeria sublime do trágico

[163] MAGALHÃES, Valentim. "A tragédia naturalista I – O Rei Lear". *O País*, 14 de junho de 1891. Vide **Anexo**, item **1) William Shakespeare**.

[164] No dia 7 de junho de 1891, um dia antes do início da *tournée* da Companhia Dramática Italiana, Valentim Magalhães escreveu um instigante texto sobre o ator Giovanni Emmanuel e sobre o seu conhecimento notável acerca dos protagonistas shakespearianos. No ensaio, Magalhães revela abertamente sua extrema admiração pelo artista italiano, prestes a entrar em cena:
"O triunfo, completo e deslumbrante de Emmanuel, logo da primeira vez que nos fez admirar o seu trabalho, foi um diploma honrosíssimo da competência da nossa imprensa e da nossa plateia; dissemo-lo então, e hoje o recordamos; porque ele veio nos mostrar obra nova, uma interpretação toda sua, original, que se contrapunha ao que habituamos a aplaudir e que ele, em sua própria pátria, só conseguiria impor, após demorada e renhida luta, à força de trabalho, pertinácia e gênio.
[...] "Amanhã vai começar a corporificar-se, aos nossos olhos, essa abstração, verdadeiramente indefinível, que chamamos a Arte. E começará pelo Rei Lear, a criação mais implacavelmente trágica, talvez, de Shakespeare, e que o grande artista estudou, profunda e pacientemente, durante longos anos, devorado da sede sagrada de conhecer perfeitamente, em suas mínimas particularidades, esse personagem exatamente tal qual o imaginava e queria em cena o estupendo escritor.
"Depois desfilarão Hamleto, Otelo, Romeu, o Mercador de Veneza...
"Que sei eu? Todos os prodígios imortais da literatura dramática, vitalizados, animalizados, vividos sobre as tábuas de um palco, durante algumas horas por um homem extraordinário, certamente igual aos que os criaram sobre o papel, se não maior, pois que se Camões, no dizer de um poeta nosso, foi
" 'muito maior que o Adamastor titâneo
" 'pois o pode conter dentro do crânio', Emmanuel, que faz reais, verdadeiros, materiais, os gigantes criados pela imaginação dos gênios, é, pelo menos, igual a eles." (V.M. "Emmanuel". *O País*, 7 de junho de 1891 – Vide **Anexo**, item **1) William Shakespeare**).

> inglês, teve a compreensão nítida do seu valor intencional e resolveu restituir-lhes a sua porção ingente de humanidade. [165]

É bem provável que o elogio dirigido ao ator emergia como justificativa para a alusão à crônica de Corina Coaracy, que seria o assunto principal da segunda parte do artigo. Nessa parte, Valentim Magalhães revelava ser totalmente adverso à opinião da cronista, acrescentando que a colega manifestava não apenas um mero desagrado e sim uma vigorosa repulsa ao naturalismo teatral. "A reprovação de *C. Cy.* vem de mais alto, promana de uma convicção literária, talvez um preconceito de escola." [166] Decerto, a expressão "tragédia naturalista" soava um pouco estranha e podia gerar interpretações equivocadas, em especial no que se referia à falta de fidelidade ao texto original, na ótica do jornalista.[167] Valentim Magalhães concluía que a cronista não fora clara e sim contraditória em sua explicação, posto que seus argumentos revelavam a completa ausência de força e fundamentação.

> *C. Cy.* confessa que a interpretação de Emmanuel está de acordo com a verdade e a natureza humana, *tão bem analisada pelo dramaturgo inglês*. Ora, se os personagens de Shakespeare são humanos e se Emmanuel os reproduz de acordo com a natureza humana, os interpreta como queria o autor e, portanto, ele foi fiel ao texto shakespeariano, interpretando daquela forma o Rei Lear.
> Isto parece-me de uma lógica de ferro. [168]

No dia seguinte, 15 de junho, Corina Coaracy veio a público, por meio de um texto explicativo, no intuito de expor melhor os seus argumentos sobre o trabalho de Emmanuel no *Rei Lear* e, por assim dizer, atenuar a agressividade da crítica que tinha recebido de Valentim Magalhães. A cronista não mencionou o nome do colega de redação, mas não há dúvidas de que suas palavras dirigiam-se diretamente ao autor de *Flor de Sangue*. A explicação da cronista iniciava-se com as seguintes palavras:

---

[165]MAGALHÃES, Valentim. "A tragédia naturalista I – O Rei Lear". *O País*, 14 de junho de 1891. Vide **Anexo**, item **1) William Shakespeare**.
[166] Idem, ibidem.
[167] Idem, ibidem.
[168] Idem, ibidem.

> Quando há poucos dias, assistindo à primeira representação do *Rei Lear*, externei francamente a minha opinião sobre o desempenho dado ao papel de protagonista pelo ator Giovanni Emmanuel, um amigo que se achava presente, artista de não pequeno merecimento, disse-me:
> "– Se ousar escrever o que pensa, verá que tocou em uma casa de marimbondos. A crítica será desapiedada para com a senhora, quando não se tornar de todo descortês."
> Ao que parece, na minha crônica de sábado, toquei na tal "casa de marimbondos" e uma carta, aliás delicadíssima, subscrita por atenciosa assinatura, faz-mo sentir, ao passo que exige de mim as razões que me levam a julgar menos entusiasticamente do trabalho do aplaudido artista italiano.
> A nímia cortesia que presidiu à escolha dos termos em que foi escrita essa missiva impõe-me o dever de aceder ao pedido feito, de responder claramente às perguntas nela encarregadas. [169]

A partir da leitura da passagem supracitada, podemos assegurar que, de alguma forma, a nota explicativa da cronista estava relacionada com a crítica de Valentim Magalhães. É bem possível que a "tal casa de marimbondos" fosse utilizada por ela como metáfora para se referir àqueles que a criticaram, em especial ao seu colega de redação e jornalista do hebdomadário *A Semana*. Corina Coaracy se viu impelida a dar explicações mais esclarecidas quanto à crítica lançada ao ator italiano. Na sua concepção, Emmanuel realizara uma interpretação admirável, fruto de um estudo "esplêndido" e "brilhante de verdade", mas que caberia a outro personagem de Shakespeare e não, especificamente, ao rei Lear. [170] Além disso, a folhetinista argumentava que Emmanuel não levou em conta o contexto histórico, a época enfocada no enredo, a saber, a Idade Média:

> Só pelo acurado estudo da época em que se desenrola o drama é que poderia Emmanuel dar-nos uma imagem fiel da personalidade do rei, cuja nevrose deve necessariamente sofrer a influência do meio social em que se acha.
> O verdadeiro realismo neste caso consistiria em transportar-nos para aquele ambiente peculiar em que se passa a ação e apresentar-nos em Lear, antes de tudo, um homem em perfeito acordo com os hábitos e ideias de seu tempo. O tipo, porém, que apresenta, tem gestos e atos de vilão, mesmo antes de se tornar louco.[171]

[169] COARACY, Corina. "Emmanuel e o rei Lear". *O País*, 15 de junho de 1891. Vide **Anexo**, item **1) William Shakespeare**.
[170] Idem, ibidem.
[171] Idem, ibidem.

No entanto, a grande falha de Emmanuel, na visão da cronista, concernia à interpretação da loucura do rei Lear; Emmanuel, até o 4º. ato, apresentou um rei com um desequilíbrio brando e tranquilo, enquanto Shakespeare desenhou um personagem louco "agitado", com fortes delírios. Esse desencontro entre o artista e o personagem criado pelo dramaturgo era resultado de uma leitura equivocada, o que levava a jornalista a afirmar que, "em suma, deu-nos Emmanuel uma criação sua, um Lear seu somente, excelente não há dúvida como estudo, mas que não é o Lear do dramaturgo inglês, a criação genial de Shakespeare" [172].

Para encerrar o seu texto, Corina esclarecia que, na sua concepção, a "verdade" e o "realismo" no teatro manifestavam-se quando o artista conseguia transportar o público para a época, o tempo, em que se desenrola ação, e não "arrastar para o nosso tempo um personagem de era remota", tal como fizera Emmanuel. [173] Além disso, reforçava que antes do artista italiano, outros, de épocas anteriores, como os ingleses Macready e Henry Irving, já tinham "descoberto" que Shakespeare fora um "extraordinário realista"[174]. Esse longo artigo de Corina fez com que a polêmica com Valentim Magalhães sobre o rei Lear de Giovanni Emmanuel perdesse força e não seguisse mais adiante.

Os críticos da *Gazeta de Notícias* e do *Jornal do Comércio* também se centraram na perfomance do artista italiano. Porém, diferentemente de Oscar Guanabarino e Corina Coaracy, ambos redatores d'*O País*, não apontaram nenhuma restrição quanto à encenação do *Rei Lear* e os elogios atribuídos a Giovanni Emmanuel foram unânimes. Para o crítico anônimo da *Gazeta de Notícias*, em um breve comentário a respeito do *Rei Lear*, o artista italiano impressionou o público em todas as cenas, por trazer um "*Rei Lear* perfeito, completo, sublime de arte" [175]. Essa mesma opinião foi assegurada pelo cronista da "Gazetilha", do *Jornal do Comércio*, que apenas acrescentou que Emmanuel dava um passo adiante na arte de interpretar, por abandonar o convencionalismo das escolas clássica e romântica, implantando a sua escola que é "ser natural tanto quanto possível" [176]. Essa

[172] Idem, ibidem.
[173] Idem, ibidem.
[174] Idem, ibidem.
[175] "Teatros e...". *Gazeta de Notícias*, 11 de junho de 1891. Vide **Anexo**, item **1) William Shakespeare**.
[176] "Gazetilha". *Jornal do Comércio*, 11 de junho de 1891. Vide **Anexo**, item **1) William Shakespeare**.

técnica de "ser natural" encantou o cronista: "Emmanuel atira para longe a gasta armadura do velho romantismo, e prefere, em certas cenas, perder o efeito de uma explosão trágica, artificial e às vezes inverossímil, para ser natural, para ser verdadeiro para ser *moderno*, se até aí pode ser a ousadia" [177]. Na ótica do crítico, o ser "natural" era ser "moderno", o que queria dizer que Giovanni Emmanuel exibia à plateia do Teatro Lírico uma arte dramática nova e revolucionária, calcada na expressão mais viva da verdade em contraposição às convenções românticas.

É relevante notar que essa polêmica gerada em torno da interpretação "naturalista" do personagem do rei Lear, mais do que enfatizar o estrelismo do artista Giovanni Emmanuel, punha em xeque os princípios básicos dessa "nova" técnica que se manifestava no campo das artes cênicas. Os críticos e intelectuais brasileiros, a maioria ainda mergulhada no universo da representação artística tradicional e convencional, trouxeram à luz suas mais diversas concepções e opiniões, muitas vezes tímidas ou contraditórias, mas que, ao mesmo tempo, corroboravam ser essa "novidade" na arte de representar uma questão pendente de discussões e debates.

Otelo foi outra tragédia levada à cena pela Companhia Dramática Italiana, da qual fazia parte Giovanni Emmanuel. A peça foi encenada no dia 13 de junho e o crítico Oscar Guanabarino, d'*O País*, não hesitou em escrever um comentário bastante questionador acerca da montagem. Inicialmente, o cronista lamentou o fato de Giovanni Emmanuel estar acompanhado de um elenco artístico sem relevo e citou o nome do ator Valenti, encarregado do papel de Iago. Segundo Guanabarino, Valenti não conseguiu incorporar os pérfidos caracteres do personagem shakespeariano e, por isso, não concordou com a interpretação do ator:

> O artista Valenti dá feição de meio-caráter ao papel de Iago, mas como tem voz esquisita, talhada para baixo cômico, além de ajudado pelo físico, que o arma Sancho Pança – não é tomado muito a sério pela parte do público que, não compreendendo o italiano, vê sem ouvir, mesmo porque, aqueles que poderiam entendê-lo, são privados disso, porquanto o Sr. Valenti arrasta o papel em segredinhos ditos ao ouvido dos

[177] Idem, ibidem.

interlocutores.[178]

Na ótica do crítico, a escolha do ator Valenti para representar o personagem Iago fora infeliz, já que tal artista era mais indicado para papéis cômicos e não se encaixava, assim, no perfil específico de Iago. O mau desempenho desse ator, a seu ver, contribuiu para que o brilho de Emmanuel fosse ofuscado, embora este, a estrela da companhia, tivesse compreendido "perfeitamente o papel de protagonista" [179]. Guanabarino afirmava que o Giovanni Emmanuel exibira um Otelo primoroso e cheio de contrastes, porém incompleto devido à deficiente interpretação de Valenti como Iago.

Mais adiante, Guanabarino adicionava ao seu comentário uma questão bem intrigante e curiosa relacionada com o "naturalismo" defendido por Giovanni Emmanuel. No que se referia ao Otelo, o crítico alegava que o artista não seguia à risca os preceitos do naturalismo teatral como se verificava na colocação do senado ao fundo da cena e no fato de o artista nem sequer virar as costas para o público ao contracenar com os outros personagens, regra esta básica da escola e que devia ser necessariamente levada em conta pelos seus seguidores. Guanabarino lançava a questão ao leitor, sem deixar de sustentar o porquê de sua dúvida. Aos olhos do cronista, Emmanuel não transportava para o tablado os preceitos naturalistas e, em determinadas cenas, o artificialismo era visível, tal como a cena referente ao estrangulamento de Desdêmona:

> Onde está pois o decantado naturalismo?
> [...] cheguemos à cena do estrangulamento.
> Otelo abre as cortinas da alcova de Desdêmona, chora sua desgraça e a esposa acorda, trava-se o diálogo, rápido, violento, precursor de acesso de loucura e o mouro, desvairado mais uma vez pelo maldito ciúme, atira-se contra a pobre inocente e a sufoca – tendo antes o cuidado de fechar as cortinas com medo de ser visto pelo público!
> Defenda-o quem quiser neste ponto, nós apenas perguntaremos – onde está o naturalismo?[180]

A intenção do crítico não era a de dirigir censuras ao artista italiano, que se dizia um

[178] GUANABARINO, Oscar. "Artes e Artistas". *O País*, 15 de junho de 1891. Vide **Anexo**, item **1) William Shakespeare**.
[179] Idem, ibidem.
[180] Idem, ibidem.

fiel seguidor e adepto do naturalismo na arte dramática, e sim conduzir o leitor a uma reflexão mais aprofundada acerca do que era representado no teatro. Para ele, o espetáculo não acabava quando as cortinas se fechavam e a plateia explodia em aplausos; a reflexão crítica sobre a encenação, a seu ver, vinha a ser um complemento obrigatório à realização do espetáculo teatral.

O mesmo periódico, no dia seguinte à publicação da crítica de Guanabarino, trouxe à baila um texto de Valentim Magalhães, aludindo à exibição de *Otelo* pela Companhia Dramática de Giovanni Emmanuel. Na verdade, o conteúdo do artigo de Valentim mais parecia ser uma resposta à questão levantada por Guanabarino sobre o "naturalismo" de Giovanni Emmanuel. Valentim Magalhães não explicitava o nome do crítico da seção "Artes e Artistas", porém a leitura do seu comentário não ocultava que, de alguma forma, o romancista pretendia esclarecer a questão relacionada à interpretação naturalista do artista italiano. Magalhães iniciava o seu texto com algumas reflexões sobre a aludida peça do autor inglês, observando que *Otelo* era a tragédia de Shakespeare que mais se ajustava à interpretação naturalista, "pela maior porção de verdade que contém, pela verossimilhança e simplicidade da intriga, pela nitidez e vigor dos caracteres, e pela rigorosa lógica da ação dramática" [181]. Segundo Magalhães, Otelo caracterizava-se por ser um personagem complexo e repleto de contrastes psicológicos, o que exigia muito estudo e trabalho por parte do ator que pretendia interpretá-lo. Nesse ponto, continuava o romancista, Emmanuel destacava-se como um excepcional intérprete naturalista de Otelo, pois, por meio de sua incomparável expressão fisionômica, conseguia transmitir realisticamente os sentimentos contraditórios do protagonista, o que permitia que o espectador decifrasse o que se passava no interior mais profundo do "mouro de Veneza". Depois de descrever algumas cenas da tragédia que causaram grande efeito no decorrer da representação da *troupe* de Emmanuel, o articulista assegurava que o artista italiano mostrava-se capaz de superar todas as dificuldades do papel do protagonista e

> reproduzir, uma a uma, todas as finas e variadíssimas notações anímicas marcadas por Shakespeare, com uma precisão, uma verdade, um poder

[181] MAGALHÃES, Valentim. "A tragédia naturalista – Otelo". *O País*, 16 de junho de 1891. Vide **Anexo**, item **1) William Shakespeare**.

> comunicativo admiráveis!
> É uma assimilação pasmosa, uma nunca vista consubstanciação de dois espíritos.
> Mas por que é assim grandioso e sublime esse trabalho?
> Unicamente por ser verdadeiro.
> Fosse ele muito mais brilhante, muito mais estrepitoso, porém falso, e a impressão seria passageira e o espectador não traria no espírito a dolorosa e indelével recordação desse espetáculo consternante – a paixão, a agonia e o crucificamento de uma alma.
> Ora isto é a vitória do Naturalismo no teatro. [182]

A passagem acima serve de resposta à questão lançada por Guanabarino. Valentim argumentava em favor do naturalismo no palco e, mais do que isso, em favor da interpretação "verdadeira" de Giovanni Emmanuel. No seu entender, Emmanuel não visava a uma interpretação grandiosa ou aparatosa, visava apenas a trazer a verdade ao proscênio e mexer profundamente com as emoções do público. E esse intento o artista conseguira realizar, concluía o jornalista.

É bem provável que Guanabarino tivesse lido o texto do companheiro de redação e, além disso, notado que Valentim Magalhães intentasse, de maneira proposital, responder à questão destacada em seu comentário, publicado no dia 15, acerca da montagem de *Otelo*.

Essa polêmica, referente às interpretações shakespearianas de Emmanuel e trazida à luz pelos críticos d'*O País*, foi mencionada pelo colunista da seção "Teatros e...", da *Gazeta de Notícias*, em seu breve comentário sobre *Otelo*, publicado a 15 de junho:

> Parece que giram por aí umas ideias avariadas acerca da interpretação das peças que, mais pela sua contextura, do que pelo caráter dos personagens que nelas figuram, tomaram a qualificação de tragédias.
> Há mesmo quem pense, que pelo fato de ter a peça pelo seu desenlace essa qualificação, que os artistas andam errados dando aos seus papéis a interpretação mais real e mais humana.
> Em crítica, todas as opiniões são dignas de respeito: mas é estranhável que as deste quilate só apareçam quando se trata de Shakespeare, que é o autor mais humano e menos convencional que tem aparecido. [183]

O crítico posicionava-se a favor da técnica interpretativa utilizada por Giovanni

[182] Idem, ibidem.
[183] "Teatros e...". *Gazeta de Notícias*, 15 de junho de 1891. Vide **Anexo**, item **1) William Shakespeare**.

Emmanuel, a qual objetivava transportar os personagens das tragédias de Shakespeare o mais humanizado possíveis para o palco cênico. O germe da confusão, no seu entender, partia da denominação "tragédia" (termo relativo ao tipo de gênero ao qual a peça pertence), e que não tinha nada a ver com o fato de o texto ser insuscetível de uma interpretação humanizada dos personagens. Nesse sentido, a concepção do colunista aproximava-se da de Valentim Magalhães quanto ao assunto das "tragédias naturalistas" de Shakespeare.

Hamlet também foi levado ao palco pela Companhia de Giovanni Emmanuel. Obviamente, Emmanuel não poderia deixar de representar a referida obra-prima já, sem dúvida, esperada pelo público. A peça foi encenada no dia 29 de junho e, assim como as montagens do *Rei Lear* e de *Otelo*, a encenação excitou os ânimos da crítica.

Tanto Oscar Guanabarino como Corina Coaracy protestaram contra a interpretação de Emmanuel no papel de Hamlet, o que, certamente, exasperaria os admiradores do intérprete italiano. [184] Esse fato comprovou-se no dia 3 de julho com a veiculação de um artigo ferino de Valentim Magalhães, na referida folha fluminense. Em seu texto crítico, Valentim afirmava que Emmanuel, mais experiente agora, apresentava um Hamlet "ainda menos convencional e menos *teatral*" do que há alguns anos, portanto só poderia agradar àquele público que conhece bem a tragédia de Shakespeare e que "tenha senso crítico." [185] A referência aos seus dois colegas de redação vinha embutida no seguinte parágrafo: "Esse trabalho notabilíssimo [em relação a Emmanuel], que mereceu gerais aplausos e justos elogios, foi entretanto censurado acremente nestas mesmas colunas, com acusações absolutas e severas, quer como compreensão, quer como execução do papel" [186].

A menção às críticas de Oscar Guanabarino e de Corina Coaracy torna-se óbvia, pois Valentim informava que o(s) autor(es) das censuras colaborava(m) no mesmo periódico. Na tentativa de desautorizar os dois jornalistas, o romancista desfiava argumentos em defesa do artista italiano. Com a leitura das traduções e dos comentários de intelectuais como Montégut, Goethe, Lamartine, Victor Hugo e Paulo de Saint-Victor, o romancista afirmava

[184] Os textos críticas de Oscar Guanabarino e Corina Coaracy acerca da representação de *Hamlet* (pela *troupe* de Emmanuel em 1891, publicados n'*O País*, encontram-se no **Anexo**.
[185] MAGALHÃES, Valentim. "Tragédia naturalista. Hamlet e Emmanuel". *O País*, 3 de julho de 1891. Vide **Anexo**, item **1) William Shakespeare.**
[186] Idem, ibidem.

que "a convicção de que a interpretação de Emmanuel é quase irrepreensível, é a mais justa", reforçava-se no seu espírito. [187] Para corroborar que os ataques recebidos por Emmanuel eram improcedentes, Valentim Magalhães aludia ao momento em que o artista, deitado aos pés de Ofélia, repousava a cabeça sobre os seus joelhos, na frente do rei e pai da jovem. Essa cena foi uma das mais atacadas pela crítica, pois alguns jornalistas chegaram a interpretrá-la como sendo "inadmissível em uma reunião fidalga como aquela" [188]. Valentim, em defesa da interpretação de Emmanuel, escrevia:

> Eis o trecho, traduzido textualmente:
> HAMLET (*deitando-se aos pés de Ofélia*) – Bela dama, poderei deitar-me no vosso regaço?
> OFÉLIA – Não, meu senhor.
> HAMLET – Quero dizer poderei repousar minha cabeça sobre o vosso regaço?
> OFÉLIA – Sim, meu senhor.
> E o tradutor explica em uma nota: "Parece que era um ato habitual entre os de galanteria da mocidade de outrora deitar-se um mancebo aos pés da sua amada durante as representações dramáticas; [ilegível] é também um sinal de amizade, etc." [189]

Além disso, Magalhães procurava esclarecer a polêmica em torno do naturalismo na arte de interpretar:

> É admissível o naturalismo na arte de representar? Sim ou não?
> *That is the question*. Se se responde *sim*, não se pode deixar de aplaudir as criações de Emmanuel: Otelo, Lear, Nero, Hamlet.
> Se se responde *não*, o seu trabalho deve ser condenado, e deve merecer coroas de glória o do primeiro ator afetado, artificioso e falso, que se apresentar interpretando Shakespeare exatamente do modo que o próprio Shakespeare condenou pela própria boca de Hamlet. [190]

Valentim Magalhães, no seu modo de entender, trazia às claras uma explicação para a questão posta em debate pela crítica que condenara Giovanni Emmanuel. Em sua

[187] Idem, ibidem.
[188] Vide a crítica de Corina Coaracy: "Hamlet-Emmanuel". *O País*, 1º.de julho de 1891 no **Anexo**, item **1) William Shakespeare**.
[189] Idem, ibidem.
[190] Idem, ibidem.

explicação ficava subentendido que aqueles que repreendiam a representação de Emmanuel, inclusive Oscar Guanabarino e Corina Coaracy, desejavam ver a falsidade e o artificialismo em cena e não a verdade de fato. A seu ver, era preciso, primeiro, entender o naturalismo na arte de interpretar para, depois, tentar enxergá-lo no palco. Nem Guanabarino e tampouco Corina Coaracy responderam ao comentário elucidativo do companheiro de redação, optando pelo silêncio. Sendo assim, a troca de argumentos não prosseguiu adiante. [191]

Em junho de 1896, Giovanni Emmanuel e sua *troupe* voltaram ao Brasil, realizando as montagens das tragédias *Rei Lear* (10/06 e 09/09), *Otelo* (14/06), *Hamlet* (20/06) e *O mercador de Veneza* (05/09). Ao comentar a montagem de *Rei Lear*, o cronista teatral Artur Azevedo, mais do que lamentar a ausência de público no Teatro Apolo, demonstrou insatisfação no tocante à tradução do texto para o italiano, fato este que, a seu ver, contribuiu para deturpar episódios importantes:

> A tragédia foi fragmentada pelo tradutor italiano, e esse trabalho, até certo ponto exigido pelas conveniências do teatro, nos pareceu irrefletido e mal feito; os principais episódios, porém, foram respeitados, embora ficasse desarticulada a ação do drama do conde Gloster, que ocorre paralela com a do drama do rei Lear. [192]

Apesar de censurar a tradução do texto, o crítico elogiou a performance de Emmanuel, frisando que o artista, desde a última vez em que esteve no Brasil, em 1891, amadurecera nitidamente na profissão, o que provava a dedicação do artista à arte de representar. Nesse sentido, o público brasileiro, em especial o fluminense, tinha o privilégio e a oportunidade de contemplar um dos artistas mais célebres e talentosos da Europa e de conhecer de perto o que existia de mais atual no ramo das artes cênicas. Daí a decepção do cronista de não encontrar o teatro cheio como desejava, embora a elite intelectual estivesse presente. Artur Azevedo descrevia os progressos do artista desde a última vez em que marcou presença no Brasil, no sentido de explicitar o que muitos deixaram de contemplar não comparecendo ao espetáculo:

---

[191] As críticas sobre a exibição de *Hamlet* (pela *troupe* de Emmanuel em 1891) estão no **Anexo**.
[192] A.A. "Artes e Artistas". *O País*, 12 de junho de 1896. Vide **Anexo**, item **1) William Shakespeare**.

> Emmanuel – com que satisfação o dizemos! – progrediu visivelmente. A voz é a mesma – clara, sonora e retumbante – mas a gesticulação é agora ainda mais natural e mais sóbria, a fisionomia tem outra mobilidade, e há maior segurança de efeitos no trabalho, que atende escrupulosamente, sem que o espectador o perceba, a todas as minudências da representação. [193]

Na ocasião, ao contrário de Artur Azevedo, o jornalista Urbano Duarte, responsável pela crônica semanal, intitulada "Sem Rumo", publicada no folhetim do *Jornal do Comércio*, afirmou não simpatizar com a maneira "natural" de Emmanuel encenar e interpretar personagens trágicos. Em sua crônica, publicada no dia 14 de junho, argumentava que

> que a naturalidade e a verdade estão acima de tudo, todavia, convém lembrar que os personagens de tragédia, mesmo nas peças profundamente humanas de Shakespeare, são talhados a cinco pontos acima do tamanho natural; e por consequência a *naturalidade* do artista que os interpreta na cena deve também subir cinco pontos.
> G. Emmanuel e E. Novelli puxam para si os heróis de tragédia, em vez de se equiparem às suas proporções épicas.
> Já se vê que o processo, podendo ser muito bom, o que não contesto, é discutível.
> O rei Lear, por exemplo, apresenta-se-nos como uma figura prodigiosa, o tipo supremo da dor e do desespero, tão grande ou talvez maior do que o Édipo antigo.
> Entretanto, no decorrer da representação, Emanuel tem acentos e posturas análogas às de certo velhote da cidade nova quando perde o bonde, por lhe não ter o condutor atendido ao *psit*. [194]

Urbano Duarte, com o pseudônimo de "G.", continuava o assunto na sua crônica do dia 21 e aproveitava para confessar que era imune à doença contagiosa disseminada pelo "estrelismo" do artista italiano. Em outras palavras, esclarecia que nenhum ator poderia ser maior do que uma obra escrita por um gênio como Shakespeare:

> Alguém, não tendo prestado atenção no que ultimamente escrevi sobre Emanuel, no *Rei Lear*, disse-me com um muxoxo de delicioso esnobismo:
> – Você nunca viu o Emanuel representar! Aquilo é a última palavra da Arte! Nunca Shakespeare sonhou ter tão sublime intérprete!

[193] Idem, ibidem.
[194] G. 'Sem Rumo' (crônica semanal). "Folhetim do Jornal do Comércio", in *Jornal do Comércio*, 14 de junho de 1896. Vide **Anexo**, item **1) William Shakespeare**.

> Estava disposto a calar-me, como sempre faço quando me encontro em presença de qualquer espécie de exaltado.
> Mas aquele impagável *"Shakespeare nunca sonhou"* me fez cócegas.
> O *Rei Lear*, como *Otelo*, como o *Romeu*, como o *MacBeth*, como as principais tragédias do imortal poeta, têm sido representados no Rio de Janeiro por muitos artistas notáveis.
> Pois inda não houve um só de que se não dissesse convictamente:
> – Eis a última palavra da Arte! Não se pode interpretar Shakespeare com mais gênio!
> De onde deduzo o seguinte:
> Grande é Shakespeare, imortais são as suas peças.
> Quem ilumina a cena é o gênio do divino William, e não a maior habilidade dos atores.[195]

Entretanto, era de se esperar que Urbano Duarte sofresse ataques por parte dos admiradores e defensores de Giovanni Emmanuel. Lilith, cronista do hebdomadário *a Bruxa*, rebateu a crítica de Duarte no que se referia à "naturalidade" do artista no palco[196]:

> O folhetinista do *Sem Rumo* do *Jornal do Comércio*, (consentes que te rompa o disfarce, Urbano Duarte?) escreveu que "os personagens de tragédia, mesmo nas peças profundamente humanas de Shakespeare, são talhados a cinco pontos acima do tamanho natural; e, por consequência, a *naturalidade* do artista que os interpreta deve também subir cinco pontos".
> Perdoa-me tu, Urbano! Eu, na minha humilde opinião, acho que nenhum poeta conseguiu jamais ser tão sóbrio, tão natural como Shakespeare. [197]

Para Lilith, a interpretação "natural" de Emmanuel fazia jus ao personagem criado por Shakespeare, autor que primava pela sobriedade e pela naturalidade. Lilith dizia não compreender a opinião do cronista do *Jornal do Comércio* e confessava que: "É realmente doloroso que um crítico venha descobrir um defeito naquilo que é justamente a mais bela qualidade de um ator..." [198]

Urbano Duarte não se calou diante da manifestação do jornalista d'*A Bruxa* e, no seu folhetim seguinte, expôs sua defesa, questionando em que lugar ou situação se poderia encontrar a "naturalidade", a qual fora mencionada por Lilith, nas peças trágicas de

[195] G. 'Sem Rumo' (crônica semanal). "Folhetim do Jornal do Comércio", in *Jornal do Comércio*, 21 de junho de 1896. Vide **Anexo**, item **1) William Shakespeare**.
[196] Lilith é o pseudônimo de Olavo Bilac.
[197] Lilith. "Teatro", in *A Bruxa*, 19 de junho de 1896. Vide **Anexo**, item **1) William Shakespeare**.
[198] Idem, ibidem.

Shakespeare:

> Desculpe-nos o inteligente Lilith, mas encontrar *sobriedade* em Shakespeare afigura-se-nos singular daltonismo do senso crítico. Como sobriedade, no mais complexo e exuberante dos poetas dramáticos, naquele cuja frase arrebenta pelas juntas, tal a riqueza e o atropelo das ideias? Daquele que justamente por isso foi cognominado por Voltaire *o bárbaro do norte?*
> O que se admira nas tragédias de Shakespeare não é a *naturalidade*, na acepção corrente deste vocábulo, mas sim o ter sabido pintar os diferentes transes e paroxismos das grandes paixões humanas, as terríveis tempestades da alma, a conflagração suprema de todos os elementos bons e maus de que somos compostos. [...]
> Pois acha então que o rei Lear seja um personagem *natural?*
> Shakespeare, para acumular neste drama todos os horrores, afastou-se da tradição histórica que lhe serviu de base.
> Na legenda, Regana e Goneril são derribadas do trono por Cordélia, que é coroada rainha, e o velho Lear passa tranqüilo e feliz o resto dos seus dias. Entretanto o poeta fá-la morrer estrangulada, matando também o desgraçado pai em um acesso de dor e desespero. Onde está a *naturalidade?* [199]

Essa polêmica suscitada entre G. (Urbano Duarte) e Lilith (Olavo Bilac) é um interessante exemplo que visa a provar que artistas como Giovanni Emmanuel, especialistas em tragédias shakespearianas, provocaram um relevante e consistente debate entre a crítica jornalística brasileira acerca do naturalismo na arte de interpretar, no decorrer da década de 1890. E o mais notável é que esses artistas polêmicos se serviram das geniais tragédias de Shakespeare para revelar ao público seu talento na arte de interpretar.

Além de Giovanni Emmanuel, outro italiano considerado pela crítica, tanto brasileira como europeia, grande e talentoso intérprete de Shakespeare foi Ermete Novelli. Novelli esteve em terras brasileiras em 1890 e em 1895 e dividiu a opinião dos críticos dos principais jornais do Rio de Janeiro por conta de seu estilo diferenciado e próprio de interpretar. Embora não tivesse conquistado do público a mesma simpatia que Emmanuel, Novelli, como intérprete das tragédias shakesperianas, deixou uma impressão positiva significativa, ao demonstrar um estudo dedicado e aprofundado das obras do autor inglês.

[199] G. 'Sem Rumo' (crônica semanal). "Folehtim do Jornal do Comércio", in *Jornal do Comércio*, 28 de junho de 1896. Vide **Anexo**, item **1) William Shakespeare.**

Em 1890, quando esteve pela primeira vez no Brasil, o artista não atraiu público numeroso aos seus espetáculos, em razão de não ser ainda tão conhecido dos brasileiros. Entretanto, cinco anos depois, a sua *tournée* na América do Sul foi imensamente aguardada, em decorrência dos ecos que por aqui chegavam acerca de seu sucesso nos mais importantes teatros europeus. Novelli, em 1895, levou aos nossos palcos várias peças de Shakespeare, entre elas *Hamlet* e *Otelo*.

Acompanhando atentamente as montagens realizadas pela *troupe* do ator italiano no Teatro Lírico (RJ), Artur Azevedo, crítico d'*O País*, demonstrou estar satisfeito com a maneira de Novelli atuar no palco, embora as opiniões a respeito disso se encontrassem "muito divididas". [200] Todavia, o comediógrafo afiançava que, apesar de a interpretação do artista não ter agradado a uma parcela da crítica, existia o problema da dificuldade de desempenhar o papel de Hamlet, fator este que deveria ser levado em conta do ponto de vista crítico. Em virtude da complexidade desse personagem, A. Azevedo valorizava o estilo de Novelli atuar: "Novelli representa-o conforme o seu temperamento, conforme o seu modo de sentir, e o que ele faz não pode deixar de ser o fruto de um violento esforço da inteligência" [201].

Também o cronista comparou Novelli com um pintor, já que, assim como este, transporta para o seu trabalho "o seu modo" particular de enxergar determinado objeto. Nesse caso, Novelli levou ao palco um Hamlet à sua própria maneira sem se importar com o fato de sua interpretação estar ou não de acordo com os moldes tradicionais; sua intenção era apenas apresentar um ponto de vista bem particular acerca do personagem e, por conseguinte, da obra. Mais do que avaliar o aspecto estético da interpretação, Artur Azevedo levava em conta a leitura crítica realizada pelo ator com relação à personagem.

> A mesma paisagem é diversamente copiada por muitos pintores, à mesma hora, com o mesmo aspecto, porque cada artista *vê* a seu modo. Com o teatro acontece o mesmo que com a pintura, mormente quando se trata de papéis como o de Hamlet, que tem feito correr oceanos de tinta. Novelli deu-nos o personagem que *viu*. É aquilo? Deve ser aquilo! Não sei; só sei que o seu trabalho é brilhante e não engana a sua esplêndida reputação

[200] A. "Artes e Artistas". *O País* 22 de junho de 1895. Vide **Anexo**, item **1) William Shakespeare.**
[201] Idem, ibidem.

artística. [202]

Em oposição a Artur Azevedo, seu irmão, Aluísio Azevedo, não gostou da interpretação de Novelli no papel de Hamlet, argumentando que o artista tinha "assassinado" Hamlet, o eterno "príncipe da dúvida", que existia dentro de si próprio. Por meio de um texto todo trabalhado e com tiradas filosóficas, Aluísio divulgou a sua opinião no dia 23 de junho, em primeira página, n'*O País*. [203] Depois de resumir a peça shakespeariana, o romancista trouxe à baila toda a sua decepção acerca da performance de Novelli: "Desconheci a tragédia. No fim de algum tempo perguntava a mim mesmo quem seria aquele violento intrigante, aquele sensual dinamarquês que vociferava contra os seus companheiros de cena" [204]. Para o autor d'*O Mulato*, a maneira de interpretar de Novelli deformava os principais traços psicológicos da personagem esboçada por Shakespeare. Assim, referia-se à violência exagerada empregada por Novelli em cena, o que, no entender do romancista, contribuía para a deturpação completa do personagem imaginado e idealizado pelo dramataurgo inglês.

Assim como Aluísio Azevedo, o crítico da seção "Teatros", d'*A Semana*, com exceção do 2º. ato, rebateu a interpretação de Novelli como Hamlet: "Novelli que nos perdoe, mas discordamos inteiramente da sua interpretação do papel [...]" [205].

Embora Artur Azevedo não compartilhasse da mesma opinião aventada pelo seu irmão, pareceu estar de acordo com a concepção do crítico teatral do *Jornal do Comércio*, que não hesitou em tecer uma apreciação positiva no tocante à performance de Novelli no papel de Hamlet, salientando o minucioso e profundo estudo psicológico que o ator teve de realizar para chegar efetivamente àquela interpretação exibida no Teatro Lírico:

> Interpretado por ele, essa tragédia tem uma grandeza incomensurável. Os seus olhos parecem ler o crime e perscrutar as consciências; o episódio do cemitério, os seus discursos sobre as misérias do poder imprimem o selo definitivo do espanto que surge desde o momento em que o espectro

[202] Idem, ibidem.
[203] Esse texto crítico de Aluísio Azevedo, intitulado "Hamleto", publicado no dia 23 de junho de 1895, no jornal *O País*, encontra-se reunido no livro *O touro negro*.
[204] Aluísio Azevedo. "Hamleto". *O País*, 23 de junho de 1895.
[205] GYP. "Teatros". *A Semana*, 22 de junho de 1895. Vide **Anexo**, item **1) William Shakespeare**.

> aparece, e perpassa nos monólogos, nas visões e nas palavras de Hamleto como um vento lúgubre. Há, do princípio ao fim dessa obra sublime, tanta grandeza e emoção, tão grande luta de forças opostas, tanta elevação filosófica, tanto ardor nessa obra implacável de expiação, que o espírito acompanha com interesse sempre crescente a lutulenta tragédia, em vez de ceder ao horror dessas imagens fúnebres e de abater-se diante do pavoroso assombro. [206]

O articulista anônimo da *Gazeta de Notícias* comentou a representação de *Hamlet* pela Companhia Dramática Italiana e sustentou que a interpretação do renomado artista no papel principal apresentava-se sinuosa e desigual no decorrer do espetáculo, em decorrência da própria personalidade instável e contraditória de Hamlet. Nesse sentido, o jornalista isentava o artista de qualquer crítica negativa acerca de sua atuação, levando em conta a dificuldade de representar um papel como o do príncipe dinamarquês. Após salientar a diversidade do caráter de Hamlet, explanava como Novelli conseguira superar os diversos entraves para encarnar o contraditório personagem:

> Fazendo sentir, pelos recursos mais naturais, a complicação de ideias, sentimentos e paixões que turbilham no cérebro de *Hamlet*. Pode não ser brilhante, pode não ser teatral; mas é a mais aproximada da naturalidade que em cena se pode exigir, a maneira por que Novelli representa. Essa naturalidade acentua-se nas cenas capitais do drama, no modo de dizer o célebre monólogo, na cena com os cômicos, em que o artista não perde um único movimento da fisionomia dos criminosos, e no diálogo violento com a rainha, em que o desespero e a raiva tomam ascendência no seu caráter.
> Enfim, dado o ponto de vista por que ele encarou o seu personagem, dada a percepção psicológica que ele adquiriu da complicada figura de *Hamlet*, o seu trabalho é perfeitamente harmônico e corretamente artístico. [207]

Na ótica do comentarista, Novelli buscava a naturalidade na interpretação, recurso muito utilizado pelo mestre Giovanni Emmanuel, para ressaltar a vivacidade e a realidade do personagem na peça. O jornalista também dispensava a intenção de questionar se o Hamlet do artista italiano era o mesmo de Shakespeare e, nesse ponto, concordava com Artur Azevedo, por valorizar a leitura particular que Novelli efetuou da personagem e que, por meio dessa leitura, transportou o que pensou para o tablado.

---

[206] "Teatros e Música". *Jornal do Comércio*, 22 de junho de 1895. Vide **Anexo**, item **1) William Shakespeare**.
[207] "Teatros e...". *Gazeta de Notícias*, 22 de junho de 1895. Vide **Anexo**, item **1) William Shakespeare.**

Apesar das críticas que recebeu, Novelli conseguiu passar, certamente, uma impressão positiva enquanto artista dramático. Suas personagens shakespearianas, sem dúvida, chamaram a atenção do público e da crítica brasileiros, ainda que não chegassem ao mesmo grau de perfeição demonstrado por Giovanni Emmanuel, segundo a opinião de alguns críticos da época. Pode-se dizer que o nome de William Shakespeare foi significativamente mencionado pelos críticos teatrais brasileiros na virada do século XIX para o XX. Por meio das interpretações "naturalistas" de Giovanni Emmanuel e Ermete Novelli, as tragédias de Shakespeare serviram de reflexão para os nossos críticos, que não hesitaram em trazer à luz as suas mais variadas opiniões sobre o universo teatral. Ao mesmo tempo em que o país passava por importantes mudanças nos meios político, econômico e social, o teatro resplandecia como palco de acirradas e vivas discussões, provando ser ainda um importante e fecundo veículo de propagação de ideias e concepções.

2.2.2 Shakespeare em outras encenações nos palcos brasileiros do *fin-de-siècle*

Em sua passagem pelo Brasil em 1891, a Companhia Dramática Italiana de Andrea Maggi levou ao palco do Teatro Lírico *Otelo*, *Hamlet* e *Rei Lear*. A vinda da Companhia de Maggi teve o patrocínio da séria Companhia de Teatros Brasileira, a qual tinha o objetivo de beneficiar a arte dramática nacional.

Em decorrência da montagem do primeiro espetáculo realizada pela companhia italiana, ocorrida no dia 4 de maio de 1891, Oscar Guanabarino, crítico d'*O País*, divulgou sua opinião, centrando-se na figura de Maggi, responsável pela interpretação do protagonista *Otelo*. Na sua visão apurada, Maggi possuía um talento refinado, mas não a ponto de atingir a perfeição. Ao considerar a complexidade do personagem de Otelo, o crítico argumentou que não foi interessante a proposta de trazer ao palco cênico a referida peça como espetáculo de estreia, embora o artista fosse digno das ovações que recebeu em determinadas cenas da récita. Porém, Oscar Guanabarino não hesitou em escrever as suas restrições com relação à interpretação do ator italiano:

> As nossas restrições, baseadas mais em severos hábitos do que em pessimismo sistemático, são talvez defesa para o artista, defesa que aceitaremos sem hesitar menos quanto à morte por degolação em que o artista exagera o efeito e cai em

> contradição com a psicologia.
> Otelo ferindo-se com pequena faca punhal, de lâmina larga, que fica presa aos tecidos profundamente golpeados, degolado, enfim, esvai-se pela incisão das carótidas e rapidamente é presa da vertigem, caindo ao chão.
> Pois bem; depois dessa queda é absolutamente impossível que o degolado se levante e caminha, inda que em passos incertos, cambaleando, arrastando-se; e por isso não tem defesa o trajeto, entre o ponto da primeira queda e a cama de Desdêmona, feito pelo artista Maggi. [208]

A censura do crítico remetia à cena do suicídio do mouro. Segundo ele, Maggi mostrou-se inverossímil na cena da morte, visto que esta trazia o momento de maior tensão do espetáculo e o mais esperado pelos espectadores. Oscar Guanabarino teceu elogios ao ator Bracci no papel de Iago, deixando registrada a sua importância na companhia italiana.

O crítico da *Gazeta de Notícias* também manifestou sua opinião acerca da montagem de estreia da Companhia Dramática dirigida pelo ator italiano Andrea Maggi. Sem se identificar, o articulista preferiu não resumir o entrecho da tragédia, uma vez que a saga do "mouro de Veneza" era já bem conhecida do público brasileiro e, por consequência, dos seus fiéis leitores. Frisou, sem delongas, o desempenho de Maggi no papel de Otelo, estabelecendo comparações com os grandes intérpretes (Rossi, Salvini, Emmanuel, Novelli) do protagonista Otelo:

> O ator Maggi tem excelentes dotes para a cena. Figura elegante, boa fisionomia, excelentes olhos e dicção clara e correta. No *Otelo* revelou-nos que havia estudado o papel, segundo a tradição dos grandes artistas Salvini e Rossi, modificando-o em pequenas minúcias e, principalmente, na grande cena da morte. [...]
> Não é artista de mérito vulgar, mas não é um igual – tem altos e baixos. [209]

Embora reconhecesse que Maggi era um ator talentoso, o crítico não arriscava igualá-lo aos famosos intérpretes do mouro, os quais, por mera coincidência, também eram italianos. O comentarista explanou que o artista não revelou estar à vontade no papel do personagem shakespeariano e, dessa forma, não manifestou todas as suas qualidades durante a montagem. Para incorporar Otelo, personagem repleta de complexidade e de difícil interpretação, o ator necessitava de mais experiência e estudo aprofundado, sobretudo, da arte de representar,

---

[208] GUANABARINO, Oscar. 'Otelo'. "Artes e Artistas". *O País*, 06 de maio de 1891. Vide **Anexo**, item **1) William Shakespeare.**
[209] 'Companhia Maggi'. "Teatros e...". *Gazeta de Notícias*, 6 de maio de 1891. Vide **Anexo**, item **1) William Shakespeare**.

acrescentava o crítico. No que se referia especificamente às censuras, o folhetinista, assim como Oscar Guanabarino, destacou a cena da morte, a qual, a seu ver, pareceu duvidosa, artificial e distanciou-se da verossimilhança. Quanto aos outros artistas do elenco, o crítico comentou as atuações de Pia Maggi no papel de Desdêmona e de Bracci no papel de Iago, atores, segundo ele, de boas qualidades.

O comentarista anônimo, responsável pela crítica teatral do *Jornal do Comércio*, mencionou, acerca da encenação de *Otelo*, o quanto o texto de Shakespeare mostrava-se prejudicado ao ser traduzido para outras línguas. Essa questão da tradução revelava-se bem problemática, porque, para esse crítico, envolvia a possibilidade de uma obra poder ter o seu texto original alterado, o que comprometia, muitas vezes, o julgamento que a peça poderia receber por parte dos espectadores e da crítica. Era coerente e relevante a preocupação do cronista em relação à tradução, porém ele apenas mencionou a questão, sem aprofundá-la. A exemplo dos críticos dos jornais supracitados, ressaltava a dificuldade de se interpretar a personagem Otelo, sendo necessária a presença de "um artista superior", como Rossi, Salvini, Emmanuel, Novelli e como o brasileiro João Caetano, artistas que "foram extraordinários no desempenho do papel do Mouro de Veneza."[210] Cada um à sua maneira, prosseguia o jornalista, todos eles depositaram na personagem "um cunho individual, de modo a enfraquecer e aniquilar a teoria errônea do confronto, tão empregada pela crítica." [211] Ao valorizar as características de cada artista, o crítico reforçava que, apesar do visível talento de Maggi, não era justo incluí-lo na lista dos artistas célebres e de renome. E, para esclarecer melhor o seu argumento, ponderava as qualidades positivas e negativas do jovem artista italiano:

> O novo intérprete do *Mouro de Veneza*, de que nos ocupamos, sem confronto, é ainda moço; tem uma bela estatura e arrogância de porte suficiente para a apresentação garbosa do tipo do Mouro. Não o auxilia muito o seu órgão vocal, [...] além de que ressente-se algumas vezes de rouquidão natural.[212]

Na concepção do jornalista, a artificialidade de algumas cenas saltara aos olhos de

[210] "Gazetilha". *Jornal do Comércio*, 6 de maio de 1891. Vide **Anexo**, item **1) William Shakespeare.**
[211] Idem, ibidem.
[212] Idem, ibidem.

todos os espectadores, mesmo daqueles que desconheciam o enredo da tragédia. O uso exagerado das convenções, como as *ficelles*, em determinados momentos e a falta de naturalidade nas cenas finais referentes ao suicídio foram os pontos ruins da montagem, frisava o crítico. No mais, a representação da tragédia shakespeariana provou ao crítico que, embora fosse um excelente ator, "Andrea Maggi não é um artista genial daqueles que conseguem, pela explosão natural de seu talento, arrebatar o auditório".[213]

A outra tragédia de Shakespeare representada pela Companhia dirigida por Andrea Maggi foi *Hamlet*. [214] O espetáculo ocorreu no dia 20 de maio e gerou comentários interessantes por parte da crítica. Assinando com as iniciais V. M., o romancista e jornalista Valentim Magalhães escreveu um artigo acerca da montagem e, sobretudo, da obra do dramaturgo inglês. O ensaio foi publicado no jornal *O País*, no dia 22 de maio, e quase todo o seu conteúdo referia-se ao texto dramático, que, segundo Valentim Magalhães, além de "maravilhosa obra", "é simultaneamente uma tragédia, um poema e um compêndio de filosofia" [215]. O romancista revelava a admiração que nutria pelas personagens shakespearianas, pois estas, para ele, reproduziam perfeitamente toda a essência do ser humano. Cada personagem construída pelo genial dramaturgo inglês "é uno, é complexo, é inteiriço, se me permitem o qualitativo: experimentam todos os sentimentos comuns, com mais ou menos intensidade, e *vivem completamente*, como homens que são" [216].

Depois de expor suas longas divagações sobre a complexa personagem, Valentim Magalhães sublinhava a eternidade da obra, uma vez que Hamlet, "por ser humano, por ser verdadeiro, pois a alma humana é extremamente complexa e variável", permaneceria vivo em todas as gerações, despertando o interesse por estudá-lo e analisá-lo. [217] No tocante à encenação da peça shakespeariana pela Companhia do ator Maggi, Valentim Magalhães, mesmo ciente do talento de Maggi e de toda a dificuldade de se interpretar no palco uma personagem como Hamlet, argumentava que o artista italiano não conseguiu trazer para a cena o verdadeiro Hamlet desenhado por Shakespeare. O crítico ressaltava os pontos fracos

[213] Idem, ibidem.
[214] Antes de *Hamlet*, a Companhia de Andrea Maggi levou a tragédia *Rei Lear* ao palco. A encenação ocorreu no dia 13 de maio, no mesmo teatro.
[215] V.M. "Diversões". *O País*, 22 de maio de 1891. Vide **Anexo**, item **1) William Shakespeare**.
[216] Idem, ibidem.
[217] Idem, ibidem.

de Maggi, os quais resultariam de uma leitura superficial do texto original: "Ao Sr. Maggi faltam duas qualidades essenciais ao artista completo, moderno – a espontaneidade e a emoção" [218].

O estilo e a maneira de encenar de Maggi não agradavam a Valentim Magalhães. A interpretação matemática, correta, criteriosa, na sua ótica, fazia jus ao convencionalismo e ao artificialismo no palco cênico. A visão do romancista acerca da performance, como podemos notar na passagem supracitada, vai mais além e caminha lado a lado com o que tinha de mais moderno a respeito da arte de interpretar. A questão de ser "o mais natural" possível no palco era o que mais havia de moderno à época. [219] Artistas de grande fama na Europa naquele momento, como Ermete Novelli e Giovanni Emmanuel, eram os maiores exemplos dessa arte de representar. Sempre atualizado e aberto às novas tendências, Valentim Magalhães trazia à luz uma concepção que, de certa forma, contrastava com a da maior parte dos críticos teatrais do período. [220] No entanto, o crítico não se esquecia de reconhecer as boas qualidades do ator Maggi, esclarecendo que desempenhar Hamlet da forma como foi pensado por Shakespeare é triunfo de raros artistas:

> Essas observações não significam que o Sr. Maggi não houvesse representado bem e não nos tivesse dado mais um bom Hamleto para a nossa coleção, já bastante numerosa; significa somente que "são muitos os chamados e poucos os eleitos" ou por outra: que pôr no palco de carne e osso, vivo, palpitante, eterno, o Hamleto de Shakespeare é trabalho que pouquíssimos artistas podem realizar.[221]

Em 1899, ao lado da admirada atriz italiana Clara Della Guardia, o ator Andrea Maggi voltou ao Brasil e levou *Otelo* ao palco do Teatro S. Pedro. O ator escolheu a tragédia para realizar a sua festa artística. Segundo o crítico teatral da *Gazeta de Notícias*, que não se identificou, a tragédia shakespeariana já não agradava mais aos espectadores

[218] Idem, ibidem.
[219] O mestre do naturalismo na arte de representar foi o ator e ensaiador francês André Antoine (1858-1943). Provavelmente, os grandes artistas, como Ermete Novelli e Giovanni Emmanuel, do final do século XIX tinham a escola de Antoine como ponto de referência para se aperfeiçoarem na profissão. Sobre Antoine e o naturalismo na arte de representar, discutiremos com mais detalhes no terceiro capítulo desta tese.
[220] O jornal *A Semana*, de Valentim Magalhães, mais especificamente as publicações dos anos de 1893, 1894 e 1895, abriu espaço para a publicação de textos (sobretudo de contos e peças teatrais) de autores refomardores. Trataremos melhor desse assunto na segunda parte deste trabalho.
[221] V.M. "Diversões". *O País*, 22 de maio de 1891. Vide **Anexo**, item **1) William Shakespeare.**

como em épocas passadas. Provavelmente, o jornalista desejava uma renovação no repertório das companhias dramáticas; não que *Otelo* deixasse de ser um clássico dos teatros, mas a encenação frequente da referida tragédia pelas companhias dramáticas, a seu ver, não impelia mais o público a sentir a mesma animação de outrora:

> Foi com esta célebre tragédia de Shakespeare que o Sr. A. Maggi fez anteontem no S. Pedro, a sua festa artística. O público por sua parte acudiu gentilmente ao espetáculo, com certeza mais para prestar homenagem ao simpático e talentoso artista do que para ouvir a composição do grande mestre inglês, que é muito conhecida por todas as pessoas cultas e amadoras de teatro. Acresce que o *Otelo*, de Shakespeare, não obstante suas incontestáveis belezas, tem tanta coisa do selvagem e horrendamente trágico que não constitui propriamente um atrativo para a maioria dos nossos dias. [222]

Mais do que o texto trágico de Shakespeare, Andrea Maggi foi a grande atração do espetáculo, reforçava o crítico. As honras e as ovações foram todas dirigidas para o artista, que, obviamente, aproveitava para popularizar mais ainda a sua imagem perante o público fluminense.

De acordo com o comentarista, Maggi não atuou muito bem nas primeiras cenas, mas, aos poucos, foi se transformando, de modo a revelar o seu verdadeiro talento de artista. O crítico relatava com detalhes a transformação do artista em cena. "Otelo inflamou-se, acordou nele o sangue do bárbaro; sua fisionomia, seu gesto, sua palavra percorreram toda a gama da paixão mais veemente..." [223] À medida que o ciúme manifestava-se com mais intensidade na personagem, a interpretação de Maggi foi se tornando primorosa no palco. A noite terminou com uma chuva de aplausos; o público reconheceu a mudança do ator no decorrer das cenas e não hesitou em prestar sinceras homenagens a Maggi. "O Sr. Maggi deu a interpretação mais completa e emocionante" [224].

A Companhia Dramática Italiana Gustavo Modena, que tinha como artistas principais Enrico Cuneo e Zaira Tiozzo, também não deixava de incluir no repertório peças de Shakespeare. Em agosto de 1894, a *troupe* levou ao palco brasileiro *Romeu e Julieta*, em

[222] "Teatros e...". *Gazeta de Notícias*, 26 de agosto de 1899. Vide **Anexo**, item **1) William Shakespeare**.
[223] Idem, ibidem.
[224] Idem, ibidem.

benefício da primeira dama da companhia, Zaira Tiozzo. O crítico anônimo da seção "Artes e Artistas" d'*O País* frisava o caráter comovente e passional da tragédia, que, ao mesmo tempo, conseguia arrancar lágrimas e despertar quentes paixões por parte dos espectadores. O crítico reforçava a popularidade da história de amor entre os dois jovens, empenhados, por sua vez, na luta contra a inimizade entre suas famílias: "Não há quem desconheça o lendário poema de amor infeliz, a que o grande tragedista inglês deu o colorido da sua concepção sempre extraordinária, eternamente verdadeira e emocionante" [225].

A peça seguinte a ser encenada foi *Otelo* e Enrico Cuneo, o primeiro artista da Companhia Modena, faria a sua festa artística ou, como também chamavam muitos críticos, o seu benefício. A récita, realizada no dia 25 de agosto, chamou pouco público, fato lamentado pelo crítico da seção "Teatros e Música" do *Jornal Comércio*. O comentarista anônimo, além de se mostrar decepcionado com a inexplicável ausência de plateia, opinou quanto à atuação do ator Cuneo, que teve seus altos e baixos:

> Deu ao tipo do mouro boa expressão de naturalidade. Não foi de uma perfeição ideal em todo o seu longo trabalho, que oprime e fatiga o espectador; não mostrou a uniformidade irrepreensível que requer esse trabalho superior, mas subjugou a palidez de algumas cenas pelo vigor e colorido que deu a outras. Não entregou-se a transportes exagerados, quer na dicção, quer na gesticulação.[...] Teve momentos felizes nas cenas de desespero pelo sofrimento atroz e nos de cólera pelas picadas venenosas do ciúme: onde, porém, seu trabalho conseguiu eletrizar o público, foi na cena final do seu suicídio por degolação, que foi profundamente observador do talentoso artista, que teve anteontem as mais entusiásticas demonstrações de apreço do público, infelizmente pouco numeroso que assistiu à representação.[226]

A Companhia Dramática Italiana Modena voltou ao Brasil no ano seguinte, trazendo em seu repertório *Otelo*. A montagem ocorreu no dia 7 de setembro de 1895 e foi muita aplaudida pelo público que compareceu ao Teatro Lírico. Artur Azevedo relatou positivamente a performance de Enrico Cuneo no papel do mouro, salientando que o artista lembrou o inesquecível Ernesto Rossi em determinadas cenas. E concluiu sua reflexão com as seguintes

[225] "Artes e Artistas". *O País*, 25 de agosto de 1894. Vide **Anexo**, item **1) William Shakespeare**.
[226] "Teatros e Música". *Jornal do Comércio*, 27 de agosto de 1894. Vide **Anexo**, item **1) William Shakespeare**.

palavras: “Poucas vezes temos ouvido proferidas com tanto calor artístico as palavras finais que Otelo, antes de matar-se, envia ao senado de Veneza” [227].

Mesmo sendo encenadas por artistas menores, ou seja, desprovidos de grande fama e popularidade, as tragédias de Shakespeare encontraram-se, frequentemente, incluídas nos repertórios da maioria das companhias dramáticas estrangeiras que passaram pelo Brasil na última década do século XIX e satisfizeram o gosto do público que compareceu aos espetáculos. Os críticos brasileiros comentaram as montagens, sempre atentos à representação cênica das tragédias e, em especial, ao trabalho dos artistas escalados para o desempenho do papel principal. Quanto às traduções dos textos shakesperianos levados ao palco, assunto mencionado por alguns críticos, é relevante observar que, ao contrário do que acontecia nas décadas bem anteriores (período de auge do ator João Caetano), quando as representações não privilegiavam o texto original do dramaturgo inglês, lançando mão de textos modificados e alterados (por meio de traduções infiéis, como as de Ducis), as companhias dramáticas italianas que vieram ao Brasil no período ao qual nos referimos utilizaram textos traduzidos para o italiano diretamente das versões originais das peças de Shakespeare. [228] Portanto, os textos representados eram, ao menos, mais fiéis do que os de antes encenados, embora ainda assim não ficassem livres de algumas alterações (como cortes e supressões). [229]

2.3 Alexandre Dumas Filho

2.3.1 Dumas Filho e suas personagens femininas

> Mas, ainda para os cultores da *arte pura*, a obra do homem ilustre, que raça latina acaba de perder, está cheia de belezas inumeráveis. Ninguém

[227] A.A. “Artes e Artistas”. *O País*, 9 de setembro de 1895. Vide **Anexo**, item **1) William Shakespeare.**

[228] Segundo Eugênio Gomes, o ator italiano Ernesto Rossi foi introdutor dos textos originais de Shakespeare na cena brasileira. A estreia do artista nos palcos do Brasil ocorreu na década de 70 do século XIX. “...aportou a companhia italiana de Ernesto Rossi, com um notável repertório de tragédias, inclusive algumas de Shakespeare. Estreou a 11 de maio de 1871, no Teatro Lírico Fluminense, com o *Otelo*, sucedendo-se: *Romeu e Julieta*, *Hamlet* e *MacBeth*. Teve, portanto, a primazia de representar o verdadeiro Shakesoeare, no Brasil. Rossi foi o introdutor do teatro shakespeariano também na Bélgica, aliás cinco anos após haver estado pela primeira vea em nosso país.” (GOMES, Eugênio. *Shakespeare no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, s/d, p. 17-18.

[229] Sobre o assunto, vide RHINOW, Daniela Ferreira Elyseu. *Visões de Otelo na cena e na literatura dramática nacional do século XIX*. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007.

> esquecerá nunca o sopro de paixão que anima a *Dame aux Camélias*, que tem turvado de lágrimas tantos olhos, ninguém esquecerá o *Demi-monde*, esse admirável estudo da vida moderna. Em cada página de Dumas Filho, sente-se o bater de um coração, que tendo de perto conhecido o sofrimento, e tendo visto de perto toda a tristeza da vida, encheu-se de piedade e de ternura, não foi um escritor egoísta eivado de *ipsuismo*, fechado consigo mesmo, embebido exclusivamente ao estudo da sua própria alma. O seu olhar abrangeu por vezes toda a extensão da vida contemporânea. Foi um escritor que disse ao que vinha. Não passou pela terra, indiferente e frio: explorou fundamente a mina do coração humano, e trouxe de lá tesouros desconhecidos. Foi terno e foi piedoso, foi humano.
>
> E as obras de arte só vivem, quando a ternura e a piedade as anima. Sobre as obras de Dumas Filho anos sem conta passarão sem dúvida, sem que elas percam o encanto e a frescura. [230]

Assim terminava o texto de um articulista anônimo sobre Alexandre Dumas Filho, escrito por ocasião de sua morte então ocorrida há poucos dias. O texto, publicado na *Gazeta de Notícias*, tinha como objetivo prestar uma homenagem à memória de Dumas Filho e, sobretudo, salientar a importância das obras do autor para a literatura mundial. No que tange à literatura dramática, era um autor bastante popularizado entre a plateia brasileira que frequentava os teatros. No trecho supracitado, o articulista lamentava o falecimento do autor, que tratou, sobremaneira, das questões e dos conflitos humanos de maneira reflexiva e instigante em suas obras.

A importância de Dumas Filho para o teatro pode ser corroborada pela inclusão constante de várias de suas peças nos repertórios das companhias teatrais. Era raro, por exemplo, uma companhia dramática estrangeira, em *tournée* pelo Brasil, não trazer em seu repertório um drama do autor francês. Por meio de pesquisas realizadas nos jornais da última década do século XIX, podemos afirmar que, basicamente, entre o período de 1890 e 1900 houve a representação anual de pelo menos um drama de Dumas Filho. Entre as peças encenadas, encontramos *Denise*, *Francillon*, *Demi-monde*, *Monsieur Alphonse* e a famosíssima *A dama das camélias*. Uma explicação plausível para a inclusão dos textos teatrais de Dumas Filho no repertório das principais companhias dramáticas seria pelo fato de que, para as companhias dramáticas, esses dramas de tese, com o objetivo de atuar em

[230] "Teatros e..." *Gazeta de Notícias*, 1º. de dezembro de 1895.

função da moral, pudessem incitar os espectadores à reflexão e à discussão de fatos da vida, e, por esse motivo, atrair mais concorrência aos espetáculos. [231] Para a crítica, o dramaturgo foi considerado ainda romântico por alguns e realista por outros. Pode-se dizer que o público brasileiro do século XIX foi um grande admirador das peças de Dumas Filho; todas as vezes que uma companhia anunciava a montagem de um drama do escritor francês, a previsão era de casa cheia.

As questões relativas ao casamento, à família e ao amplo universo feminino seduziram, além do público amante do teatro, tanto as atrizes mais jovens como as mais experientes. A ênfase atribuída às personagens femininas nos dramas do autor levou muitas atrizes a escolherem os dramas de Dumas Filho para realizarem as suas festas artísticas, espetáculos em que se destacavam e eram homenageadas com declarações e presentes oferecidos por amigos e admiradores. Para uma atriz da época, ter a oportunidade de interpretar uma personagem feminina esboçada por Dumas Filho significava um passo importante na carreira. As intérpretes mais famosas das companhias estrangeiras que aportavam no Brasil, nos últimos anos do século XIX, foram Sarah Bernhardt, Zaira Tiozzo, Virgínia Reiter, Clara Della Guardia, Lucinda Simões e sua filha Lucília Simões (1879-1962). De acordo com os comentários publicados nos jornais fluminenses, essas atrizes, quando se destacavam em algum papel, inclusive em uma protagonista desenhada por Dumas Filho, arrancaram aplausos fervorosos da plateia. Na maioria das vezes, os críticos dos jornais, ao escreverem suas opiniões acerca da montagem de alguma peça do escritor francês, centravam a análise no trabalho realizado por essas atrizes, visto que elas, interpretando papéis de relevo na trama, eram quase sempre responsáveis pelo êxito ou não do espetáculo.

Em 1891, a atriz principal da Companhia Dramática de Andrea Maggi, Pia Marchi Maggi, elegeu o papel de Margarida Gauthier, d'*A dama das camélias*, para realizar o seu benefício. O

[231] "Dirão talvez que, mesmo estabelecida a necessidade de dar à Arte um fim e uma utilidade, a obra filosófica de Dumas Filho é superficial e fútil sendo a sua filosofia uma filosofia de amador. Que importa? Discutindo teses sociais, o dramaturgo prestou um largo serviço à civilização moderna. Em França, a decretação da lei do divórcio foi principalmente devida à gloriosa campanha de Dumas Filho, travada na novela e no drama. Ninguém como ele soube compreender o horror do suplício do casamento perpétuo. Mesmo quando a solução que apresentava para o problema era cruel (como no mais que muito famoso *tue-la*!), a sua pena apontava o mal e pedia para ele um remédio." ("Teatros e..." *Gazeta de Notícias*, 1º. de dezembro de 1895).

espetáculo, ocorrido no dia 27 de maio no Teatro Lírico, atraiu um pequeno público, o que irritou o cronista Oscar Guanabarino, d'*O País*. O problema, observava Guanabarino, estava na concorrência com os espetáculos circenses e as corridas, os quais eram frequentes à época e atraíam grande parte dos espectadores. Para ele, era "doloroso [...] ver os circos de cavalinhos regorgitando de espectadores e as arquibancadas das associações de corridas pejadas de povo", enquanto a primorosa arte dramática, levada ao palco por uma companhia de primeira ordem, era abandonada às moscas. [232] Guanabarino mencionava as qualidades do espetáculo, as quais muitos espectadores deixaram de contemplar:

> As marcações, por exemplo; a *representação* que nunca se interrompe, inda mesmo cheia a cena; a precisão de todos os movimentos, a minuciosidade das coisas mais insignificantes; a encenação – tudo, enfim quanto é requisitado pelo rigor da arte dramática, formando indispensável unidade de plateia e elogios da imprensa.
> Na *Dama das camélias* observamos tudo quanto aí ficou dito; mas apesar dessa perfeição a que não estamos acostumados, o benefício da grande atriz italiana pouca animação despertou entre os frequentadores dos nossos teatros.
> [...] À inteligente artista, cujo benefício provoca estas linhas, cumprimentamos com sinceridade, enviando-lhe um *bravo* a que tem justo direito. [233]

Ainda em 1891, a *troupe* de Giovanni Emmanuel encenou três peças de Dumas Filho, em que os papéis femininos apareciam em destaque. A escolha de *Denise*, levada ao palco do Teatro Lírico, no dia 27 de junho, foi bem feita de acordo com as palavras do crítico anônimo do *Jornal do Comércio*, já que, a seu ver, a peça:

> é um trabalho cheio de movimento e ousadia de um autor em pleno domínio de seu talento e de sua experiência, e digno de servir da chave de ouro em uma carreira artística. [...]
> Como em quase todas as suas peças Dumas Filho deixa-se arrastar pelas questões enormes; é mais um julgador da vida humana do que um pintor dos seus quadros; constantemente notam-se em seus trabalhos notáveis casos de consciência, e na *Denise* desenvolve-se um de incontestável trabalho. [234]

---

[232] GUANABARINO, Oscar. "Diversões". *O País*, 29 de maio de 1891. Vide **Anexo**, item **2) Alexandre Dumas Filho.**
[233] Idem, ibidem.
[234] "Gazetilha". *Jornal do Comércio*, 29 de junho de 1891. Vide **Anexo**, item **2) Alexandre Dumas Filho**.

O entrecho foi resumido pelo comentarista, pois não era tão conhecido da plateia fluminense. Escrevia ele que o enredo da peça enfocava a sensível história de Denise Brissot, marcada por encontros e desencontros em decorrência de um antigo relacionamento amoroso com Fernando. Mas Denise, mesmo seduzida por Fernando, casa-se com o protetor de seus pais, o bondoso Conde de Bardannes. Sobre esse final inesperado e, de certa forma, contestatório, escrevia o crítico:

> Este final foi causa de grandes críticas, muitos não admitem que um homem honesto case-se com uma moça seduzida por um outro. Na vida real dão-se tantos casos de idêntica abnegação que podemos vê-los figurados no palco, sem que por isso fique comprometida a honradez dos personagens. [235]

Após comentar analiticamente o enredo, o jornalista traçava sua opinião sobre a montagem. Nesta segunda parte da sua crítica, realçava a interpretação da atriz Virgínia Reiter no papel de Denise, cuja interpretação sobressaía à do apagado elenco da companhia italiana:

> Por parte de Virgínia Reiter e de Giovanni Emmanuel que se encarregam dos papéis de Denise e Brissot, o desempenho foi notável. A inteligente atriz foi uma comovedora Denise, muito senhora do personagem que interpretou; na cena do 3º. ato, quando depois de sua confissão a Bardannes, acha-se aterrada e pusilâmine diante de seu pai que tudo ignorava e que tudo sabe, foi extraordinariamente bem, provocando aplausos da plateia. [236]

No dia 9 de julho, a mesma companhia levou ao palco do Teatro Lírico *Francillon*, drama conhecido do público. Quanto ao texto dramático, o crítico do *Jornal do Comércio* [237] salientou o seu forte aspecto realista, presente nos chamados "dramas de casaca": "Como tantas outras peças do notável dramaturgo e comediógrafo francês a sua *Francillon*, além de ser uma reprodução fiel de personagens da sociedade, contém uma tese altamente

[235] Idem, ibidem.
[236] Idem, ibidem.
[237] É bem possível que seja o mesmo autor da crítica do drama *Denise*.

moralizadora, que desperta no espectador o mais vivo interesse" [238]. O enredo do texto de Dumas Filho refere-se ao tema do casamento, mais especificamente à traição e, para isso, o dramaturgo desenha uma séria reflexão a partir do complicado relacionamento amoroso entre o casal Francine (*Francillon*) e seu marido. O crítico se preocupou mais em apresentar um resumo bem detalhado do entrecho da peça, reservando poucas linhas ao comentário da montagem. Quanto a esta, o articulista frisou a performance da atriz Virgínia Reiter, que mostrou, a seu ver, perfeição como protagonista e, por isso, foi o destaque do espetáculo: "As cenas da condessa, do 1º. ato, ditadas pelo seu ciúme e pelos nervos, são a fiel reprodução de cenas domésticas frequentes e foram ditas com arte e expressão extraordinária pela Sra. Virgínia Reiter, encarregada do papel do protagonista" [239].

Diferentemente do crítico do *Jornal do Comércio*, o folhetinista da *Gazeta de Notícias* negou que o drama de Dumas Filho se encaixasse nos moldes pregados pela escola realista, alegando a ausência de uma *tese* no enredo. De acordo com ele, Dumas Filho aplicou sua "extraordinária fantasia" no desenvolvimento do tema que escolheu para abordar na obra, a partir da introdução de um "diálogo recheado de belos conceitos e de frases picantes" [240]. Ao defender esse argumento, escrevia o jornalista anônimo:

> Ora, na *Francillon* não há, nem pode haver nenhuma tese. Efetivamente Francine, quando suspeita que o marido a abandona por uma amante, ameaça-o, lançando-lhe no roso esta frase: - Se verificar que tens uma amante, eu tomarei também – um olho por olho, dente por dente. E segue o mando, e acompanha-o, surpreende-o com uma amante.
> [...] Trata-se do divórcio; mas antes dele concluído, o marido, graças a um estratagema de uma amiga de Francine, tem a certeza de que ela é e sempre será honesta e digna.
> Não se trata, portanto, de nenhuma tese, mas de um caso interessante da leviandade de uma mulher. [241]

E, para encerrar, o comentário aludia brevemente ao trabalho da atriz Virgínia Reiter no palco: "A Sra. Reiter não tem na *Francillon* um dos seus melhores papéis, mas dá-lhe

[238] "Gazetilha". *Jornal do Comércio*, 11 de julho de 1891. Vide **Anexo**, item **2) Alexandre Dumas Filho**.
[239] Idem, ibidem.
[240] "Teatros e..." *Gazeta de Notícias*, 11 de julho de 1891. Vide **Anexo**, item **2) Alexandre Dumas Filho**.
[241] Idem, ibidem.

muito realce e muito vigor, e sobretudo é de uma grande naturalidade" [242].

Assim como a atriz Pia Maggi (da Companhia Dramática Italiana de Andréa Maggi), Virgínia Reiter escolheu o papel de Margarida Gauthier para realizar a sua festa artística. A representação d'*A dama das camélias* ocorreu no dia 17 de julho, no Teatro Lírico, e contribuiu para reforçar o brilho e o talento de Reiter enquanto atriz de teatro. Antes de dirigir a atenção à célebre atriz, que ao lado de Giovanni Emmanuel amadurecia sua maneira "natural" de representar, o articulista da *Gazeta de Notícias*, da seção "Teatros e...", comentava a permanência da referida peça de Dumas Filho nos palcos, sempre comovendo e sensibilizando plateias do mundo inteiro, e tentava esclarecer a razão de ser um dos textos prediletos das atrizes que visavam ao sucesso na carreira artística:

> Apesar de todo o convencionalismo, dos seus artifícios e do seu tom sentimentalista, de há 50 anos, *A Dama das Camélias*, de Dumas Filho, é uma peça que o público ouve sempre com agrado e com interesse.
> É que a obra do ilustre autor francês tem um grande fundo de observação, apesar das fantasias ou inverossimilhanças que uma crítica austera lhe poderia facilmente descobrir.
> Mas além do seu mérito próprio, a peça tem ainda a seu favor o proporcionar ensejo às grandes atrizes de fazerem sobressair os seus recursos artísticos. Margarida Gauthier, a vítima do amor e do vício, é um personagem bastante cobiçado pelas artistas de talento, que não julgam o seu repertório completo sem esse papel, por todas elas acariciado com meiguice e ternura. [243]

No entanto, as atenções do crítico voltavam-se para a atriz, cujas qualidades artísticas amadureciam pouco a pouco e tornavam-se visíveis ao público brasileiro. Com grande entusiasmo, o crítico recordava as primeiras aparições de Reiter nos palcos do Rio de Janeiro, no intuito de salientar a evolução da atriz na carreira teatral: "Quem há anos viu essa atriz, quando pela primeira vez Emanuel nos visitou, não pode deixar de reconhecer hoje os progressos que ela tem feito, graças ao estudo e à perseverança com que se dedica à sua arte" [244].

Dois anos depois de Virginia Reiter se destacar no papel de Margarida Gauthier, a atriz

[242] Idem, ibidem.
[243] "Teatros e..." *Gazeta de Notícias*, 19 de julho de 1891. Vide **Anexo**, item **2) Alexandre Dumas Filho**.
[244] Idem, ibidem.

francesa Sarah Bernhardt aportava no Rio de Janeiro, atraindo as atenções de toda a imprensa jornalística e provocando agitação no meio artístico brasileiro. Era de se esperar que o dramaturgo francês fosse contemplado pela companhia da atriz mais comentada e polêmica daquele momento. Essa assertiva pode ser corroborada com a representação d'*A dama das camélias* e *Francillon* pela *troupe* francesa. O trabalho de Sarah nessas duas peças foi o tema principal das críticas teatrais publicadas nos periódicos.

A montagem d'*A dama das camélias*, exibida pela *troupe*, ocorreu no dia 17 de junho de 1893 e despertou a curiosidade do crítico d'*O País*, José Crispiniano da Fonseca [245], jornalista português. À época, recém-contratado para trabalhar na redação do jornal carioca, Crispiniano da Fonseca escreveu um comentário interessante sobre o que viu no Teatro Lírico. O início do texto revelava profundo encantamento do redator com relação à interpretação de Sarah no papel da protagonista Margarida Gauthier. A seu ver, Sarah trazia à luz uma Margarida especial e diferente "de toda a interpretação que estamos acostumados a ver dar à protagonista do romance de Dumas" [246]. Com uma dose carregada de fascínio, Crispiniano tentava definir o papel criado pela atriz:

> Passando pelo temperamento complexo da grande atriz, o papel transforma-se em uma criação da mais alta, e tocante poesia; parece que a figura esbelta de Sarah – Margarida se desmaterializa e despoja do que nela há de comum, sem, contudo, perder o que tem de humano, e todo o personagem se fixa por linhas inacessíveis em tela ideal, esfumando-se nos contornos com etérea transparência e acentuando-se apenas na linha doce e aflita da sua atitude graciosa até a morte. [247]

Por meio dessas palavras, o crítico reforçava a interpretação perfeita, que mais se aproximava de uma criação individual e exclusiva de Sarah Bernhardt. No papel de Margarida, Sarah, conforme Crispiniano, atingia o seu ponto mais elevado e sublime na qualidade de atriz trágica, sendo superior a qualquer outra artista especialista na atuação de

[245] O jornalista português José Crispiniano da Fonseca nasceu em 1861 e morreu tragicamente de febre amarela em 15 de fevereiro de 1894, no Rio de Janeiro. Formado em engenharia civil, ele descobriu, ainda jovem, sua vocação para as letras. Chegou ao Brasil em julho de 1892 e, desde então, tornou-se redator do jornal *O País*, escrevendo, sobretudo, críticas teatrais.
[246] FONSECA, Crispiniano da. "Artes e Artistas". *O País*, 18 de junho de 1893. Vide **Anexo**, item **2) Alexandre Dumas Filho**.
[247] Idem, ibidem.

papéis de mesmo gênero.

O cronista não se preocupou em resumir a trama da obra e se ateve detalhadamente ao desempenho da atriz no decorrer dos atos. Em determinados momentos, a análise do crítico tornava-se obscura, ora referia-se à Margarida, ora à Sarah; saltava de uma para a outra sem avisar o leitor, como se atriz e personagem fossem a mesma pessoa:

> E naquela alma não há sequer o conforto da religião, e em volta dela não existe o alento da família, e na face cavada e macilenta sente-se a terrível, miserável morte por abandono.
> Com a sua interpretação sempre original, faz, sentada no sofá, com um pequeno espelho de mão, a conhecida cena em que verifica quanto o seu rosto tem definhado; muda de espanto, deixa-o cair e quebrar no chão. [248]

O primeiro parágrafo da citação alude claramente à personagem Margarida, que, levada pela má sorte da vida, vê-se excluída do ambiente familiar. O segundo parágrafo dá a impressão de referir-se à Sarah no início ("Com a sua interpretação sempre original...), mas da metade para o final ("...a conhecida cena em que verifica quanto o seu rosto tem definhado; muda de espanto, deixa-o cair e quebrar no chão.") trata de Margarida, já que quem tem o rosto definhado é a personagem e não a atriz Sarah. Essa observação levantada acerca do texto de Crispiniano mostra-se bem interessante, pois o fascínio do crítico por Sarah, no papel de Margarida, aparece em todos os momentos do comentário, pelo que não seria impossível o crítico, sem que essa fosse sua intenção, ter unido as duas em uma só figura.

Sem comentar o desempenho dos outros artistas, Crispiniano encerrou seu texto salientando o incomparável trabalho de Sarah na montagem: "Concluindo, diremos que, em peça alguma como nesta, Sarah nos revela a superioridade do seu poder assombroso de realização, corporizando ainda as mais tênues *nuances* do seu papel" [249].

A *Gazeta de Notícias* também veiculou um comentário aludindo à execução d'*A dama das camélias* no Teatro Lírico, trazendo sólidos argumentos a respeito da montagem. Sem resumir a trama, o comentarista tecia interessantes considerações acerca da obra, a qual, com o passar dos anos, tinha perdido o seu brilho inicial, reduzindo-se a "uma verdadeira lamúria

[248] Idem, ibidem.
[249] Idem, ibidem.

em cinco atos" [250]. O jornalista assegurava que essa visível perda de entusiasmo devia-se às tendências modernas do teatro, as quais, se levadas em consideração na análise da obra, extrairiam pouca verdade e realidade da trama centrada no amor entre Margarida Gauthier e Armand Duval. Diante disso, o crítico aludia ao aspecto romântico da obra, que, a seu ver, sobressaía no decorrer da trama amorosa. [251]

Mais adiante, o cronista enfocava Sarah na interpretação da protagonista Margarida Gauthier. Para ele, o refinado trabalho exibido pela atriz era fruto de um grande e minucioso estudo:

> Sarah Bernhardt faz os quatro atos da peça, como grande artista que é, [devendo] por vezes o requinte das minúcias e dos detalhes a um ponto que, se revela um grande estudo e uma grande preocupação de originalidade, prejudica um pouco a naturalidade, que é hoje a principal qualidade do teatro. [252]

De acordo com as palavras do comentarista, a intérprete, por atentar aos detalhes da personagem em cena, infringia o quesito da naturalidade da representação. No entanto, esse pequeno desajuste detectado pelo crítico na interpretação da personagem Margarida não diminuiria nem um pouco a competência artística de Sarah, que primava pela originalidade. O jornalista reconhecia que Sarah apresentava um jeito próprio e específico de atuar, incomparável a qualquer outro trabalho artístico. Sendo assim, entendia que as criações da atriz, dotadas de originalidade, só podiam ser desenhadas graças à sua inteligência e seu inegável talento.

Tanto Crispiniano da Fonseca, d'*O País*, quanto o crítico anônimo da *Gazeta de*

---

[250] Sarah Bernhardt – A dama das camélias'. "Teatros e...". *Gazeta de Notícias*, 19 de junho de 1893. Vide **Anexo**, item **2) Alexandre Dumas Filho**.

[251] O crítico demonstrava estar bem informado acerca do movimento teatral mundial e considerou o drama de Dumas Filho já ultrapassado em relação às produções dos dramaturgos mais conhecidos naquele momento: "Este drama [*A dama das Camélias*], que apareceu pouco depois do romance do mesmo título e que pôs em voga o nome de A. Dumas Filho, foi o tema das mais variadas controvérsias filosóficas e artísticas.
"Naquele tempo, a *Dama das Camélias*, como as *Mulheres de Mármore* e o *Casamento de Olímpia*, era considerada, como a última palavra do realismo no teatro. Como ainda estava afastada a época de Ibsen, de Tolstoi, de Zola e de outros apóstolos fervorosos da nova escola!
"Hoje a *Dama das Camélias* não passam de uma verdadeira lamúria em cinco atos, apesar do brilhantismo do diálogo." ("Teatros e...". *Gazeta de Notícias*, 19 de junho de 1893).

[252] Idem, ibidem.

Notícias não escondiam a admiração e o fascínio que alimentavam pela atriz francesa. Nas entrelinhas, observamos nas duas críticas que a personagem Margarida Gauthier fora engolida por Sarah, a ponto de ter as suas próprias características, tão magistralmente esboçadas por Dumas Filho, apagadas pelo estrelismo e pela fama da atriz. [253]

A atriz Zaira Tiozzo, da Companhia Dramática Italiana Modena, também provou ser uma grande intérprete de Margarida Gauthier, segundo os críticos da época. Em sua vinda ao Brasil em 1895, a interpretação da atriz no conhecido papel foi elogiada por Artur Azevedo, que comentou, n'*O País*, a montagem da peça realizada no dia 3 de setembro, no Teatro Lírico. Tiozzo aproveitou a encenação para a sua festa artística:

> Margarida Gauthier é um dos bons papéis de Zaira Tiozzo. O seu trabalho entusiasmou a plateia, principalmente no grande diálogo do 3º. ato entre a amante e o pai de Armando Duval. Aí a insigne atriz italiana subiu a alturas onde só pairam as sumidades do palco. E, no final da peça, a morte de Margarida, artisticamente preparada, produziu um efeito extraordinário. [254]

Assim como Artur Azevedo, o comentarista da seção "Teatros e...", da *Gazeta de Notícias*, teceu um parecer positivo com relação ao trabalho de Zaira Tiozzo no papel de Margarida Gauthier, colocando-a lado a lado às maiores e melhores intérpretes da protagonista do século XIX: "A Sra. Tiozzo tira um grande partido de seu papel e ocupa um bom posto na extensa lista das *Damas das Camélias* que têm desfilado há cinquenta anos por todos os palcos do mundo, com ou sem acompanhamento em surdina da música de Verdi" [255]. O crítico, ainda, rapidamente salientou e reconheceu a popularidade da obra de Dumas Filho, que, na sua ótica, atravessava gerações sem perder o seu brilho: "A *Dama das Camélias* é uma peça popularíssima. A reabilitação pelo amor da mulher perdida é uma dessas teses sentimentais francamente acolhidas pelas plateias ávidas de emoções" [256].

A portuguesa Lucília Simões, filha da consagrada Lucinda Simões, foi outra atriz elogiada na interpretação de uma das personagens lapidadas por Dumas Filho. A personagem

---

[253] Sarah Bernhardt e a sua *troupe*, na mesma *tournée*, também encenaram *Francillon*, de Dumas Filho. A montagem ocorreu no dia 24 de junho de 1893, no Teatro Lírico. Vide **Anexo**, item **2) Alexandre Dumas Filho**.
[254] A. A. "Artes e Artistas". *O País*, 5 de setembro de 1895. Vide **Anexo**, item **2) Alexandre Dumas Filho**.
[255] "Teatros e..." *Gazeta de Notícias*, 5 de setembro de 1895. Vide **Anexo**, item **2) Alexandre Dumas Filho**.
[256] Idem, ibidem.

Francine, de *Francillon*, foi incorporada por ela na *tournée* brasileira, realizada pela Companhia Dramática Portuguesa de Lucinda Simões, em 1897. A *troupe*, que se instalou no Teatro Santana, recebeu uma calorosa recepção do público fluminense e, por sua vez, foi o centro das atenções daquele ano, no tocante ao movimento teatral da Capital Federal. A representação de *Francillon*, no dia 3 de junho, suscitou comentários curiosos na imprensa. Um folhetinista anônimo d'*O País* questionou o tema do adultério debatido por Dumas Filho no drama, considerando o assunto inconsistente para ser tratado no proscênio. Na visão do jornalista, o teatro fazia-se por convenções e, por essa razão, não comportava discussões complexas da maneira como o dramaturgo colocava no texto: "O teatro tem suas exigências pelo lado da arte e será sempre uma tribuna viciosa ou incompleta para se debater uma questão importante como o fato que constitui o drama *Francillon*" [257].

Entretanto, o comentarista mostrou-se satisfeito com o trabalho da jovem Lucília Simões no papel de Francine, o que compensou as severas críticas dirigidas à peça. Na sua ótica, a jovem, mesmo sem a experiência da mãe, não apresentou desempenho inferior ao das renomadas atrizes no papel:

> A experiência vale de muito em cena e por isso pensa muita gente que essa novel artista seja incompleta em um papel de Sarah Bernhardt ou da Duse; puro engano. Não só as linhas gerais do personagem estão perfeitamente assimiladas, como as minudências são habilmente estudadas – não decalcadas sobre esta ou aquela criação, mas exigidas de si mesmo, da sua voz, do seu olhar, de modo a manifestar-se em cena a unidade do personagem complexo. [258]

Assim como o comentarista d'*O País*, o crítico anônimo da seção "Teatros e Música", do *Jornal do Comércio*, escreveu considerações positivas com relação ao desempenho da atriz. Segundo ele, Lucília cometia uma atitude de elevada ousadia, ao interpretar uma personagem, que, até então, somente artistas experientes tinham conseguido incorporar com sucesso:

> ela empolgou o público, fazendo-lhe pressentir o drama que ia desenrolar-se pela crise da alma que tão bem figurou, patenteando de modos diversos

[257] 'Francillon'. "Artes e Artistas". *O País*, 5 de junho 1897. Vide **Anexo**, item **2) Alexandre Dumas Filho.**
[258] Idem, ibidem.

> sua excitação, ora enervada pelas ironias de Estanislau; ora civilizada pelo silêncio calculado de seu marido que ela adora e que fingia-se absorvido na leitura [...] No segundo ato, mais calma, ela exibe tanta firmeza, tanta segurança e tanta força nas suas declarações, que o público chega a convencer-se do fato, quando preferia que ela se caluniasse; no terceiro basta ver a decomposição da sua fisionomia quando lhe dizem que o escrevente narrara ter sido o seu amante. Para Lucília Simões o papel de Francine, a que ela empresta toda a sua vibratilidade nervosa, foi um triunfo, repetimo-lo. [259]

Mas o brilho de Lucília Simões, irradiado na representação de *Francillon*, não ofuscou o de sua mãe, Lucinda Simões, a grande estrela da companhia. Lucinda escolheu *Demi-monde*, peça de Dumas Filho que tanto sucesso obteve nos palcos de outrora, para realizar a sua festa artística. A peça, que apresenta uma fotografia perfeita da vida parisiense, era ideal para a atriz exibir seu talento e, mais do que isso, permitia ao público relembrar os inesquecíveis momentos das montagens da mesma peça em outros tempos. Certamente, por se tratar da homenagem de uma renomada artista e de uma peça muito estimada, a encenação não seria ignorada pela crítica jornalística. Artur Azevedo, d'*O País*, redigiu breves palavras ao espetáculo executado no dia 30 de agosto, destacando Lucinda Simões no papel da baronesa d'Ange:

> O reaparecimento do *Demi-monde*, a obra-prima de Dumas Filho, e o benefício de Lucinda Simões atraíram anteontem uma enchente real a este teatro.
> Lucinda, que foi recebida pela plateia com uma explosão de aplausos, é ainda aquela admirável baronesa d'Ange, que tantas vezes festejamos noutras épocas, e Cristiano de Souza desempenhou a contento geral o papel de Olivier de Jalin.
> [...] A heroína da noite foi muito obsequiada, e daqui lhe enviamos os nossos cumprimentos sinceros e afetuosos. [260]

A exemplo de Artur Azevedo, o crítico anônimo da *Gazeta de Notícias* teceu apreciações positivas a Lucinda, mas foi mais específico por comentar de forma mais detalhada o desempenho "natural" da atriz beneficiada:

> Em todo o papel, a talentosa atriz não tem uma frase, um dito, um gesto, um movimento, que não revele um grande estudo do personagem e uma

[259] "Teatros e Música". *Jornal do Comércio*, 5 de junho de 1897. Vide **Anexo**, item **2) Alexandre Dumas Filho.**
[260] A.A. "Artes e Artistas". *O País*, 2 de setembro de 1897. Vide **Anexo**, item **2) Alexandre Dumas Filho**.

> extraordinária preocupação de naturalidade e de simplicidade. E é essa naturalidade dominante em toda a representação que eleva Lucinda nesse papel a um alto grau de superioridade artística.
> Ser natural, falar no teatro com o abandono e com a despreocupação de quem não recita, é o trabalho mais árduo e mais difícil, mesmo para uma artista de talento.
> E a dificuldade consiste principalmente em dar o artista o relevo necessário, na justa medida, para que da naturalidade não caia na banalidade.
> Lucinda vence todas as dificuldades e consegue dar, por assim dizer, vida real à criação de Dumas Filho. [261]

Lucinda Simões e Lucília Simões voltaram a brilhar nos palcos brasileiros em 1899, trazendo no repertório outro drama de Dumas Filho, *Monsieur Alphonse*. A representação dessa peça no dia 22 de junho, no Teatro Santana, salientou as qualidades artísticas de ambas as atrizes e fez lotar o teatro. No espetáculo, Lucília interpretou o papel de Raimunda de Montaiglin e Lucinda encarregou-se da personagem Mme. Guichard. Os dois papéis receberam altos elogios da crítica periódica. O crítico da *Gazeta de Notícias*, maravilhado com o espetáculo exibido pela companhia portuguesa, traçou um comentário interessante, o qual se centrava nas atuações das atrizes mãe e filha:

> Interpretando a encantadora Raimunda de Montaiglin, a Sra. Lucília Simões imprimiu-lhe todo o acento dramático desejável, mormente no 2º. ato, e sobretudo na grande cena da confissão de sua antiga falta ao marido generoso e nobilíssimo, que ela adorava como a um deus. A sua voz, o seu gesto, a sua fisionomia foram naquela situação capital de uma arte suprema, filha de uma natureza privilegiada e dos bons modelos que estudou. Pode dizer-se sem risco de erro que eletrizou a plateia, e de muitos olhos brotaram lágrimas de simpatia e comoção.
> Por seu lado, a Sra. Lucinda Simões deu-nos uma Mme. Guichard – esplêndida de naturalidade burguesa, desajeitada, sagaz e profundamente boa, como Dumas a imaginou. [...]
> O público parece que sentiu isso mesmo: Lucinda e Lucília foram vitoriadas calorosamente, com repetidas chamadas à cena e com bravos espontâneos que partiam de todos os cantos do teatro. Uma noite adorável. A concorrência enorme e muito acolhida. [262]

O País, assim como os seus concorrentes, divulgou um comentário acerca da montagem. No entanto, antes de expor considerações positivas ao desempenho das duas insignes atrizes, o articulista anônimo explorava o desenlace que Dumas Filho deu ao drama, cujo tema estava

[261] "Teatros e..." *Gazeta de Notícias*, 2 de setembro de 1897. Vide **Anexo**, item **2) Alexandre Dumas Filho**.
[262] "Teatros e..." *Gazeta de Notícias*, 24 de junho de 1899. Vide **Anexo**, item **2) Alexandre Dumas Filho**.

ligado à traição e ao casamento. Afinal, a esposa (Raimunda de Montaiglin), que teve um grande amor no passado e deste relacionamento obteve uma filha (Adriana), devia ser perdoada pelo marido (Montaiglin)? O caso amoroso deu-se antes do casamento, e a filha gerada não é do marido oficial. O marido teria sido vítima de uma traição, mesmo que esta tivesse ocorrido antes do casamento? Para o crítico, essas questões remetiam a situações conflituosas e polêmicas da vida conjugal e deveriam servir de reflexão para a plateia. O comentarista questionava o tema em si e, sobretudo, o desfecho arranjado pelo dramaturgo, que, claramente, objetivava "agitar uma questão de moral" [263]. A seu ver, a estrutura do drama, com episódios concatenados visando a "justificar o alvitre proposto pelo moralista", típica da escola realista, só poderia levar àquele desenlace planejado, visto que qualquer pequeno incidente desandaria a sequência das cenas e dos acontecimentos, o que causaria a completa desestruturação do texto. [264] No comentário, o crítico aludia à ordem exata e à lineridade dos fatos desenhados por Dumas Filho para chegar àquele final, o que era de praxe nos tradicionais dramas realistas:

> Deve ou não o marido perdoar à mulher que antes do casamento amou um outro, teve desse outro uma filha e sobre esse drama da sua vida guardou o mais cauteloso segredo? Eis o problema. Deve perdoar, conclui Dumas, levado por essa nobre piedade que em toda a sua vasta produção literária revelou pelas mulheres que pecaram, mas esquecido do domínio que sobre as almas mais generosas exerce o receio do que a sociedade denomina desonra.
> Para evitar esse escolho, porém, o escolho da notoriedade e como consequência o ridículo, Dumas arranja finamente que a *falta* só seja conhecida de dois estranhos – um que é discreto como uma lousa, outro que, impossibilitado de provar a sua antiga ventura, é forçado a calar-se também. E assim fica tudo em plena paz, senão no melhor dos mundos, pelo menos nesse mundo suportável. [...] Enfim o que Dumas pôde estabelecer foi isto – que no caso de ninguém saber de uma falta anterior ao casamento – o marido pode perdoar e manter com a mulher a mesma vida. [265]

Alguns meses depois, a Companhia Dramática Italiana, da atriz Clara Della Guardia e do ator Andrea Maggi, levava, ao palco do Teatro S. Pedro, *A Dama das Camélias*. Clara Della

[263] 'Teatro Santana'. "Artes e Artistas". *O País*, 24 de junho de 1899.
[264] Idem, ibidem.
[265] Idem, ibidem.

Guardia, a exemplo de outras grandes atrizes que estiveram no Brasil, escolhia a récita para o seu benefício. Artur Azevedo divulgou um parecer sobre a montagem, mencionando, logo de início, a "bela festa" deflagrada no teatro. O comentário foi publicado no dia 2 de setembro de 1899, n'*O País*, e, embora Artur Azevedo demonstrasse entusiasmo para com a festa artística de Della Guardia, expressava certo tom de ironia e humor com relação ao conhecido drama levado à cena, já tão encenado nos palcos brasileiros e que parecia não produzir mais nos espectadores o mesmo efeito de antes: "A peça escolhida para esta noite de arte foi *A dama das camélias*, que começa, *hélas!*, a fazer sentir o seu meio século de idade, e nos produz um efeito singularíssimo; parece-nos a paródia de um drama célebre, que admirávamos aos 20 anos" [266].

Mais adiante, Artur Azevedo revelava estar surpreso com a transformação que a atriz sofre no final da peça. Clara Della Guardia, dizia ele, com toda a sua aparência saudável, transforma-se numa perfeita tísica, assim como Margarida Gauthier aparece no enredo. O efeito, a seu ver, é admirável:

> Na cena da morte Clara Della Guardia, que é de uma probidade artística a toda a prova não quis sacrificar a verdade aos grandes efeitos cênicos: a Margarida de anteontem morreu tranquilamente na cama, como os tísicos morrem sem aqueles trambolhões das outras Margaridas – tantas! – que temos visto morrer.
> Clara Della Guardia, tendo, aliás, um atestado de boa saúde na fisionomia de ordinário alegre e risonha, possui o dom maravilhoso de dar às feições uma terrível expressão de morbidez. Já no último ato da *Gioconda* lhe admiramos essa faculdade; no último ato d'*A dama das camélias* a transfiguração não é menos curiosa. Será um efeito sugestivo?... Será uma ilusão?... Não sei; o caso é que a artista empalidece, e quando finge chorar, os seus olhos tornam-se vermelhos, o nariz entumecido e ela assoa-se, o que não plástico, talvez, mas é verdadeiro, porque ninguém chora sem que se assoe. [267]

Levando em conta a citação acima, podemos cogitar que Clara Della Guardia seria a favor do naturalismo na arte de representar, escola bem representada pelos atores Ermete Novelli e Giovanni Emmanuel, que visitaram o Brasil alguns anos antes. Mas o que deve ser frisado é que Clara Della Guardia, conforme o olhar crítico de Artur Azevedo, conseguia, certamente, interpretar com sucesso sem qualquer artifício e de maneira

[266] A.A. 'S. Pedro'. "Artes e Artistas". *O País*, 2 de setembro de 1899. Vide **Anexo**, item **2) Alexandre Dumas Filho**.
[267] Idem, ibidem.

"natural" uma personagem tão tradicional como Margarida Gauthier.

No que tange ao teatro tradicional e convencional, Dumas Filho soube abordar com maestria o universo feminino por meio das personagens Margarida Gauthier, Francine, Denise etc. E, por abrir espaço aos papéis femininos, tornou-se um dramaturgo preferido e querido das atrizes, que visavam à consagração na carreira artística. Tais papéis femininos, bem como as atrizes que o interpretavam, foram analisados pelos nossos críticos, quer apontando falhas, quer desfechando elogios.

As obras do dramaturgo francês encenadas nos palcos brasileiros, sobretudo fluminenses, corroboram a viva popularidade que o autor mantinha na época. Os cronistas dos principais jornais da Capital Federal, conservadores ou não, divulgaram suas variadas opiniões sobre Dumas Filho e sua escola. Apesar de não abrir mão das convenções pregadas pelo "velho teatro", o dramaturgo não deixou de agradar aos amantes da literatura dramática. Em 1890, um crítico anônimo do *Jornal do Comércio* escreveu um comentário curioso sobre *A dama das camélias*, que seria encenada no Rio de Janeiro, pela Companhia Dramática Portuguesa do Teatro Príncipe Real. Tal comentário comprova não só a importância da obra, mas do dramaturgo no século XIX:

> A obra não pode, portanto, deixar de ser considerada um trabalho genial e, se bem que o drama seja talhado em moldes velhos, em princípios falsos, com ideias e formas que a arte moderna já não admite, ainda impressiona, comove e agrada, porque o tempo e a moda não têm ação sobre aquilo que é real e verdadeiramente grande. [268]

2.4 Victorien Sardou

2.4.1 Um autor popular

Assim como Dumas Filho, o dramaturgo francês Victorien Sardou foi bastante popular durante a segunda metade do século XIX, tanto na Europa como no Brasil.[269] Para o teatro, Sardou escreveu dramas e comédias, sempre utilizando os conhecidos recursos mecânicos do

[268] "Gazetilha". *Jornal do Comércio*, 21 de junho de 1890.

[269] Victorien Sardou foi um autor muito conhecido pelas suas comédias e seus dramas. Escreveu as peças de teatro em que se baseiam os libretos das óperas *Tosca* e *Fedora.* Sobre Sardou, escreve Hermilo Borba Filho: "A primeira peça de Victorien Sardou, em 1854, foi impiedosamente vaiada e ele, desgostoso, abandonou o teatro, voltando depois. Era, de uma certa maneira, um escritor bem informado e de espírito vivo. Já se disse uma porção de vezes que, pela mecânica teatral excelente, personificava um verdadeiro homem de teatro" (BORBA FILHO, Hermilo. *História do espetáculo.* Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1968, p. 160).

teatro convencional. Basicamente, as representações dos dramas do autor francês ocorridas nos últimos anos da década de 1890, no Brasil, foram realizadas pelas companhias dramáticas estrangeiras que por aqui passaram. As companhias mais famosas como a de Giovanni Emmanuel, Sarah Bernhardt, Lucinda Simões, Zaira Tiozzo e Enrico Cuneo, Clara Della Guardia e Andrea Maggi, incluíram em seus repertórios várias peças escritas por Sardou, o que provava a importância do teatrólogo e de suas produções, à época, em toda a Europa. Os críticos brasileiros, em sua maioria, consideravam Sardou um grande dramaturgo, mas não pouparam o autor francês de reservas, como podemos atestar com a leitura dos comentários publicados em razão de algumas de suas peças representadas no Brasil no referido período.

Sarah Bernhardt, a talentosa atriz trágica, foi a intérprete mais conhecida dos dramas de Sardou. O dramaturgo revelou ser um admirador fanático da atriz, escrevendo várias peças cujas personagens principais eram dedicadas exclusivamente a Sarah. A protagonista do drama *Fedora* é um exemplo disso. Em decorrência da montagem dessa peça pela Companhia Dramática Italiana de Andrea Maggi, no dia 7 de maio de 1891, o crítico carioca Oscar Guanabarino, d'*O País*, escreveu que a atriz francesa podia ser vista como a criadora do papel da protagonista. Na ocasião, a primeira atriz da *troupe* italiana era Pia Marchi Maggi e Guanabarino, para avaliar a interpretação da atriz italiana no palco, lançava mão da comparação entre Sarah Bernhardt e Pia Marchi. Porém, de antemão, esclarecia aos leitores que o método do confronto, nas mãos do analista, era aplicado de maneira diferente daquela utilizada pelo público em geral: "A diferença é que o público usa do confronto instintivamente ao passo que o analítico deve exercê-lo metodicamente" [270]. É interessante notar que, antes de lançar o seu olhar crítico acerca do espetáculo ocorrido no Teatro Lírico, Guanabarino explanava o método crítico pelo qual se guiaria a sua opinião. Para ele, seria impossível avaliar o desempenho de Pia Maggi desconsiderando a interpretação da grande Sarah no papel de Fedora, que, até então, mostrara-se insuperável no papel. Assim, assegurava que as personagens imaginadas por Sardou em *Fedora* permitiam ser representadas de diversas formas e, nesse caso, o método do confronto entre as representações dadas pelos artistas seria benéfico e eficiente. Guanabarino acrescentou que a interpretação perfeita de Sarah não era a "única" que caberia a Fedora:

[270] GUANABARINO, Oscar. 'Fedora'. "Artes e Artistas". *O País*, 9 de maio de 1891. Vide **Anexo**, item **3) Victorien Sardou.** As posições de Oscar Guanabarino acerca do método do confronto aplicado à crítica teatral serão analisadas com mais detalhes no 4º. capítulo desta tese.

> Victorien Sardou amontoou os personagens da *Fedora*, apelou para os seus processos de explorador do teatro, criando inverdades, deixando de lado a verossimilhança, mas sempre leal à sua fama de plagiário; Sarah Bernhardt completou a obra pela perfeição de um tipo bem acabado, bem estudado, mas que se não pode impor como *única* manifestação de única causa – eis o confronto. [271]

Mais adiante, Guanabarino completou a sua concepção com as seguintes palavas:

> Se, por exemplo, a atriz Lucinda representasse a *Fedora* com todas as minuciosidades de Sarah Bernhardt, se reproduzisse, como a fotografia, o mesmo tipo; e se todas as suas inflexões, gestos e modo de sentir fossem exatas e matematicamente idênticas à reação da trágica parisiense – não seria Fedora, mas sim a Lucinda representaria a Sarah Bernhardt na *Fedora*.
> [...] O artista não se encarna no personagem; é este quem se personifica no ator, sujeitando-se às modificações do espírito que preside a tendência artística. [272]

O trecho acima é bem curioso, na medida em que Guanabrino define o critério utilizado pelo crítico teatral para avaliar a montagem de uma peça. O jornalista argumenta em favor da ideia de o personagem se adequar ao artista e não o contrário. *Grosso modo*, cada personagem representado, por mais que o artista seguisse à risca a obra, manifestaria no palco características próprias do temperamento do artista que o estivesse interpretando, o que tornaria lícita a adoção do confronto, por parte do crítico, como forma de julgamento. Essa tendência de o personagem se ajustar ao temperamento daquele que o representa parecia ser compartilhada em demasia entre os artistas da época, em especial aqueles já renomados e de carreira trilhada, como Sarah Bernhardt. Ao levar em conta esse aspecto importante inerente à encenação, Guanabarino escrevia que o crítico, por meio do confronto, tinha a função de ser criterioso com o que foi realmente exibido no palco, de modo a observar todas as condições e os recursos empregados na interpretação para que fosse possível a realização do espetáculo. Depois de expor suas conclusões sobre "como escrever" uma crítica teatral, o que praticamente ocupou mais da metade de seu comentário, Guanabarino traçava sua opinião quanto ao desempenho de Pia Maggi no papel de Fedora, comparando o desempenho da atriz no papel de Desdêmona (personagem de *Otelo*, peça

[271] Idem, ibidem.
[272] Idem, ibidem.

representada anteriormente pela companhia) com o de Fedora. "Submetida a Sra. Pia Marchi Maggi aos processos aí expostos e às comparações necessárias, principalmente no confronto entre Maggi Desdêmona e Maggi Fedora, a conclusão é satisfatória em muitos pontos" [273].

Também o colunista da seção "Teatros e...", da *Gazeta de Notícias* escreveu um parecer acerca da montagem. Sem definir o seu método de análise, como o fez Guanabarino, o articulista anônimo foi direto à questão, centrando suas observações em Pia Marchi Maggi, uma vez que, na sua ótica, antes da representação de *Fedora*, a atriz não tinha revelado inteiramente ao público brasileiro as suas verdadeiras qualidades enquanto artista de primeira ordem.

> É uma atriz de talento, sóbria de gestos, meticulosa no seu trabalho [...] De entre as qualidades exibidas pela artista destaca-se uma: a correção. Percebe-se que ela não procura armar ao efeito, prevalecendo-se de artifícios exagerados; ao contrário, é na maneira simples de dizer e de representar que ela consegue exibir o tipo verdadeiro do personagem que encarna. [274]

O folhetinista descrevia com entusiasmo as qualidades da atriz italiana, o que já indicava ao leitor uma avaliação positiva do trabalho da artista no palco. Em sua opinião, Pia Maggi não era uma profissional de teatro que se valia de recursos exagerados e de muitas técnicas para impressionar o público; a simplicidade, a seu ver, era a qualidade que mais se destacava na atriz.

Para ele, Pia Marchi Maggi trazia uma Fedora diferente e à sua maneira, distanciando-se das interpretações de Sarah Bernhardt e, por consequência, de Lucinda Simões. Ainda que o cronista não levasse a cabo a comparação da atriz italiana com as consagradas Sarah Bernhardt e Lucinda Simões, confessou apenas, referindo-se à cena da morte, que aquela atriz "produz menor impressão" que estas, mas

> interpretando diversamente e afastando-se do molde original naquela cena extraordinária, a Sra. Marchi naturalmente teve em vista mostrar trabalho seu, fruto de seu estudo, e portanto desejo de criar por sua vez o libertar-se de um confronto que seguramente prejudicá-la-ia. [275]

Entendendo que confrontar Pia Maggi com outras atrizes seria tarefa improfícua, o

[273] Idem, ibidem.
[274] 'Fedora'. "Teatros e...". *Gazeta de Notícias*, 8 de maio de 1891. Vide **Anexo**, item **3) Victorien Sardou.**
[275] Idem, ibidem.

comentarista frisou a singularidade e a originalidade do trabalho de Pia Marchi Maggi. Além disso, esclarecia que a atriz criara uma interpretação para Fedora propriamente sua, fato incomum à época, visto que o modo de interpretar de Sarah Bernhardt, com relação a determinadas personagens desenhadas por Sardou, servia de modelo para as atrizes, em especial as mais jovens.

Outro drama de Victorien Sardou encenado pela Companhia Dramática Italiana de Andrea Maggi foi *Odette*. A montagem ocorreu no dia 22 de maio de 1891, no Teatro Lírico. O romancista Valentim Magalhães escreveu um comentário acerca da récita na seção "Diversões", d'*O País*. Magalhães destacava o sentimento e a emoção como elementos primordiais, muito bem apresentados na obra de Sardou, e resumiu o entrecho da trama, antes de comentar a montagem. Após expor o resumo da trama[276], Valentim Magalhães mencionava as cenas que mais o tinham emocionado: a da conversa do conde com a adúltera e desta com a filha. Quanto à montagem exibida pela *troupe* italiana, o jornalista citou a bela atuação de Pia Marchi Maggi no difícil papel de Odette. Segundo ele, a perfomance da atriz italiana não ficou aquém da de uma Sarah Bernhardt ou de uma Eleonora Duse:

> Há duas saídas de cena dignas de Sarah Bernhardt ou de Eleonora Duse: – a primeira, quando a condessa é expulsa pelo marido, à meia-noite, em toilette de recepção, sozinha, sem a filha, atirada à rua ignominiosamente pelo marido, que a surpreendera em flagrante, e com testemunhas. Na fisionomia de Pia Marchi naquele momento terrível, lia-se um misto comovedor de angústia, de vergonha, de raiva e de terror... tudo o que a heroína de Sardou devia sentir arder-lhe no sangue e a convulsionar-lhe no rosto.
> A segunda saída de cena é a do 4º. e último ato, após o desengano cruel e a suprema vergonha da entrevista com a filha, quando de seus braços se arranca para todo o sempre... Pia Marchi fê-la também admiravelmente.
> Em suma, um trabalho perfeito, bastante para consagrá-la uma grande atriz. [277]

[276] Trata-se da história de um conde (Sr. Clermont Latour) que encontra sua esposa (Sra. Clermont, ou melhor, Odette) com o amante em sua própria casa. O conde a expulsa de casa, impedindo que ela leve a filha, fruto do casamento de ambos. O tempo passa e a menina, já com quinze anos, pretende se casar, mas a mãe de seu noivo, temendo escândalos, impede o casamento pelo fato de a ex-mulher do conde, a Sra. Clermont, ainda herdar o nome de casada. O conde deseja falar com a sua ex-esposa e esta quer ver a filha, que lhe fora tirada pelo marido. O final é trágico e culmina com o suicídio da Sra. Clermont.

[277] V.M. 'Odette'. "Diversões". *O País*, 24 de maio de 1891. Vide **Anexo**, item **3) Victorien Sardou**.

Ao contrário de Valentim Magalhães, o crítico anônimo da *Gazeta de Notícias* preocupou-se mais em esboçar uma sinopse detalhada acerca do texto. E, em seguida, expôs a sua breve, mas sincera, opinião sobre a obra dramática: "A ação é um pouco diluída; mas a força dramática dos últimos atos dá à peça um alto valor" [278]. Em relação ao desempenho da *troupe*, o comentarista, em pouquíssimas palavras, observou que "o ator Maggi deu ao papel de Clermont uma grande correção, fazendo realçar com muita verdade as cenas capitais, nas quais foi brilhantemente acompanhado pela Sra. Pia" [279].

Alguns dias depois, viria à cena, no Teatro Lírico, o drama histórico *Pátria*, cuja montagem foi realizada pela Companhia Dramática Italiana do ator Giovanni Emmanuel, que se encontrava no Brasil para uma *tournée*. O anúncio do espetáculo despertou a curiosidade dos críticos fluminenses, por se tratar da primeira encenação desse drama em terras brasileiras. Pensando no desconhecimento do público com relação ao entrecho da peça, a *Gazeta de Notícias* divulgou no dia 17 de junho, data marcada para a exibição a peça, uma sinopse minuciosa da obra. No dia 19 de junho, o periódico *O País* divulgou um comentário de Oscar Guanabarino acerca da referida montagem. De acordo com ele, a peça histórica de Sardou não trazia nada de novo, fato que talvez tivesse gerado certo grau de decepção entre a crítica e o público em geral: "A peça de Sardou é dramalhão de moldes antigos, cheio de personagens antipáticos, tiranos; abundam os assassinatos, cenas violentas, traições, ameaças e suplícios" [280].

É bem possível que Oscar Guanabarino pertencesse ao grupo do público que desejava ver a estrela da companhia italiana, a saber, Giovanni Emmanuel, em evidência no palco, o que não aconteceu, já que se tratava de um perfeito "dramalhão". A decepção de Guanabarino não se limitou ao fato de não ter visto Emmanuel mostrar as suas maiores habilidades, estendendo-se ao vestuário e ao cenário, os quais, dizia ele, não condiziam com a época abordada no drama. Para ele, essa questão, apesar de secundária, deveria ser levada a sério, em se tratando de uma companhia de alto padrão como a de Giovanni Emmanuel. Guanabarino dirigiu censuras severas à companhia italiana, com o intuito de convencer os leitores da coluna de que o seu

[278] 'Odettte'. "Teatros e...". *Gazeta de Notícias*, 24 de maio de 1891. Vide **Anexo**, item **3) Victorien Sardou**.
[279] Idem, ibidem.
[280] GUANABARINO, Oscar. 'Pátria'. "Artes e Artistas". *O País*, 19 de junho de 1891. Vide **Anexo**, item **3) Victorien Sardou**.

julgamento acerca de um espetáculo era imparcial e não se deixava influenciar pelo estrelismo do ator ou da atriz que estivesse atuando:

> O desempenho foi bom dissemos, mas a *mise-en-scène* descuidada e até ridícula.
> Roupas, cenários, armas e mobílias em confusão.
> A companhia anunciou a época da ação; antes a tivesse calado, porque talvez não despertasse a atenção sobre as velas de composição em 1500; mobílias de jacarandá, das conhecidas por "pé de cachimbo" e outros procronismos imperdoáveis quando se trata de uma companhia de primeira ordem.
> Mas valerá a pena indicar tais descuidos, quando toda a imprensa só faz elogiar a companhia dramática italiana?
> Parece-nos que sim, ainda que estejamos em unidade e não consigamos, inda mesmo citando contradições, quem se anime a atacar o ídolo Emmanuel, talento de primeira ordem e artista consciencioso, mas discutível e atingível nas censuras que lhe temos dirigido. [281]

Já o comentarista anônimo do *Jornal do Comércio* considerou o drama de Sardou uma obra-prima, "um trabalho notável" [282], porém não negou a presença exagerada de inverossimilhanças: "Sardou foi exageradamente ousado, dando-nos personagens de uma vida moral e sentimental muito superior à nossa, e por tal forma que por vezes pareceu-nos cair em inverossimilhanças" [283].

Apesar de ressaltar a presença carregada da inverossimilhança, o articulista afirmava que o texto trazia belezas notáveis, as quais não poderiam deixar de ser apreciadas ou passar despercebidas pelo público: "*Patrie* foi escrita com pureza de estilo, com a clareza e a vivacidade, características do seu autor; parece-nos não ter sido mal vertida para o italiano" [284]. Quanto ao desempenho, o crítico foi breve no seu parecer. A seu ver, Giovanni Emmanuel, com toda a sua maneira "naturalíssima" de atuar, apresentou um desempenho exemplar na interpretação do papel do Conde de Rysoor, o que não aconteceu com a primeira atriz da *troupe*, Virgínia Reiter, no papel da personagem Dolores, que lançou mão do exagero em determinadas cenas.

---

[281] Idem, ibidem.
[282] 'Teatros'. "Gazetilha". *Jornal do Comércio*, 19 de junho de 1891. Vide **Anexo**, item **3) Victorien Sardou**.
[283] Idem, ibidem.
[284] Idem, ibidem.

Porém, se Virgínia não agradou em *Pátria*, conseguiu brilhar em *Fedora*, encenada pela companhia italiana, no dia 24 de junho. O crítico da *Gazeta de Notícias*, no dia 26, manifestou sua opinião sobre a montagem, alegando que o drama de Sardou era excessivamente violento. Todavia, não economizou elogios à atriz Virgínia Reiter, a estrela da noite: "A atriz Virgínia Reiter tem na *Fedora* um dos seus papéis mais completos e mais bem estudados" [285].

Essa mesma opinião foi apresentada pelo crítico anônimo do *Jornal do Comércio*, que não hesitou em traçar algumas linhas alusivas à montagem realizada pela companhia italiana. Sua breve análise restringiu-se à perfomance de Virgínia Reiter no papel de Fedora. Se, para ele, a atriz não apresentara um trabalho satisfatório em *Pátria*, em *Fedora* ela esbanjava todo o seu talento artístico, o que mostra que tem aproveitado as lições de seu ilustre mestre [Giovanni Emmanuel] [286].

Todavia, mais do que Giovanni Emmanuel e Virgínia Reiter, a artista mais indicada para a interpretação das personagens principais esboçadas por Sardou, segundo o público da época, era a francesa Sarah Bernhardt. Obviamente, a atriz não deixaria de incluir peças de seu amigo dramaturgo no repertório da companhia para qual trabalhava. E, com certeza, as peças privilegiadas pela atriz temperamental e de gênio difícil seriam aquelas com personagens que lhe foram dedicadas com exclusividade pelo escritor. Essa assertiva confirma-se quando analisamos as críticas aos espetáculos encenados em 1893, pela Companhia Dramática Francesa, que tinha Sarah Bernhardt como a grande estrela do elenco, numa agitada *tournée* pela América do Sul. Sobre isso, um comentário elaborado por um jornalista anônimo da *Gazeta de Notícias*, acerca do espetáculo de estreia da referida *troupe* em 1893, dizia que o autor predileto de Sarah

> tem sido Sardou, um hábil e um técnico teatral, que na composição dos personagens destinados a Sarah revela ter a mais completa segurança nos seus dotes e até nos seus defeitos, se defeitos se podem chamar certos *tics* peculiares a certos artistas. [287]

---

[285] 'Fedora'. "Teatros e...". *Gazeta de Notícias*, 26 de junho de 1891. Vide **Anexo**, item **3) Victorien Sardou**.
[286] Lírico. 'Teatros'. "Gazetilha". *Jornal do Comércio*, 27 de junho de 1891. Vide **Anexo**, item **3) Victorien Sardou**.
[287] 'Sarah -Tosca'. "Teatros e...". *Gazeta de Notícias*, 18 de junho de 1893. Vide **Anexo**, item **3) Victorien Sardou**.

A vinda de Sarah Bernhardt em 1893, ao Brasil, foi a única da última década do século XIX e sua passagem revelou-se inesquecível para os anais da história do nosso teatro. A partir da leitura dos jornais que circularam no período, podemos afirmar que a atriz causou imensa euforia no meio artístico e teatral brasileiro.

A companhia francesa abria a série de espetáculos com a montagem d'*A Tosca*, no Teatro Lírico, em 16 de junho, e os principais jornais do Rio de Janeiro à época registraram e comentaram a récita. O jornalista português Crispiniano da Fonseca escreveu um longo texto, referindo-se à estreia da atriz francesa e, como era de se esperar, Sarah foi o foco do crítico, que se mostrou verdadeiramente deslumbrado com o desempenho da estrela no palco. Crispiniano da Fonseca, logo de início, comentou a atuação exemplar de Sarah em todos os atos da peça e considerou a trágica Tosca um personagem "feito de paixão e de terror, encarnação da romana como conceberam os poetas, meiga e ciumenta e lânguida e audaciosa e suprema" [288]. Assim, para ele, não existiria artista mais perfeita que Sarah Bernhardt para interpretar tal papel. A leitura do texto crítico acerca da montagem atesta que Crispiniano da Fonseca demonstrava indescritível encantamento pela atriz:

> Não, não conhecem a Tosca os que não viram essa israelita, que, como o fazia notar um colega nosso, parece reviver, por uma sorte de atavismo inexplicável, o seu personagem, como se na sua alma as civilizações passadas houvessem deixado o cunho peculiar, de molde a fazer-nos sentir, a dar-nos a impressão do próprio amor, da própria paixão, do próprio sofrimento, tão completa e adequada à época, que a crítica emudece e pasma por não saber em que consiste ou onde reside, ou de que se forma um tal poder de realização, a um tempo analítico e sintético, científico e artístico, espontâneo e mediado. [289]

No entanto, o fascínio pela atriz francesa não impediu que o cronista salientasse duas impressões negativas acerca do espetáculo: os cortes e as alterações realizados na versão original da obra e o péssimo conjunto de artistas, companheiros de Sarah no palco. No tocante às modificações feitas no texto original, Crispiniano, em defesa do público, reivindicava justiça e respeito:

---

[288] FONSECA, Crispiniano da. 'Sarah na Tosca'. "Artes e Artistas". *O País*, 17 de junho de 1893. Vide **Anexo**, item **3) Victorien Sardou**.
[289] Idem, ibidem.

> É preciso dizer aqui que, [...] houve numerosos cortes e alterações; o público que para ver a grande trágica paga 15$ por cadeira e 60$ por um camarote tem o direito a exigir que lhe representem as peças como elas foram escritas pelos autores. [290]

O redator manifestava profundo descontentamento com relação à Companhia Francesa, por esta, sem qualquer explicação, levar à cena um texto que não correspondia, por inteiro, à trama original e imaginada pelo autor. Na sua opinião, a Companhia agia de maneira desrespeitosa para com a numerosa plateia que se encontrava no Teatro Lírico e que pagava um valor considerável para poder contemplar a fascinante Sarah no tablado. Sobre a qualidade dos artistas que completavam o elenco, Crispiniano limitou-se a dizer apenas que, exceto Sarah, todos os outros demonstraram talento insuficiente e escasso.

O crítico anônimo da coluna "Teatros e...", da *Gazeta de Notícias*, ao contrário do cronista d'*O País*, demonstrou uma opinião mais positiva quanto ao elenco artístico da *troupe* francesa, afirmando que todos eram "muito aceitáveis" [291]. No entanto, assim como Crispiniano da Fonseca, o cronista centrou a sua análise na interpretação que Sarah Bernhardt deu à personagem Tosca. A seu ver, Sardou teria criado a personagem especialmente para Sarah, de modo que o ponto mais alto da interpretação da atriz era o momento em que a personagem Tosca entra em conflito consigo mesma, por estar impedida de realizar o desejo de salvar o amante Cavarandossi. Esse momento da encenação era realçado pelo crítico: "É nesta luta que Sarah se eleva a uma extraordinária altura de vigor dramático" [292]. O colunista descrevia a grande transformação da atriz na encenação, no sentido de acentuar e, sobretudo, valorizar o talento da artista. Aos olhos do crítico, a metamorfose da diva, observada tanto em sua voz quanto no seu olhar, produzia efeitos ricos e significativos para o resultado final da montagem.

Publicada no dia 18 de junho, a análise do crítico da *Gazeta de Notícias* acerca da exibição d'*A Tosca* foi bem superficial, mesmo quando se referia ao desempenho de Sarah Bernhardt. Nesse sentido, o texto escrito por Crispiniano da Fonseca, crítico d'*O País*, trazia comentários mais consistentes e questionadores sobre a montagem, de forma a

---

[290] Idem, ibidem.
[291] 'Sarah – Tosca'. "Teatros e...". *Gazeta de Notícias*, 18 de junho de 1893. Vide **Anexo**, item **3) Victorien Sardou**.
[292] Idem, ibidem.

conduzir o leitor a uma reflexão mais aprofundada. Porém, ambos os críticos não se animaram a comentar o texto dramático do autor francês, talvez pelo fato de o enredo já ser um velho conhecido da nossa plateia à época. O articulista da *Gazeta de Notícias* apenas argumentou que se tratava de uma tradicional história trágica, em que a paixão e o ciúme em demasia levavam às mais terríveis consequências: "Já por diversas vezes temos dado notícia minuciosa dessa peça, que começa por simples diálogos amorosos e se eleva gradualmente ao que há de mais tétrico e horrível" [293].

A terceira récita encenada pela companhia francesa, no dia 19 de junho, era *Cleópatra*, de autoria do mesmo Victorien Sardou. A *troupe* de Sarah Bernhardt mais uma vez recebia a atenção especial do crítico d'*O País*, Crispiniano da Fonseca. O texto alusivo ao espetáculo, publicado no dia 20, iniciava com a observação de que a peça era uma novidade para o público fluminense e que seu entrecho era desprezível e desinteressante, além de apresentar "incorreção na forma", "falta de nitidez e ordenação na ideia" [294]. Como se tratava de uma peça nova para os espectadores e, em certo sentido, também para os seus leitores, Crispiniano traçou um resumo da trama na primeira parte do seu texto crítico. Na segunda parte, o cronista aludiu às falhas e aos terríveis defeitos da obra de Sardou. O crítico afiançava que faltava verdade histórica no enredo, o qual era mal arquitetado, ausente de imprevistos e ação dramática. Para ele, o que realmente merecia ênfase, diante dos inúmeros problemas que o texto dramático trazia, era a belíssima interpretação de Sarah no papel de Cleópatra. A terceira e última parte do comentário centrava-se na atuação da atriz, que "velou todo o seu papel em uma espécie de atmosfera de lenda, dando-lhe também nos lances apaixonados a veemência do seu temperamento artístico" [295].

Crispiniano mencionava o cuidadoso trabalho de Sarah para reviver Cleópatra no palco cênico, alegando que Sarah transportara para a cena uma personagem única, especial, diferenciada, fruto de sua imaginosa e fértil criação, capaz de superar os erros mais salientes cometidos pelo dramaturgo. É bem provável que Sardou, ao rascunhar o drama, tivesse pensado mais em agradar ao público e, por essa razão, tivesse se atentado mais ao cenário, ao

[293] Idem, ibidem.
[294] FONSECA, Crispiniano da. 'Cleópatra'. "Artes e Artistas". *O País*, 20 de junho de 1893. Vide **Anexo**, item **3) Victorien Sardou**.
[295] Idem, ibidem.

vestuário, ou seja, a todos os elementos que estivessem associados aos efeitos visuais, em detrimento da construção da ação dramática e dos personagens. Sobre essa questão, o crítico português, que demonstrava conhecer bastante a produção teatral do dramaturgo francês, confessava: "Sardou nunca teve grandes escrúpulos históricos, valha a verdade, e nesta peça menos que em qualquer outra, os teve; deixou que a verdade fosse apenas dada em cenários e vestuários e não cuidou senão em fazer uma tragédia" [296].

A opinião do jornalista Crispiniano da Fonseca sobre o texto de Sardou convergia com a aventada pelo crítico da *Gazeta de Notícias*. Este, no seu parecer veiculado no dia 21 de junho, escrevia que em *Cleópatra* "verdadeiramente não há peça; há simplesmente uma série de episódios, sem nenhum valor dramático" [297]. Embora fosse um texto novo para o público, a montagem não mereceu tanta atenção por parte do crítico, que divulgou uma análise seca e sintética. Mantendo a mesma opinião de Crispiniano da Fonseca, d'*O País*, o comentarista destacou a perfomance de Sarah, cuja atuação contribuiu para atenuar as falhas do enredo mal construído e "medíocre" [298].

Dentre as demais peças de Sardou presentes no repertório da companhia francesa, encontrava-se *Teodora*. [299] Segundo a crítica, a peça trágica apresentava o mesmo defeito observado em *Cleópatra*: a falta de verdade histórica. A falsidade do enredo aparecia reforçada no comentário de Crispiniano da Fonseca, em sua crônica publicada no dia 2 de julho, n'*O País*, como um defeito a ser levado em consideração na análise do conjunto da obra: "o dramaturgo, não podendo, ou não sabendo arcar com a verdade, deu-nos uma Teodora amorosa, mas não corrupta, tendo apenas na sua vida a mácula de um amante único e secreto" [300]. O cronista escrevia que a falha mais grave de Sardou referia-se à inserção na peça de um personagem originário da Lutécia, nome que tinha Paris à época abordada no enredo, ou seja, um francês ou franco, o qual era "encarregado do papel de fazer inventivas e

[296] Idem, ibidem.
[297] 'Cleópatra – Sarah Bernhardt'. "Teatros e...". *Gazeta de Notícias*, 21 de junho de 1893. Vide **Anexo**, item **3) Victorien Sardou**.
[298] Idem, ibidem.
[299] *Fedora* também fora incluída no repertório, sendo encenada no dia 28 de junho de 1893. Vide textos críticos no **Anexo**, item **3) Victorien Sardou**.
[300] FONSECA, Crispiniano da. 'Sarah na Teodora'. "Artes e Artistas". *O País*, 2 de julho de 1893. Vide **Anexo**, item **3) Victorien Sardou**.

censuras contra as crueldades do imperador e contra os costumes da corte" [301]. Para ele, a aparição desse personagem no enredo não foi muito feliz e poderia ser considerada uma *ficelle*, convenção conhecida do velho teatro, "tão pouco verdadeira e tão imprópria de quem preza um pouco o seu nome literário. Se um franco se lembrasse de dizer aquelas coisas na corte do rei dos reis, para onde iria parar o desgraçadinho?" [302] No entanto, o crítico informava que a exibição da peça agradou imensamente ao público fluminense que compareceu ao Teatro Lírico, sendo esse um motivo forte para destacá-la diante das outras montagens organizadas pela companhia.

Além disso, o crítico d'*O País* afirmou que mais uma vez o trabalho de Sarah fazia toda a diferença no espetáculo e afiançava que, se, por um lado, a Teodora de Sardou não se apresentava conforme a história, por outro, a personagem ganhava exotismo e excentricidade nas mãos da atriz. Sarah, com o seu poderoso dom de criar, trazia uma Teodora diferenciada, inimitável e única. Crispiniano salientava que Sarah mantinha em *Teodora* a mesma qualidade de interpretação das outras peças encenadas no Teatro Lírico pela companhia francesa até aquele momento. Isto é, no seu entender, as criações da atriz permaneciam atraentes e originais. No entanto, o que mais chamou a atenção do crítico na exibição da *Teodora* foi a reação do público, que aplaudiu calorosamente a montagem. A seu ver, vários motivos concorriam para essa manifestação de entusiasmo: a belíssima atuação de Sarah, o cenário luxuoso e apropriado e o desempenho do esforçado ator Darmont, que apresentou um trabalho relevante no quinto quadro. Para encerrar o comentário, o articulista frisava que "esta récita ofereceu o melhor conjunto" e que devia ter sido ela a "escolhida para estreia" da *troupe* no Brasil. [303]

Diante disso, não podemos nos esquecer de que, embora Sarah Bernhardt tivesse sido o nome mais citado e comentado no meio artístico-teatral brasileiro de 1893, Victorien Sardou foi um dos autores estrangeiros que mais teve suas peças levadas ao palco cênico naquele ano. Esse fato contribuía, sem dúvida, para o recrudescimento da popularidade da produção teatral do dramaturgo francês entre o público brasileiro.

As peças de Sardou voltariam com toda força aos palcos brasileiros, dois anos depois

[301] Idem, ibidem.
[302] Idem, ibidem.
[303] Idem, ibidem.

da passagem de Sarah Bernhardt pelo Brasil, quando a Companhia Dramática Italiana Modena, trazendo no repertório os dramas *A Tosca*, *Odette*, *Fedora* e *Pátria*, aportava no Rio de Janeiro, após uma infeliz estada em Pernambuco. No estado nordestino, a Companhia Modena teve de enfrentar momentos difíceis e de tristeza: a primeira atriz do elenco, Victoria Seraphini, foi fatalmente atingida pela febre amarela e acabou morrendo no meio da *tournée*. A morte repentina da atriz fez com que a empresa Lotti e Cerrutti chamasse Zaira Tiozzo, que há poucos meses tinha se desligado da mesma companhia. No Rio, a *troupe* estreou no dia 28 de agosto de 1895, no Teatro Lírico, com a representação d'*A Tosca*, e recebeu sinceros elogios de Artur Azevedo, cronista d'*O País*. A seu ver, Zaira Tiozzo trazia ao palco uma Tosca magnífica, ainda que não conseguisse superar Sarah Bernhardt. [304]

A segunda peça de Sardou representada pela companhia foi *Odette*. Artur Azevedo, acompanhando de perto o trabalho da *troupe* italiana, rascunhou breves palavras acerca do texto e da montagem, a qual foi realizada no dia 29. Mesmo não sendo uma das melhores produções de Sardou, Zaira Tiozzo, acrescentava ele, desempenhou o seu papel com "grande penetração artística" [305]. Mais uma vez, o desempenho da primeira atriz do elenco se destacava no comentário do cronista. Além disso, Artur Azevedo aproveitou o ensejo para lamentar a ausência de público no espetáculo tão bem posto em cena pela empresa Lotti e Cerrutti. Finalizava seu comentário com a seguinte frase: "É comovedora essa injustiça do público..." [306].

O cronista da *Gazeta de Notícias*, que também comentou a montagem, compartilhou da mesma opinião de Artur Azevedo, argumentando que *Odette* não era uma das melhores composições de Sardou. Segundo ele, *Odette* trazia um aspecto que a diferenciava das demais peças do autor: a sucessão dos quadros mostrava-se mais lenta, o que tornava a ação mais sensível. E, para completar suas considerações sobre o autor, defendeu o dramaturgo francês como sendo um grande pintor da sociedade: "Sardou tem, sobre todos os seus contemporâneos, a vantagem de haver posto no teatro todas as classes da vida parisiense e

[304] A. 'Teatro Lírico'. "Artes e Artistas". *O País*, 30 de agosto de 1895. Vide **Anexo**, item **3) Victorien Sardou**.
[305] A. 'Odette'. "Artes e Artistas". *O País*, 31 de agosto de 1895. Vide **Anexo**, item **3) Victorien Sardou**.
[306] Idem, ibidem.

até algumas do estrangeiro, como no *Oncle Sam*" [307].

O folhetinista considerava Sardou um autor notável, mas não negava que seus trabalhos não ficavam livres de pequenas falhas e defeitos. Geralmente, acrescentava o colunista, o autor excedia ou exagerava na aplicação de algum mecanismo ou recurso, embora provasse ser um estudioso exemplar das técnicas do teatro pregadas por Scribe: "Em todos os gêneros ele tem acentuado as mais prodigiosas qualidades dramáticas, qualidades de um escritor teatral que conhece a técnica do teatro, como Scribe, e os homens, como Balzac" [308].

No que se referia ao desempenho do elenco, o articulista reservava algumas palavras a Zaira Tiozzo, que, mais uma vez, destacava-se diante de seus companheiros: "A Sra. Tiozzo dá muito boa interpretação à parte de *Odette* e, quer nas cenas de *coquetterie*, quer naquelas em que sente renascer o seu amor maternal, a inteligente atriz dá um grande realce dramático ao seu papel" [309].

A *troupe* ainda encenou *Pátria*, drama histórico de Sardou, que desde 1891, quando a Companhia de Giovanni Emmanuel esteve no Brasil, nunca mais foi representado nos palcos fluminenses. [310] A montagem, ocorrida no dia 25 de setembro, foi registrada pelo cronista anônimo da seção "Teatros e Música" do *Jornal do Comércio*. Segundo ele, o drama histórico de Sardou, apesar de bem feito, apresentava uma construção presa aos velhos moldes do teatro tradicional, com "cenas rapidamente figuradas e correndo umas após outras", as quais fazem "palpitar e reviver a alma de um apixão tão copiosa de sentimentos generosos e másculos" [311].

Em seguida, o cronista concluiu que Zaira Tiozzo foi "inexcedível" no papel de Dolores. [312] O pouco público que compareceu ao teatro, cerca de cinquenta pessoas, aplaudiu entusiasticamente a atriz e todo o elenco. Certamente, a atriz deixava mais do que explícito que era a grande estrela da *tournée*.

---

[307] 'Odette'. "Teatros e...". *Gazeta de Notícias*, 31 de agosto de 1895. Vide **Anexo**, item **3) Victorien Sardou**.
[308] Idem, ib.
[309] Idem, ibidem.
[310] Antes de *Pátria*, mais precisamente no dia 17 de setembro de 1895, a mesma companhia levou ao proscênio *Fedora*, também da autoria de Sardou. Vide crítica referente à encenação publicada no *Jornal do Comércio*, 19/09/1895, no **Anexo**, item **3) Victorien Sardou**.
[311] 'Companhia Dramática Italiana'. "Teatros e Música". *Jornal do Comércio*, 26 de setembro de 1895. Vide **Anexo**, item **3) Victorien Sardou**.
[312] Idem, ibidem.

O drama *Pátria* voltou a ser encenado no Rio de Janeiro no ano seguinte, em 1896, pela Companhia Dramática Italiana de Giovanni Emmanuel e o cronista da seção "Teatros e Música", do *Jornal do Comércio*, divulgou um parecer a respeito da montagem. Um dado curioso e que nos chama a atenção é que o comentário com relação ao entrecho da peça, publicado no ano anterior, acerca da representação do drama pela Companhia Dramática Italiana Modena, é praticamente o mesmo; as palavras se repetem. Na verdade, o que mudou na crítica de 1896 é a avaliação relativa à atuação do elenco da companhia, que, nesse caso, tratava-se da *troupe* de Giovanni Emmanuel. Perante esse dado, podemos cogitar a hipótese de que o crítico anônimo de 1896, reponsável pela coluna "Teatros e Música", poderia ser o mesmo do ano anterior. Em comparação com a passagem anteriormente citada, transcrevemos a passagem da crítica de 1896 que é similar à da de 1895:

> e todas aquelas cenas contidas em seis atos, passam-se em poucas horas numa vertigem, figuradas rapidamente, correndo umas após outras, sem constituírem propriamente um drama, onde sinta-se palpitar e reviver a alma de uma paixão tão copiosa de sentimentos generosos e másculos, como aquela em que Sardou fez agitar-se a ação de sua peça. Também alguns traços largos, mas mui rapidamente esboçados, não bastam para acentuar o caráter do Duque d'Alba, o cruel preposto de Felippe II de Espanha; todavia não há lugar que *Pátria* é um drama profundamente comovente, bem conduzido, repleto de situações violentas, em que predomina o sagrado amor da pátria que proporciona cenas de admirável efeito teatral, como a do pobre sineiro que, colocando acima do amor da família o amor da pátria, sacrificou-se heroicamente para salvar as forças do Duque d'Orange. [313]

Traçando uma análise comparativa entre as duas passagens, notamos que algumas palavras são alteradas, mas não deixam de produzir o mesmo sentido. Esse dado mostra-se bem curioso, quando tentamos esboçar um perfil dos críticos teatrais e da própria crítica teatral da época. Será que tal crítico guardava os rascunhos dos seus comentários sobre os espetáculos? Se guardava os rascunhos, estes eram relidos toda vez que uma peça, já encenada, era levada novamente ao palco? Sabemos que uma boa parcela dos jornalistas era composta por literatos e

[313] 'Emmanuel'. "Teatros e Música". *Jornal do Comércio*, 14 de setembro de 1896. Vide **Anexo**, item **3) Victorien Sardou**.

integrava o grupo de intelectuais que frequentava os famosos cafés ou confeitarias da região central do Rio de Janeiro. Para desfrutarem de uma vida digna, muitos (como Artur Azevedo, Olavo Bilac, Valentim Magalhães etc) colaboravam em vários jornais simultaneamente, não dispondo de tempo suficiente para escrever matérias (artigos, críticas, ensaios, comentários) bem elaboradas. Às vezes, uma crítica acerca de uma montagem cênica era escrita logo após o espetáculo, ali mesmo no teatro.

Mas quanto aos dramas de Sardou encenados no Brasil, na última década do século XIX, é necessário mencionar ainda a representação da peça realista *Georgette*, ocorrida em 29 de maio de 1897, pela Companhia Dramática Portuguesa dirigida pela atriz Lucinda Simões. Na ocasião, eram duas as estreias: a da Companhia dirigida por Lucinda Simões e a de *Georgette*, peça em quatro atos, que pela primeira vez era exibida no Brasil[314]. Segundo o comentário de Artur Azevedo, d'*O País*, o Teatro Santana "ficou completamente cheio, cheio até demais, e a fina flor da sociedade fluminense estava dignamente representada, quer nos camarotes, quer na plateia" [315]. E, para completar, considerou a "encenação decente e apropriada" [316]. Todavia, ponderou que enredos desse tipo já eram tão comuns nos palcos que nem parecia ser obra de um dramaturgo criativo como Sardou, embora tenha considerado a peça "uma bonita comédia [317] como as sabe fazer o célebre dramaturgo" [318]. A seu ver, os destaques da noite foram Lucinda Simões, no papel de Georgette, e Lucília Simões, no de miss Paula. Conforme Artur Azevedo, Lucinda foi, a princípio, recebida com certa desconfiança por parte do público, já que a atriz se encontrava há um bom tempo afastada dos palcos brasileiros. Entretanto, aos poucos, conquistou a plateia, provando, por meio da personagem Georgette, manter o mesmo talento de outrora: "o papel de Georgette está perfeitamente nas suas cordas, e vê-se que ela o estudou com todo o carinho" [319]. Já Lucília,

[314] A peça, porém, nada trazia de novidade: a história era a de uma cantora (Georgette) de um café-concerto que, por falsas vias, se enriquece casando com um irlandês arruinado e velho, de quem compra o título de duquesa. Esse ato condenável fora realizado, porque Georgette desejava um futuro promissor para a sua única filha, miss Paula. O problema maior surge, quando Paula, em razão das faltas passadas da mãe, é impedida de se casar.
[315] A.A. 'Teatro Santana'. "Artes e Artistas". *O País*, 31 de maio de 1897. Vide **Anexo**, item **3) Victorien Sardou**.
[316] Idem, ibidem.
[317] Artur Azevedo usa a denominação de "comédia" para a peça, mas, provavelmente, essa definição está relacionada com "comédia realista", como eram chamados os dramas realistas, conhecidos também como "dramas de casaca".
[318] A.A. 'Teatro Santana'. "Artes e Artistas". *O País*, 31 de maio de 1897.
[319] Idem, ibidem.

continuava o cronista, revelou talento no 3º. ato, quando a peça de Sardou passa por uma reviravolta: "Lucília representou esse ato como uma artista consumada: foi penetrante, comunicativa, sincera, e soube arrancar lágrimas ao público" [320].

O espetáculo também foi comentado pelo crítico anônimo do *Jornal do Comércio*, na seção "Teatros e Música". Depois de redigir um detalhado resumo do enredo, o articulista assegurou que tratava-se de uma peça de tese, típica da escola realista: "discute-se nela uma questão muito delicada – dessas que hão de ficar sempre sem solução, porque os sentimentos humanos não se subordinam a uma decisão pela lógica, pelo raciocínio ou pela argumentação mais ou menos arguta" [321]. Assim como Artur Azevedo, d'*O País*, o comentarista elogiou o desempenho de Lucinda como Georgette: "A representação correu agradavelmente. Lucinda Simões (Georgette) é a artista notável que já conhecemos, vivendo dentro do seu papel, sentindo-o com uma naturalidade que faz esquecer ao espectador a ficção" [322].

No que tange a Lucília, que demonstrava seguir à risca os passos da mãe, a atriz Lucinda, o crítico reservou as seguintes palavras:

> Lucília Simões (miss Paula) é uma senhorita alta, franzina, delgada, temperamento nervoso e vibrátil. Trabalhando com muita arte e desembaraço, não tem, todavia, uma individualidade artística verdadeiramente acentuada. Nela veem-se admiravelmente reproduzidas em luminoso reflexo as qualidades que distinguem sua mãe, e já é necessário ter muito talento para, no começo da sua carreira, conseguir mostrar tão grande aproveitamento das lições recebidas. [323]

Ainda sobre a estreia de *Georgette*, o comentarista anônimo da seção "Teatros e...", da *Gazeta de Notícias*, escreveu que o espetáculo agradou ao ilustrado público que compareceu ao Teatro Santana. Dentre os presentes, encontravam-se os "Srs. Drs. Manuel Victorino, vice-presidente da República, deputado Neiva, Dr. Leão Velloso, Arthur Napoleão, comendador Aguiar, com suas Exmas. famílias, etc, etc." [324] E a respeito da peça, o articulista lembrou aos seus leitores que o texto trazia, a princípio, uma tese para ser

[320] Idem, ibidem.
[321] 'Georgette'. "Teatros e Música". *Jornal do Comércio*, 31 de maio de 1897.
[322] Idem, ibidem.
[323] Idem, ibidem.
[324] 'Georgette.' "Teatros e...". *Gazeta de Notícias*, 31 de maio de 1897.

debatida e questionada pelo público, visto que Sardou não apresentou uma resolução clara para o problema explorado:

> Para discutir no teatro a conhecida tese – se a filha de uma pecadora, de uma mulher que teve aventuras pode desposar um homem de bem –, Sardou apresenta-nos Georgette, a antiga Jojó, cantora de café-concerto, que de mão em mão, na escala do vício, chegou a ligar-se a um opulento americano, de quem herdou colossal fortuna, e conseguiu por último desposar o velho duque de Carlington, que lhe trouxe título e posição. [325]

Todavia, o parecerista observou que o dramaturgo, ao menos, levantou algumas questões relevantes acerca das regras e diretrizes que dirigiam as sociedades à época e "são essas conveniências sociais que aparentemente triunfam" na peça [326]. No entanto, acrescentava que "a vitória real, a vitória brilhante que não está compreendida na tese do autor, pertence ao amor filial, cabe ainda a Georgette, que não se vê condenada a perder sua filha, que idolatra, graças ao afeto com que a educara, fazendo-se amar e estremecer por ela" [327].

No geral, o crítico defendeu que, independente da intenção do autor, *Georgette* "é uma peça interessantíssima, principalmente pela beleza do diálogo e pela simplicidade das situações, que decorrem com a máxima naturalidade do desenvolvimento da ação" [328]. Quanto ao desempenho do elenco, o articulista salientou a mesma opinião aventada pelos críticos das outras folhas, sublinhando as belas atuações de Lucinda e Lucília Simões no palco.

A jovem Lucília, por sua vez, recebeu um comentário e uma atenção especial por parte do jornalista. Para ele, a atriz sinalizava ter um futuro brilhante pela frente e já, em plena aurora da vida, conquistava muitos admiradores por onde passava, a começar pelo Brasil. Portanto, não economizou linhas para aludir à atriz:

> Guardamos para o fim a impressão que nos deixou a jovem Lucília Simões, a *great attraction* da noite.
> [...] O papel de Paula não tem grandes lances para o público, mas bastam as cenas do 3º. ato, em que Paula reconhece as verdadeiras causas da sua situação, para dar ensejo a Lucília de manifestar como sabe fazer vibrar, sem arrebatamentos calculados, todas as cordas do sentimento. O público,

[325] Idem, ibidem.
[326] Idem, ibidem.
[327] Idem, ibidem.
[328] Idem, ibidem.

> reservado como sempre que se trata de estreias, aí, nessa cena, rompeu a sua frieza e fez à gentil estreante uma ovação. [329]

Depois do sucesso da *tournée* 1897, a Companhia de Lucinda Simões retornou ao Brasil em 1899, trazendo Lucília Simões como primeira atriz da *troupe* portuguesa. Dessa vez, a experiente Lucinda desejava contemplar de maneira mais minuciosa as qualidades artísticas da filha no palco. Lucília elegeu *A Tosca* para realizar a sua festa artística, peça que tantas vezes sua mãe tinha representado, emocionando plateias portuguesas e brasileiras durante vários e repetidos anos. A récita, marcada para o dia 27 de julho, no Teatro Santana, foi um verdadeiro sucesso. De acordo com um comentário de Artur Azevedo, publicado no dia 29, no jornal *O País*, Lucília Simões surpreendeu todos e, com maestria, convenceu aqueles que ainda duvidavam do seu talento para a cena teatral. Além disso, argumentou que, se a jovem não apresentou a Tosca perfeita, à maneira de Sarah Bernhardt, é porque, dada a sua juventude, necessita de um pouco mais de estudo e experiência [330].

O articulista anônimo da seção "Teatros e...", da *Gazeta de Notícias*, compartilhou da mesma opinião de Artur Azevedo, d'*O País*, acerca da atuação de Lucília Simões na interpretação de Tosca. Segundo ele, o espetáculo atestou o surgimento de uma nova estrela do teatro, com capacidade suficiente de se igualar, em qualidades artísticas, às maiores celebridades do palco. É nítida a intenção do comentarista de escrever palavras de incentivo à jovem atriz: "A *Tosca* foi para ela um novo triunfo, e isso equivale a dizer que não haverá para Lucília no futuro louros dramáticos que ela não possa conquistar. Cultive com o estudo os felicíssimos dotes que lhe prodigalizou a natureza, e a vitória é certa" [331].

Praticamente um mês após a encenação d'*A Tosca* pela Companhia de Lucinda Simões, o drama de Sardou era mais uma vez levado à cena, mas agora pela Companhia Dramática Italiana de Clara Della Guardia, que se instalara no Teatro S. Pedro para uma *tournée* no Brasil. Depois das montagens das peças *Fernanda* [332] e *Odette* [333], ambas de Sardou, foi a vez da mais famosa obra do dramaturgo francês. A montagem, realizada no dia 29 de agosto, recebeu atenção por

---

[329] Idem, ibidem.
[330] A.A. 'Santana'. "Artes e Artistas". *O País*, 29 de julho de 1899. Vide **Anexo**, item **3) Victorien Sardou**.
[331] Lucinda Simões. 'Santana'. "Teatros e...". *Gazeta de Notícias*, 29 de julho de 1899. Vide **Anexo**, item **3) Victorien Sardou**.
[332] A montagem de *Fernanda* foi realizada no dia 8 de agosto de 1899.
[333] A montagem de *Odette* ocorreu no dia 23 de agosto de 1899.

parte da imprensa jornalística fluminense, que sublinhou a atuação de Clara Della Guardia no papel principal. O crítico da *Gazeta de Notícias* declarou ser a atriz uma seguidora fiel de seu patrício e conterrâneo Giovanni Emmanuel, que cultivava a arte de ser natural no palco: "Anteontem foi a vez da Sra. Clara Della Guardia, no S. Pedro, onde nos foi dado admirar ainda uma vez a arte suprema da gentil discípula de Emmanuel" [334].

No entanto, o crítico iniciou seu texto com algumas palavras sobre Victorien Sardou, no sentido de enfatizar a importância d'*A Tosca* como composição teatral. De acordo com ele, Sardou

> lembrou-se de escrever umas tantas peças de teatro quase exclusivamente destinadas à exibição dos raros dotes deste ou daquele artista célebre. Não é que a tais composições falte talento: Sardou pertence ao número dos mestres, e a mão do mestre aparece sempre em tudo quanto produz.
> Mas tais dramas ou tragédias têm um encanto relativo, por mais bem feitas que sejam, faltam antes aos olhos do que à alma.
> A *Tosca* faz parte desta série recente de produções do notável escritor, e, como ela contém lances de pôr à prova o talento de uma artista, raro, é que não figure hoje no repertório das grandes atrizes. [335]

Já Artur Azevedo, que comentou a montagem, optou por não tecer observações a respeito da obra de Sardou e centrou seu breve texto em Clara Della Guardia, atriz pela qual nutria significativa admiração. Em seu comentário, publicado no dia 31 n'*O País*, o comediógrafo resumiu em uma só frase o seu parecer acerca da atuação da atriz italiana: "Que direi, pois, da Clara della Guardia no papel de Tosca? É admirável, nem poderia deixar de o ser – é simplesmente admirável –, e o público, que desta vez encheu o teatro, manifestou-se dessa opinião, aplaudindo com entusiasmo" [336].

Fiel representante da literatura dramática do velho teatro das convenções, Victorien Sardou foi muito querido pelo público e pelos artistas das mais importantes companhias dramáticas da virada do século XIX para o XX. Certamente, o autor da famosa *A Tosca* deixou marcas profundas na literatura teatral desse período.

---

[334] 'Companhia Della Guardia'. "Teatros e...". *Gazeta de Notícias*, 31 de agosto de 1899. Vide **Anexo**, item **3) Victorien Sardou**.
[335] Idem, ibidem.
[336] A.A. 'S. Pedro'. "Artes e Artistas". *O País*, 31 de agosto de 1899. Vide **Anexo**, item **3) Victorien Sardou**.

2.5 Octave Feuillet

> Octavio Feuillet [1821-1890] foi homem do seu tempo; estudou, como os outros, a sociedade do seu tempo. Nos salões da alta vida os outros estudaram as depravadas, ele estudou as delicadas e as romanescas. Ora as romanescas, se nos dão licença, são tão reais e verdadeiras como as outras. Nada têm de artificial e de afetado. [337]

Essas palavras foram escritas pelo autor português Pinheiro Chagas, colaborador no jornal *O País*, por ocasião do falecimento do romancista e dramaturgo francês quase octogenário, ocorrido então há pouco mais de dois meses, a 29 de dezembro de 1890. Em seu ensaio, Pinheiro Chagas comentava a qualidade da obra (romances e peças teatrais) de Feuillet, autor, a seu ver, que soube mais do que ninguém prezar pela transparência e plasticidade do estilo, pelo bem dizer, pela elegância artística, associando sempre essas qualidades ao sentimento humano mais profundo. Chagas acrescentava que Octave Feuillet foi considerado um autor ainda romântico pelos realistas fanáticos e, por essa razão, tornou-se alvo de violentos e ferinos ataques. Mesmo perante esses ataques, Feuillet permaneceu discreto e sereno, segundo o escritor português:

> Octavio Feuillet foi um dos escritores mais atacados pelos realistas. Conservou-se impassível sempre numa serenidade olímpica, sem defender uma bandeira, sem advogar uma escola, sem fazer propaganda, fiel constantemente à sua querida *Revista dos Dois Mundos* e conservando sempre sobre o público uma autoridade que nenhumas mudanças de escola podiam abalar. [338]

Pinheiro Chagas, que também foi classificado como um seguidor da escola romântica, protestava contra esses realistas, asseverando que eles não enxergavam o realismo presente na obra de Octave Feuillet. Ou seja, para Chagas, a produção literária do autor francês não se apresentava de todo ideal e inverossímil; muitos elementos existentes nos seus textos mostravam-se extraídos da realidade e da sociedade com a qual o próprio dramaturgo havia convivido durante sua existência. Pinheiro Chagas, no intuito de sustentar a sua

[337] CHAGAS, Pinheiro. "Octavio Feuillet". *O País*, 5 de março de 1891.
[338] CHAGAS, Pinheiro. "Octavio Feuillet". *O País*, 5 de março de 1891.

argumentação, escrevia comentários em favor do universo real criado por Feuillet, mencionando a personagem Margarida, d'*O romance de um moço pobre* (romance que foi adaptado para o teatro pelo próprio Feuillet), que, segundo ele, trazia uma personalidade com traços carregados e até exagerados. Porém, era por meio desses excessos na construção da personagem que o escritor francês visava a transmitir a sua crítica mais forte acerca da sociedade, conforme argumentava Pinheiro Chagas:

> a Margarida de Feuillet é uma romanesca, de acordo; mas uma romanesca, sincera, de um espírito nobre e sublime. [...]
> Bem sabemos que Margarida Laroque exagera um pouco as suas preocupações, mas o próprio Feuillet não hesita em apontar o ligeiro ridículo dessa exageração, em zombar delicadamente dessa tendência, carregando a dose quando se trata da mamã. [339]

Além de o romancista português confessar a sua admiração pelo falecido escritor e pela sua obra, aproveitou o ensejo para lançar, de maneira intencional, uma crítica afiada à escola ultrarrealista (posteriormente denominada naturalista), defendida por Émile Zola e muito em voga à época. Na tentativa de elucidar a oposição Zola *versus* Feuillet, Chagas mencionava as diferenças estilísticas entre Shakespeare e Racine, as quais, em outros tempos, tanto barulho fizera no meio literário:

> As análises brutais de Zola têm para o público a reputação de verdadeiras, as análises delicadas de Octavio Feuillet têm fama de convencionais. Também por muito tempo se supôs que só Shakespeare era analista psicológico e que Racine era um mero convencionalista. Não quer isto dizer que comparemos Octavio Feuillet com Racine e muito menos ainda Zola com Shakespeare; mas é certo que para os nossos contemporâneos a brutalidade da expressão em Shakespeare foi como que a garantia da verdade, ao passo que a polidez amaneirada dos versos de Racine deve aos seus estudos psicológicos o aspecto de convencionalismo. [340]

No entanto, ainda que odiado por uns, como bem reforçou Pinheiro Chagas em seu artigo, Feuillet angariou muitos seguidores e, no caso de sua produção para o teatro, alguns dramas chegaram a ser traduzidos para diversas línguas e fizeram as delícias do público de

[339] Idem, ibidem.
[340] Idem, ibidem.

vários países. No Brasil, os dramas *O romance de um moço pobre* (1858), *Um romance parisiense* (1883) e *Dalila* (1857) tiveram ampla aceitação por parte da plateia, o que, provavelmente, teria levado as companhias dramáticas, em especial as estrangeiras, a encenarem tais peças em nossos palcos. *O romance de um moço pobre* foi um dos dramas de Feuilllet mais encenados; mesmo cheio de convencionalismo, sempre agradava ao público brasileiro, quando era representado. [341] Sobre essa popularidade do drama e seu caráter tradicional, uma notinha anônima publicada no *Jornal do Comércio*, no dia 5 de julho de 1890, explanava com palavras certeiras:

> Deu-nos ontem a companhia portuguesa o *Romance de um moço pobre*, peça de Octave Feuillet, representada há cerca de 30 anos, em todos os teatros do mundo [...]
> A sua contextura estica-se nas molas gastas do idealismo; o personagem que serve como centro de toda a ação dramática é um acervo de convenções, e um tipo sobrecarregado de virtudes e nobre qualidades, que é difícil encontrá-lo mesmo no melhor dos mundos possíveis; mas toda a peça é tratada com tal evolução de formas, com tal primor de frescura e juventude, que o drama retempera a força que os anos lhe deviam ter tirado. [342]

A publicação da nota aconteceu em decorrência da encenação da referida peça pela Companhia Dramática Portuguesa do Teatro Príncipe Real de Lisboa (com a direção do ator Álvaro), instalada no Teatro Santana, que, na ocasião, realizava uma *tournée* exclusiva no Brasil. O autor do comentário tentava explicar o motivo pelo qual uma peça concebida à luz de "moldes antigos" (românticos), e reprisada milhares de vezes nos palcos brasileiros, ainda

[341] O entrecho do drama inicia-se com o personagem e protagonista Máximo Odiot declarando se encontrar em situação de completa miséria. Após a morte de seu pai, vem a saber que ficara pobre, uma vez que as especulações tinham comprometido a fortuna de seu pai. Odiot, que tinha ainda uma irmã muito jovem (Helena) para cuidar, arranja um emprego para restituir a fortuna e a honra da família. Com a ajuda do generoso Laubepin, Odiot aceita assumir o cargo de administrador dos bens da família Laroque, já que era um advogado. O novo emprego o faz deixar Paris para viver na Bretanha, onde passaria a conviver com a família Laroque. Odiot conhece a formosa Margarida e por ela sustenta uma grande paixão. Porém, a orgulhosa Margarida já tinha um pretendente, o ambicioso Bevalan, que, apesar de rico, estava interessado apenas no dote da moça. Bevalan e algumas agregadas da casa (Helouin e Sra. Aubry) tramam uma intriga contra o jovem administrador, a fim de afastá-lo da família. Odiot, em nome da honra e das diferenças sociais que o separavam da jovem Margarida, resiste ao amor. O enredo sofre uma reviravolta e o impossível acontece: toda a intriga é desmentida e Máximo descobre que o Sr. Laroque roubara a fortuna de sua família. Assim, o Sr. Laroque, que há muito se encontrava enfermo, nomeia Odiot, o Marquês Champsey, como o principal herdeiro de sua herança. No final, Odiot casa-se com Margarida e Helena passa viver com eles. (Para mais informações, vide FEUILLET, Octavio. *A vida de um moço pobre*. Trad. Joaquim José Annaya. Lisboa, Portugal: Tipografia de vivente Alberto dos Santos, 1865).
[342] "Gazetilha". *Jornal do Comércio*, 5 de julho de 1890. Vide **Anexo**, item **4) Octave Feuillet**.

mantinha grande popularidade na altura dos anos 90. Na sua visão, esse sucesso explicava-se pelo fato de Feuillet, em suas produções, saber aplicar com a mão de mestre os recursos e a técnica, embora já bem ultrapassados. Nesse ponto, o jornalista anônimo considerava Feuillet superior a George Ohnet, outro famoso dramaturgo francês à época [343]: "Ao passo que os dramas de George Ohnet cansam e enfadam na segunda ou terceira vez, os de Octave Feuillet mantêm o seu prestígio; tanto é certo que, mesmo nas escolas mais condenadas, brilham os que possuem o verdadeiro gênio" [344].

Já menos conhecido que *O romance de um moço pobre* e escrito bem depois (1883), o drama *Um romance parisiense* foi representado pela primeira vez nos palcos brasileiros em 1890, por iniciativa da Companhia Dramática Italiana de Ermete Novelli. Segundo um crítico anônimo d'*O País*, a peça não vinha empolgando o público dos teatros europeus, desde a sua estreia. Esse fato, a seu ver, devia-se à "inverossimilhança" e à "monotonia", encontradas em alguns momentos do entrecho. [345] Por outro lado, o cronista não se esquecia de mencionar as qualidades da obra: "o *Romance parisiense* é todavia uma peça bem escrita, de ação simples, mas conduzida com habilidade e, conseguindo a representação harmônica que teve anteontem, não periga por fastidiosa como tem perigado em alguns teatros europeus" [346].

O jornalista aludia à encenação realizada pela companhia do ator Novelli, no dia 28 de julho, no Teatro Lírico. Segundo ele, o êxito da montagem estava relacionado com o trabalho do elenco artístico da *troupe*, que, com muito estudo e seriedade, levou a peça ao proscênio. Além dos artistas, o cronista sublinhou o trabalho do tradutor, que verteu o texto original em francês para o italiano e modificou "algumas cenas e alguns diálogos, que assim ganharam em brilhantismo e interesse" [347]. A alteração mais radical do texto original foi a supressão do 5º. ato, o que, na ótica do crítico, não pareceu ser uma ideia muito feliz. Na visão do jornalista, o tradutor invertia o caráter original de alguns personagens e, por conseqüência, alterava a ação da família Targy, "base de todo o interesse do entrecho" [348].

Essa alteração no enredo ainda permaneceu na versão em italiano utilizada pela

[343] Mais adiante, trataremos com mais detalhes de George Ohnet.
[344] "Gazetilha". *Jornal do Comércio*, 5 de julho de 1890. Vide **Anexo**, item **4) Octave Feuillet**.
[345] "Diversões". *O País*, 30 de julho de 1890. Vide **Anexo**, item **4) Octave Feuillet**.
[346] Idem, ibidem.
[347] Idem, ibidem.
[348] Idem, ibidem.

mesma companhia em 1895, quando esta retornou ao Brasil. O cronista Artur Azevedo notou a modificação e a comentou. Depois de cinco anos, *Um romance parisiense* continuava no repertório da famosa Companhia de Novelli, fato que nos leva a pensar que o drama atraía público e, sobretudo, agradava. A montagem, marcada para o dia 30 de junho, no Teatro Lírico, foi assunto de uma crítica de Artur Azevedo, publicada em 2 de julho, n'*O País*. O cronista iniciava o seu comentário dizendo que *Um romance parisiense*

> não é, certamente, o melhor trabalho do autor de *Montjoie.*
> [...] Não quer isto dizer que a peça não tenha algumas cenas bonitas. Não fosse ela de Octave Feuillet! Entretanto dessas qualidades não compensam os defeitos de uma trama complicada, inverossímil e por demais romanesca. [349]

Artur Azevedo não manifestou muita simpatia em relação ao drama de Feuillet, afirmando encontrar mais problemas no enredo do que belezas. Antes de comentar a tradução e a representação, o cronista traçou um resumo do enredo [350]. Quanto ao final do drama, Artur Azevedo escreveu: "Na tradução italiana a peça acaba aí; no original francês Marcela, que todos julgam morta, reaparece sem ser esperada e envenena-se quando sabe que o seu marido já está de casamento marcado com a viúva do barão Chevrial" [351]. Essa parte do enredo, mencionada pelo cronista, integra, no texto original, o 5º. ato, o qual fora suprimido pelo tradutor. Sem se alongar, o cronista não revelou a sua verdadeira opinião referente à alteração, ou seja, não comentou se foi ou não uma atitude acertada do tradutor. Para ele, o ator Novelli, no papel do cínico barão Chevrial, foi o centro das atenções da noite e os elogios fizeram-se justos e dignos: "Novelli é completo neste papel antipático, e a sua morte no último ato [4º.ato], anunciada desde as primeiras cenas da peça, é um desses trabalhos

[349] A. "Artes e Artistas". *O País*, 2 de julho de 1895. Vide **Anexo**, item **4) Octave Feuillet**.
[350] A história se inicia com a incumbência de a família Targy entregar certa quantia de dinheiro à Mme. d'Ambleuse, quando o seu suposto pai, Dr. d'Ambleuse, morresse. O Sr. de Targy não cumpre o combinado e Mme. de Targy expõe a Henrique, seu filho, a situação. Este, por sua vez, deseja restituir imediatamente tudo a Mme. d'Ambleuse, já que o dinheiro teria como destino certo as mãos do ambicioso e cínico banqueiro barão Chevrial, que desposara Mme. d'Ambleuse. A restituição concretiza-se e a família Targy encontra-se em completo estado de miséria. Para contornar a situação, Henrique aceita trabalhar como secretário do barão Chevrial. Porém, Marcela de Targy, esposa de Henrique, não suporta a ideia de ser pobre e abandona o marido para se juntar a uma companhia lírica, com o intuito de trabalhar como cantora. O navio, no qual viajava Marcela, que se destinava à América, desaparece, e o barão Chevrial morre por uma apoplexia fulminante quando brindava em favor da "Matéria".
[351] Idem, ibidem.

assombrosos a que já nos habituou o eminente artista" [352].

O crítico da *Gazeta de Notícias* compartilhou da mesma opinião de Artur Azevedo quanto à qualidade do texto de Feuillet. Seu comentário, publicado no dia 2 de julho, por ocasião da montagem, foi breve e não poupou reservas à peça do escritor francês, que mais se assemelhava a um romance do que a um texto de teatro propriamente dito: "A peça de O. Feuillet representada anteontem no Lírico está longe ser uma das melhores do notável escrito francês. A própria história da peça explica a falta de condições teatrais que nela se sente" [353].

Para o articulista, o texto era pouco teatral e, por isso, a sua encenação não empolgava, não provocava nenhuma excitação no espectador. As breves palavras dirigidas à obra foram o suficiente para o jornalista não ir além, finalizando o seu texto sem tecer detalhes sobre a montagem realizada pela Companhia de Novelli.

Ao contrário dos críticos d'*O País* e da *Gazeta de Notícias*, o folhetinista da coluna "Teatros e Música", do *Jornal do Comércio*, teceu uma apreciação bastante positiva a respeito da obra de Feuillet, demonstrando considerável simpatia para com a trama de *Um romance parisiense*. No início de seu comentário, o cronista traçava algumas informações a respeito do escritor francês, acrescentando que um dos temas mais recorrentes nos textos de Feuillet era a morte e esta aparecia bem marcada na peça dramática *Um romance parisiense*, cuja história derivara de um romance escrito anteriormente pelo próprio autor: "Voltando ao teatro, de que estivera afastado tanto tempo, com o drama em cinco atos 'Um Roman parisien', Octave Feuillet conservou o modo de ver do romancista e a morte adeja sobre todas aquelas cenas as suas asas negras" [354].

No tocante ao texto vertido para o italiano e utilizado pela Companhia de Novelli, o comentarista criticou a supressão do 5º. ato, entendendo que o corte significou uma atitude incompreensível e inexplicável de Novelli, pois, na sua opinião, o trabalho de Feuillet ficou incompleto e mutilado. Dessa forma, era transparente a indignação e a revolta do jornalista quanto ao fato de o artista italiano ter aceitado essa versão alterada e, sobretudo, considerado o último ato [5º.ato] inútil e inverossímil:

---

[352] Idem, ibidem.
[353] "Teatros e...". *Gazeta de Notícias*, 2 de julho de 1895. Vide **Anexo**, item **4) Octave Feuillet**.
[354] "Teatros e Música". *Jornal do Comércio*, 2 de julho de 1895. Vide **Anexo**, item **4) Octave Feuillet**.

> Sem esse desfecho a obra de Octave Feuillet fica truncada e sem a elevada significação moral que só pode passar despercebida aos espíritos que não refletem, e que se contentam com uma série de cenas emocionantes, ainda mesmo que elas não cheguem a completar o pensamento que presidiu à sua elaboração. [355]

Em favor do realismo teatral, o articulista continuou o seu parecer reiterava que o teatro deveria ser visto como uma escola, responsável pela educação dos espectadores e que o palco tinha de ser, antes de tudo, considerado um espaço central, em que questões associadas à educação social e ao moralismo fossem debatidas. O drama de Feuillet, no seu entender, trazia uma questão moral destinada a instruir o público: "a punição do vício e o prêmio da virtude" [356]. A transmissão desse ensinamento se completava com a presença do 5º. Ato (o último), justamente a parte cortada do texto representado pelo tradutor da companhia italiana:

> o último não podia ser abolido sem prejudicar e muito, a uma composição de tão alto valor, na sua força e na sua grandeza especial de obra de grande arte e de elevada moral.
> [...] Riam-se os que se julgam espíritos superiores a essas pequeninas coisas; mas, meditem e reflitam os que tomam a sério o teatro como uma escola de educação moral. [357]

As palavras supracitadas atestavam que, já no decorrer dos anos 90 do século XIX, alguns críticos e intelectuais ainda defendiam a opinião de que o teatro significava um lugar voltado para a educação dos espectadores, princípio muito pregado pela escola realista. Em outras palavras, os defensores do realismo teatral continuavam fiéis à sua escola e clamavam em prol da permanência de um teatro que frutificara nos anos 50 e 60 que ainda permanecia vivo nos palcos, mesmo com a penetração de novas tendências recém-chegadas da Europa.

No ano seguinte, a Companhia Dramática do Teatro Variedades Dramáticas, dirigida pelo ator Dias Braga, levou ao palco o drama *Dalila*, peça de Feuillet muito encenada ao longo da segunda metade do século XIX. Esse fato mostra-se de real importância, uma vez que se trata de uma companhia nacional encenar um drama francês. A consulta dos jornais da

[355] Idem, ibidem.
[356] Idem, ibidem.
[357] Idem, ibidem.

última década do século XIX revelou que poucas empresas teatrais nacionais se interessaram em investir na montagem de peças do gênero "sério", isto é, de dramas, sobretudo, os de autoria estrangeira e que dependiam de tradução para o português. No geral, esse interesse partia de certos empresários, como os artistas Furtado Coelho, Dias Braga e Ismênia dos Santos, os quais manifestaram preocupação com a necessidade de abrir espaço para um teatro "literário" e de qualidade. Diferentemente do teatro ligeiro e musicado, os dramas representados pelas empresas brasileiras eram, na sua grande maioria, de autores nacionais ou portugueses, sendo, portanto, bem rara a exibição de dramas de autores pertencentes a outras nacionalidades. Talvez isso estivesse relacionado com o fato de os tradutores preferirem traduzir peças musicadas e cômicas, pois essas satisfaziam, em maior grau, o gosto do público. Com base nesse contexto, podemos afirmar que grande parte da representação dos dramas de autores estrangeiros no período abordado, no Brasil, deveu-se às companhias dramáticas estrangeiras.

Quanto ao drama *Dalila*, segundo informam os periódicos da época, já havia sido encenado várias vezes, em anos bem anteriores à década de 90, mas é importante notar que, perante a invasão intensa do teatro cômico e musicado, a sua montagem em 1896 torna-se um dado intrigante e curioso, principalmente quando se trata da iniciativa de uma companhia nacional.

O certo é que a Companhia Dramática de Dias Braga acertou na seleção do drama: a montagem de *Dalila* deixou boas impressões e reuniu uma plateia numerosa, como informou o articulista anônimo do *Jornal do Comércio*. Sem tecer qualquer comentário sobre a peça, o jornalista centrou-se na representação exibida e considerou o ator Dias Braga, no papel do personagem Carnioli, o destaque do espetáculo, cuja perfomance assemelhou-se à do consagrado Furtado Coelho, artista que, por muito tempo, revelara-se inatingível no papel:

> Só um ator de valor de Dias Braga poderia arcar com a responsabilidade de interpretação do personagem, sem receio da indiferença da plateia. Correto como sempre, Dias Braga teve cenas felizes e na pungente narrativa do "Cântico do Calvário", se não conseguiu arrancar as lágrimas que Furtado arrancava, comoveu profundamente e impressionou o auditório, que saudou-o

com justa e prolongada salva de palmas. [358]

Em 1897, o autor francês voltou à cena brasileira, sendo relembrado por ocasião da montagem de seu conhecido drama *O romance de um moço pobre* pela Companhia Dramática Portuguesa da atriz Lucinda Simões. Havia um bom tempo que a peça não entrava em cartaz, o que teria entusiamado o público fluminense. Conforme relatou Artur Azevedo, em um comentário seu, publicado n'*O País*, acerca do espetáculo[359]: "Tivemos anteontem neste teatro a *reprise*, que o nosso público há tanto tempo desejava d'*O romance de um moço pobre*, a célebre comédia de Octave Feuillet"[360]. Como se tratava de um texto bastante conhecido do público brasileiro, Artur Azevedo não se preocupou em resumir o enredo, optando por não comentar as qualidades e os defeitos da obra. Sua discussão girou em torno da montagem exibida pela companhia portuguesa, cuja direção era da sua estimada amiga, a atriz Lucinda Simões. O cronista elogiou o desempenho de todos os artistas, em especial o de Cristiano de Souza, como Maximo Odiot, o de Lucinda Simões, como Sra. Laroque, e o de sua futura sucessora, Lucília Simões, no papel da romântica Margarida.

A exemplo de Artur Azevedo, o articulista da seção "Teatros e...", da *Gazeta de Notícias*, preferiu não resumir a conhecida trama do texto, mas salientou que o *Romance de um moço pobre* "é sempre ouvido com prazer, graças às suas excelentes qualidades de composição dramática e peça literária" [361]. E ainda acrescentou que o autor francês não escreveu peça superior a este drama, "em que abundam situações comoventes e onde se desenham com mão de mestre uns tantos tipos, que, se não são eternos e todos profundamente verdadeiros, não deixam por isso de interessar o público, embevecido na admiração do ideal" [362]. O fato de a peça permanecer por quase três décadas nos repertórios das companhias explicava o motivo de ela ser boa e muito apreciada, escrevia o jornalista. Sem se prender às questões intrínsecas à obra de Feuillet, o crítico centrou seu parecer no

[358] 'Dalila'. "Teatros e Música". *Jornal do Comércio*, 16 de abril de 1896. Vide **Anexo**, item **4) Octave Feuillet**.
[359] A récita aconteceu no dia 10 de setembro de 1897.
[360] A.A. 'Santana'. "Artes e Artistas". *O País*, 12 de setembro de 1897. Vide **Anexo**, item **4) Octave Feuillet**.
[361] 'Romance de um moço pobre'. "Teatros e...". *Gazeta de Notícias*, 12 de setembro de 1897. Vide **Anexo**, item **4) Octave Feuillet**.
[362] Idem, ibidem.

desempenho da companhia portuguesa. Assim como Artur Azevedo, d'*O País*, considerou todos os artistas preparados e afinados, o que resultou num "conjunto harmônico de primeira ordem" [363]. No entanto, não hesitou em dizer os nomes dos artistas que mais sobressaíram: Cristiano de Souza, Lucinda e Lucília Simões e o festejado Telmo Larcher, que escolhera a récita para realizar a sua festa artística.

Embora fosse alvo de críticas, muitas vezes duras e ferinas, Octave Feuillet conquistou uma legião de admiradores, como prova a imensa popularidade que alguns de seus dramas angariaram em vários países, inclusive no Brasil. Com um estilo bem semelhante ao de Feuillet, outro escritor francês também deixou seu nome bem marcado nos palcos brasileiros, nos últimos anos do século XIX: George Ohnet.

2.6 George Ohnet

Certa vez, um articulista d'*O País*, identificando-se por Ignotus[364], escreveu as seguintes palavras acerca do escritor George Ohnet[365]: "George Ohnet não é um escritor, é apenas um fabricante de livros. Não tem estilo, não tem talento. É um medíocre, e em sua mediocridade tem a origem de seus sucessos" [366]. Por ocasião de uma montagem do drama *A condessa Sarah*, do autor francês, o articulista redigia um texto crítico, intitulado "O segredo de George Ohnet", em que questionava o motivo pelo qual o escritor George Ohnet conseguia atrair tantos admiradores. Seus livros, afirmava ele, eram lidos afoitamente, em especial pelas mulheres, e seus dramas, quando eram representados, lotavam as casas de espetáculos:

> E não é somente no teatro que George Ohnet se impõe como conquistador, um forte. Seus romances esgotam-se rapidamente em centenas de edições, são lidos, apreciados, principalmente pelo sexo frágil e belo, que em matéria de sentimento é o mais competente juiz. [367]

A seu ver, as obras do escritor francês não apresentavam nenhum mérito literário, pois

[363] Idem, ibidem.
[364] Provavelmente, como afirmamos no capítulo anterior, "Ignotus" era o pseudônimo de Eduardo Prado.
[365] George Ohnet nasceu a 3 de abril de 1848, em Paris, e faleceu em 1918.
[366] Ignotus. "O segredo de George Ohnet". *O País*, 7 de julho de 1890.
[367] Ignotus. "O segredo de George Ohnet". *O País*, 7 de julho de 1890.

traziam uma literatura sem o poder de conduzir o leitor ou o espectador a uma reflexão ou a um questionamento acerca de problemas extraídos da vida real. Ou seja, a literatura produzida por Ohnet, assegurava Ignotus, visava ao mais puro entretenimento, ao deleite, e, por isso, não tinha valor, tendendo à mediocridade: "O leitor descansa à vontade, sente-se contente ao perpassar de cenas que não lhe fazem desgostar da vida, nem aborrecer dos homens ou descrer das mulheres. É este o segredo de George Ohnet" [368].

A opinião do ensaísta, com relação à literatura monótona produzida por George Ohnet, revelava claramente a sua preferência pelas "audácias cruas e ásperas do naturalismo" associadas a "análises de um ceticismo tão desolador e de uma descrença tão pungente" [369]. Para ele, um verdadeiro escritor era aquele com o poder de ir além, sair do lugar-comum, escrevendo ideias e concepções capazes de abrir novas possibilidades de compreender a arte e a vida.

Pode-se dizer que, sem dúvida, os pensamentos arrolados por Ignotus em "O segredo de George Ohnet" eram compartilhados pela maioria dos críticos defensores de uma literatura utilitária. Entretanto, a popularidade do autor conseguia superar e rebater todos os ataques; tanto no romance como no teatro, os textos do escritor francês atraíam uma multidão de apreciadores, às vésperas da virada do século XIX para o XX. No Brasil, a admiração por Ohnet não era menor, levando-se em conta as frequentes montagens de seus dramas nos palcos. Nos últimos anos do século XIX, duas peças de George Ohnet foram várias vezes representadas: os dramas *A condessa Sarah* e *O mestre de forjas*.

A condessa Sarah [370] foi representada pela primeira vez no Brasil em 1890, pela Companhia Dramática Portuguesa do Teatro Príncipe Real de Lisboa, instalada no Teatro Santana. A montagem, ocorrida no dia 6 de junho, não chamou a atenção da crítica

[368] Idem, ibidem.
[369] Idem, ibidem.
[370] O enredo é o seguinte: a condessa Sarah se apaixona intensamente por Pedro Severac, rapaz honesto e verdadeiro. Porém, Severac era oficial do general de Canalheille , esposo de Sarah, e noivo de Branca, sobrinha de seu superior. Assim, Severac, que tanto amava Branca, tenta de todas as formas se libertar do amor de Sarah, em respeito ao general e à Branca. Em certo momento, Sarah e Severac são vistos juntos pelo general, mas, devido à interferência de Branca, Sarah é perdoada e é confirmado o casamento de Severac com Branca. Sarah tenta impedir o matrimônio; sem obter resultado, decide, então, sair de casa para não mais voltar. No fim, Sarah retorna para os braços do general. Esse é o resumo da peça encenada em 1890, pela companhia portuguesa. No entanto, segundo os jornais da época, a tradução portuguesa alterou o enredo tramado por Ohnet, uma vez que, no drama original, a Condessa Sarah comete sucídio em um lago da Escócia.

jornalística e os escassos comentários divulgados reforçavam que a peça, assim como todos os outros romances do autor transformados em dramas, encaixava-se nos moldes gastos e ultrapassados do "velho teatro". A propósito da encenação, o crítico teatral anônimo do *Jornal do Comércio*, no dia 8 de junho, escreveu que *A condessa Sarah* "ressente-se do defeito das grandes mobílias em casa pequena. A ação precipita-se como não pode deixar de precipitar-se em certos pontos; em outros, retarda-se com devaneios e [ilegível], para produzir a necessária contextura dramática" [371]. No entanto, acrescentou que se "os cinco atos do drama passaram agradavelmente", "nenhuma cena dele produziu o que realmente se chama entusiasmo" [372].

Quanto à atuação da companhia, mencionada na última parte do comentário, o articulista centrou-se na performance de Amélia Vieira na interpretação da condessa Sarah. As suas considerações acerca do trabalho da atriz portuguesa resumiram-se a poucas palavras, embora explicitassem uma impressão bastante positiva. Segundo ele, Amélia Vieira provou ser "uma atriz que tem voz suave, rica de inflexões, sendo predominantes a plangente e a melancolia tem ânimo, entusiasmo e fogo quando as cenas o exigem" [373]. E a plateia, se não demonstrou animação, aplaudiu com vigor a obra do laureado autor francês e o espetáculo proporcionado pelos artistas portugueses, os quais representavam o drama pela primeira vez nos palcos brasileiros.

O crítico d'*O País* também redigiu um parecer a respeito da récita, no dia 8 de junho. Assim como o jornalista do *Jornal do Comércio*, declarou, em breves linhas, que os espectadores não demonstraram entusiasmo no decorrer do espetáculo, assegurando que o texto era inferior às outras produções do autor, tais como *O mestre de forjas* e *Sérgio Panine*, dramas já conhecidos do público brasileiro.

No tocante ao drama *O mestre de forjas* [374], é necessário afirmar, com base na leitura

---

[371] 'Teatro Santana'. "Gazetilha". *Jornal do Comércio*, 8 de junho de 1890. Vide **Anexo**, item **5) George Ohnet**.
[372] Idem, ibidem.
[373] Idem, ibidem.
[374] O enredo do drama reside na história de Felippe Derblay, industrial rico, que se apaixona por Clara de Beaulieu, moça orgulhosa e que se julgava ainda rica. Os dois se casam um pouco depois de Clara ser abandonada pelo seu noivo e irreponsável duque de Bligny. Pensando em acumular fortuna, Bligny desposa Athenais inimiga de Clara desde a infância e filha de um rico fabricante de chocolate. Dominada pelo orgulho, Clara permanece fria, imóvel e não cede às aproximações carinhosas do marido, que tanto a amava. Felippe, cansado da indiferença da esposa, endurece e corteja Athenais, fazendo aflorar em Clara o ciúme.

dos jornais, que foi um dos dramas mais encenados e, talvez, mais aplaudidos pelos espectadores brasileiros no último decênio do século XIX. Ainda que tivesse sido alvo de severas críticas, por ser considerado um drama inferior e desprovido de valor literário, a peça subiu aos palcos dezenas de vezes, por meio das companhias estrangeiras que por aqui vinham todos os anos. Tais companhias não deixavam de incluir o drama em seus repertórios, pois sabiam que o espetáculo atraía público, em decorrência da considerável popularidade da obra de George Ohnet. Se, por um lado, os artistas célebres e renomados eram a favor da encenação de peças consagradas e de alto valor literário, por outro, pensavam em agradar aos espectadores e, é claro, em garantir uma boa bilheteria, mesmo que isso exigisse a montagem de uma obra "menor", do ponto vista da crítica. Essa ideia pode ser corroborada quando atentamos ao repertório das companhias dramáticas mais ilustradas da Europa (como as companhias de Giovanni Emmanuel, de Andrea Maggi, de Sarah Bernhart, de Enrico Cuneo e Zaira Tiozzo, de Clara Della Guardia) que visitaram o Brasil. O condenado drama *O mestre de forjas*, por exemplo, era presença constante no repertório dessas *troupes*; constatamos que ele foi encenado praticamente pelo menos uma vez por ano ao longo da década de 1890.

Em 1891, duas companhias estrangeiras levaram o drama de Ohnet aos palcos brasileiros: a Companhia Dramática Italiana de Andrea Maggi e a Companhia Dramática Italiana de Giovanni Emmanuel. Andrea Maggi e seus companheiros encenaram *O mestre de forjas* no mês de maio. O *Jornal do Comércio* aventou um comentário sobre a montagem realizada no dia 10, no Teatro Lírico. O autor do comentário, que não se identificou, enfocou o desempenho dos artistas italianos, salientando as perfomances de Andrea Maggi e Pia Marchi Maggi. Conforme ele, ambos foram corretos em seus papéis e mereceram todas as ovações oferecidas pela plateia. Todavia, é interessante notar que, ao contrário da maioria dos críticos, o jornalista lamentou "que peças como o *Mestre de Forjas* e outras sejam tratadas com tanta indiferença por parte dos que se dizem apreciadores da verdadeira arte dramática" [375].

Clara tenta resistir a esse sentimento, mas não consegue mais esconder que ama Derblay. Bligny e Derblay marcam um duelo e Clara, sabendo que o marido corria grande risco de vida, decide tomar uma atitude. Durante o duelo, ao defender Derblay, Clara é atingida pelo projétil da arma de Bligny. Embora permanecesse bastante tempo entre a vida e a morte, sofrendo fortes delírios, a moça sobrevive e reconcilia-se com o marido.

[375] 'Teatros'. "Gazetilha". *Jornal do Comércio*, 12 de maio de 1891. Vide **Anexo**, item **5) George Ohnet**.

Oscar Guanabarino, crítico teatral e musical d'*O País*, divulgou um breve parecer acerca da representação exibida pela Companhia do ator Maggi. No início de seu comentário crítico, Guanabarino aludia ao sucesso da obra e ao caráter tradicional e convencional da composição da trama, a qual, a seu ver, era um exemplo claro de limitação da arte.

> O drama representado anteontem no Teatro Lírico, pela companhia dramática italiana, *Il padronne delle ferriere*, extraído, pelo próprio autor, do célebre romance *Le maître de forges*, não passa de um drama romanesco, vulgarizado por centenas de edições da venturosa produção do autor de *Sergio Panine*, *Lise Fleuron* e *Grande Marnière*.
> Sabe-se que essa peça obteve em Paris 600 representações sucessivas; mas tal acontecimento prende-se mais à extraordinária aceitação do livro, que preparou a carreira da peça dramática, do que ao merecimento do drama de 1884, filiado às escolas que há muito batem em retirada.
> A exploração de tipos ideais na cena não pode ser limitada pelo progresso da arte; o gênero existirá enquanto viver o coração humano, inda que o aperfeiçoamento literário faça prosélitos e leve a debandada ao grêmio dos sentimentalistas. [376]

Contudo, se Guanabarino explicitou certa antipatia com relação ao texto dramático de Ohnet, não negou elogios aos artistas da *troupe* e, em especial, à interpretação de Andrea Maggi, que atribuiu vivacidade ao personagem Felippe Derblay, o grande industrial.

Um mês depois, a Companhia Dramática Italiana do celebrado artista Giovanni Emmanuel representou o mesmo drama. O folhetinista do *Jornal do Comércio* trouxe à baila um texto referindo-se mais ao autor francês e à peça do que à récita realizada no Teatro Lírico, no dia 20 de junho. [377] Em direção oposta à concepção da maioria dos literatos e no intuito de reconhecer certo valor na produção di autor francês, o cronista acrescentava que

> se os romances e peças teatrais de Ohnet pecam pelo estilo pouco brilhante e por ausência de elementos artísticos, não deixam todavia de provocar ao público vivo interesse e até agradar-lhe pela excelente *urdidura* e pela distribuição dos seus personagens. O que é certo é que as

[376] GUANABARINO, Oscar. 'Il padrone delle ferrière'. "Diversões". *O País*, 12 de maio de 1891. Vide **Anexo**, item **5) Octave Feuillet**. É relevante dizer que o drama foi extraído de um romance de igual título e do mesmo autor. Na tradução para o português, o romance apresenta o título de *O grande industrial*.
[377] Lírico. 'Teatros'. "Gazetilha". *Jornal do Comércio*, 22 de junho de 1891. Vide **Anexo**, item **5) George Ohnet**.

> suas peças e seus romances, agradam mais a muitíssima gente do que os outros escritores, de estilo e mérito mais elevado.[378]

E concluía sua opinião asseverando que *O mestre de forjas* (romance e drama) era, por excelência, a melhor composição do escritor por se tratar de uma história capaz de emocionar todo o tipo de público, ainda mais quando o personagem protagonista Felippe Derblay tinha como intérprete um artista talentoso como Giovanni Emmanuel.

A coluna "Diversões", da folha *O País*, publicou um texto anônimo alusivo à récita. O colunista, diferentemente do crítico do *Jornal do Comércio*, não traçou nenhuma opinião a respeito da obra, centrando-se na representação dos artistas italianos. De acordo com ele, a companhia de Emmanuel era desequilibrada; com exceção do próprio Giovanni Emmanuel e Virgínia Reiter, os demais artistas eram inferiores e "deixam perceber o mal-estar sob a casaca" [379]. No tocante à montagem, as honras da noite foram todas para Virgínia Reiter, no papel de Clara de Beaulieu, "que absorveu toda a ação ofuscando os companheiros de trabalho" [380]. Sobre Emmanuel, o articulista não poupou reservas e afiançou que o artista não se enquadrava em papéis vulgares como o do personagem Felippe Derblay. A ele, prosseguia, caberiam apenas papéis trágicos de grande amplitude, como Otelo, rei Lear ou Hamlet. "O seu talento amesquinha-se e embaraça-se quando localizado nos papéis vulgares da comédia contemporânea" [381].

Em 1896, quando a Companhia de Giovanni Emmanuel retornou ao Brasil, o drama foi novamente representado pela *troupe* italiana. A empresa levou o drama à cena, no Teatro Apolo, no dia 24 de junho, sendo o último espetáculo antes de a companhia se dirigir a São Paulo. Artur Azevedo, ao comentar a récita na seção "Artes e Artistas", d'*O País*, reforçou, de maneira irônica, que a escolha d'*O mestre de forjas* para último espetáculo fora demasiado infeliz, por se tratar, na sua ótica, de uma peça sem nenhum valor literário. Conhecendo bem os interesses financeiros que dominavam o mundo artístico da época, lançou uma crítica ferina à companhia italiana:

---

[378] Idem, ibidem.
[379] 'Le maître de forges'. "Diversões". *O País*, 22 de junho de 1891. Vide **Anexo**, item **5) George Ohnet**.
[380] Idem, ibidem.
[381] Idem, ibidem.

> A empresa, que necessariamente cuida mais dos seus interesses que de literatura e arte – e ninguém pode acusá-la por isso – a empresa [considerou] lá consigo que *O mestre de forjas* era "peça para público", e não se enganou: a receita excedeu de três contos de réis. [382]

Ao demonstrar indignação e decepção com relação à escolha da peça, o cronista nem se preocupou em comentar o desempenho dos artistas em seus respectivos papéis e decidiu de imediato finalizar sua breve nota.

O colunista da seção "Teatros e Música", do *Jornal do Comércio*, a exemplo de Artur Azevedo, não concordou com a ideia de que a representação do drama de Ohnet fosse a melhor escolha para encerrar a série de espetáculos proporcionada pela Companhia de Giovanni Emmanuel. Sobre essa questão, escreveu o folhetinista:

> A escolha dessa peça para último espetáculo da companhia, se não foi uma ideia feliz do empresário industrial, revela, em todo caso, uma fina ironia contra o nosso público, que abandona o teatro quando se anunciam as peças de grande repertório e aflui a aplaudir as compilações sentimentais dos autores sem mérito. [383]

Como observamos na passagem supracitada, o jornalista anônimo não se mostrou menos agressivo que o seu companheiro de profissão, Artur Azevedo. No entanto, mais adiante, explanou que as festas de S. João (recorrentes no mês de junho) teriam implicado a escolha de um drama bastante popular, a fim de que o teatro não ficasse às moscas, como era comum acontecer. Sem se alongar, o cronista optou por não tecer considerações aprofundadas sobre a atuação do elenco artístico.

As companhias dos celebrados artistas Sarah Bernhardt e Ermete Novelli também não deixaram de incluir *O mestre de forjas* em seu repertório. A atriz Sarah Bernhardt e sua *troupe* encenaram o drama de Ohnet em 1893, quando estiveram no Brasil. A representação efetuada no dia 3 de julho, no Teatro Lírico, foi comentada pela imprensa fluminense.

A *Gazeta de Notícias* publicou uma breve nota referindo-se à peça e à montagem. Sobre a obra, o autor da nota reproduziu toda a opinião sustentada pela maioria dos críticos teatrais toda a vez que o drama subia à cena. Apesar da pobreza literária do drama, a ida ao

[382] A.A. 'Apolo'. "Artes e Artistas". *O País*, 26 de junho de 1896. Vide **Anexo**, item **5) George Ohnet.**
[383] 'Emmanuel'. "Teatros e Música". *Jornal do Comércio*, 26 de Junho de 1896. Vide **Anexo**, item **5) George Ohnet**.

teatro foi compensada, a seu ver, pela atuação de Sarah Bernhardt, que se esforçou para inserir na interpretação de Clara de Beaulieu todas as características imaginadas por George Ohnet. Contudo, o colunista não hesitou em escrever as seguintes palavras acerca do texto:

> Verdadeira obra de fancaria dramática, sem nenhuma elevação artística, sem nenhum traço que não seja da mais trivial, da mais banal convenção, essa peça caiu no gosto de todos os públicos, o que não admira, e no gosto de artistas de verdadeiro mérito, o que realmente é estranhável. [384]

Assim como o colunista da *Gazeta de Notícias*, Crispiniano da Fonseca, crítico teatral e jornalista d'*O País*, considerou a peça "obra de fancaria" [385]. Além disso, o jornalista disse não conseguir encontrar uma explicação plausível para o fato de a atriz francesa incluir a peça em seu rico repertório, pois, segundo ele, ela teria negado interpretar o papel de Clara de Beaulieu em Paris. [386] O parecer de Fonseca sobre a montagem, intitulado "Sarah no *Maître de forges*", foi publicado no dia 4 de julho e se dividia em duas partes. A primeira trazia um resumo do enredo e a segunda aludia ao desempenho dos artistas, em especial ao de Sarah Bernhardt. No que diz respeito à primeira parte, o cronista português mostrava-se irônico e, à medida que relatava a ação desenvolvida pelo autor, descrevia, de modo hilário, a reação dos espectadores. Crispiniano da Fonseca narrava a emoção sentida pelo luxuoso público feminino, que ocupava camarotes, na cena referente ao duelo entre Felippe Derblay e o duque de Bligny:

> A situação aumenta de interesse, os espectadores esbugalham os olhos, arfam seios juvenis nos camarotes, as plumas dos chapéus trepidam naquela ondulação particular que denuncia a deliquescência lacrimal, senhoras anafadas, pouco conhecedoras do idioma, apuram o ouvido e nos cílios bordados a sotaque das cocotes oscilam lágrimas logo colhidas nos lenços de rendas de Inglaterra, que não vão elas distinguir a pintura das faces. [387]

Na segunda parte, o articulista lamentou que Sarah Bernhardt se submetesse à

---

[384] 'Maître de Forges'. "Teatros e...". *Gazeta de Notícias*, 5 de julho de 1893. Vide **Anexo**, item **5) George Ohnet**.
[385] FONSECA, Crispiniano da. 'Sarah no Maitre de Forges'. "Artes e Artistas". *O País*, 4 de julho de 1893. Vide **Anexo**, item **5) George Ohnet**.
[386] De acordo com o cronista, o papel foi entregue à atriz não menos renomada Jane Hading.
[387] FONSECA, Crispiniano da. 'Sarah no Maitre de Forges'. "Artes e Artistas". *O País*, 4 de julho de 1893. Vide **Anexo**, item **5) George Ohnet**.

interpretação de uma personagem medíocre e vulgar, como Clara, o que impedia que a atriz demonstrasse o seu talento e as suas notáveis qualidades artísticas no palco do Teatro Lírico. O crítico, decepcionado com o fato de não ter visto a atriz francesa brilhar, teceu duras críticas ao texto dramático e, por assim dizer, a George Ohnet, quem, segundo ele, "não tem arte" [388]. Encerrou o texto afirmando que "Sarah é tão fantástica que é capaz de gostar da peça" [389].

Em 1895, foi a vez de a Companhia Dramática Italiana dirigida por Ermete Novelli representar o drama no Teatro Santana do Rio de Janeiro. Artur Azevedo, grande admirador do artista italiano, não deixou de comentar a récita realizada no dia 9 de agosto. O crítico mantinha a opinião que sempre sustentara sobre a obra de George Ohnet e, dessa forma, o seu comentário, publicado na seção "Artes e Artistas", d'*O País*, defendia que o drama estava "longe de ser uma obra-prima" [390]. Porém, admitia que "o público dá o cavaquinho pela *literatura ohnete*, como lhe chamou Rochefort, e por isso havia anteontem no Santana uma enchente à cunha" [391]. Artur Azevedo estava ciente de que era exatamente esse tipo de literatura dramática artificial e medíocre que o público desejava contemplar no palco.

O experiente cronista não estendeu muito as suas considerações acerca da qualidade do texto de Ohnet e centrou sua análise na atuação inigualável de Ermete Novelli no vulgar papel do personagem Felippe Derblay. Na sua ótica, Novelli era o artista que melhor interpretava o personagem, o grande industrial, porque, por mais insignificante que fosse o papel, Novelli conseguia animar a plateia, levando-a ao delírio.

> Novelli em algumas cenas tem arrebatamentos de fazer levantar a plateia, frases ou meias frases como só ele as sabe dizer, olhares terríveis como aquele com que no final do 3º. ato fulmina o duque de Bligny; mas... que papel! que papel!... [...] Enfim, para os grandes artistas não há pequenos papéis. [392]

Ao lado de Novelli, encontrava-se a primeira atriz da companhia, Olga Giannini, que

[388] Idem, ibidem.
[389] Idem, ibidem.
[390] A. 'Novelli'. "Artes e Artistas". *O País*, 11 de agosto de 1895. Vide **Anexo**, item **5) George Ohnet**.
[391] Idem, ibidem.
[392] Idem, ibidem.

interpretou o fraco papel da fidalguinha Clara de Beaulieu com maestria e com "extrema correção", lembrava Artur Azevedo. [393] O comediógrafo, enfim, fechou a sua análise congratulando todos os artistas da *troupe* pelo trabalho realizado no palco.

No mesmo dia em que *O País* publicou a crítica de Artur Azevedo a respeito da representação, a *Gazeta de Notícias* estampou uma nota anônima interessante na seção "Teatros e...", asseverando que George Ohnet "quer como romancista quer como autor tem o seu público, e esse público é quase todo que lê romances e frequenta teatros, sem outro intento que não seja o de passar o tempo alegremente" [394]. E ainda alegou que o autor francês preocupava-se com quantidade e não com qualidade, ou seja, a ideia de vender mais seus livros ou representar mais suas peças sobressaía à concepção de transmitir cultura e educação aos leitores. Por essa razão, observava o crítico, George Ohnet produzia uma literatura de entretenimento direcionada às grandes massas e estas "são ainda o elemento dos grandes sucessos" [395]. O colunista abordava a questão relacionada com o mundo da exploração que se manifestava intensamente em todos os domínios da arte.

Ao mencionar o desempenho dos artistas, o colunista centrou sua análise em Novelli, a estrela do espetáculo. Segundo ele, o ator italiano apresentou um Felippe Derblay diferente daquele imaginado pelo autor, despindo o personagem de todas as convenções e artificialidades: "Esta modificação de interpretação é menos espetaculosa, mas é mais verdadeira, e com ela o ilustre autor mereceu mais uma vez a alta compreensão que teve da sua arte" [396].

As palavras do jornalista revelavam a interferência direta do artista na interpretação do seu papel. No caso de Novelli, o ator, de acordo com o articulista, criou um outro Felippe Derblay, com traços mais realistas e verdadeiros do que aqueles desenhados por George Ohnet. Isto quer dizer que o ator não permaneceu fiel à obra, ou melhor, ao autor e, de certa maneira, adaptou o personagem à sua maneira, como fazia a grande maioria dos artistas, renomados ou não. Esse dado nos conduz a reflexões e questionamentos acerca da

[393] Idem, ibidem.
[394] 'Novelli – O Mestre de Forjas". "Teatros e...". *Gazeta de Notícias*, 11 de agosto de 1895. Vide **Anexo**, item **5) George Ohnet**.
[395] Idem, ibidem.
[396] Idem, ibidem.

transposição do texto dramático para o palco cênico. Até que ponto os aspectos originais da obra eram respeitados e levados em conta pelos artistas em cena? Quais os critérios, se é que existiam, utilizados pelos artistas para modificar ou alterar o texto ou o personagem a ser encenado? Essas alterações eram realizadas nos ensaios ou em cena aberta? A leitura dos jornais fluminenses da virada do século XIX para o XX atestou que as críticas publicadas acerca dos espetáculos realizados no período revelaram ser prática comum o artista adequar o personagem de acordo com o seu ponto de vista particular, sobrepondo as suas próprias qualidades artísticas às características dos personagens que pretendiam interpretar. Os críticos brasileiros pouco comentaram de maneira técnica e profunda essa questão. A maior preocupação, à primeira vista, girava em torno do fato de, independentemente dos recursos empregados, o artista conseguir ou não emocionar e sensibilizar a plateia.

2.7 Paolo Giacometti

Paolo Giacometti (1816-1882) foi um dos autores italianos mais contemplados pelas companhias dramáticas estrangeiras que visitaram o Brasil, na última década do século XIX. Dentre suas produções para o teatro, os dramas *A morte civil* e *Maria Antonieta* agradaram ao público brasileiro, inclusive o fluminense, que marcou presença nos teatros quando essas peças eram levadas à cena. Giacometti destacou-se, no século XIX, como um grande autor de peças realistas de fundo intensamente melodramático. De acordo com Hermilo Barbosa Filho: "O melhor escritor de melodramas foi Pietro [*sic*] Giacometti (1816-1882), que explorou à larga os venenos, os perigos, os fantasmas e os assassinatos. Produziu umas cem peças, destacando-se a mundialmente conhecida *A Morte Civil*" [397].

Das várias companhias dramáticas que estiveram na Capital Federal no período, a de Ermete Novelli, a de Giovanni Emmanuel e a de Clara Della Guardia e Andrea Maggi, levando em conta a popularidade do dramaturgo sempre com a intenção de agradar à plateia, não se esqueceram das peças de Paolo Giacometti ao comporem seu repertório. Sobre Paolo

[397] BORBA FILHO, Hermilo. Op. cit., p. 176.

Giacometti e sua obra mais conhecida e popular, *A morte civil* [398], escreveu Miroel Silveira:

> Seria um autor assalariado permanentemente (como Goldoni o fora) por um elenco para criar-lhe o repertório, Paolo Giacometti (1816-1882), quem escreveria, entre oitenta e tantas peças, um sucesso que duraria décadas: "La morte civile". Em termos já bem próximos do teatro realista, mais ainda na perspectiva daquele público, Giacometti combina os elementos da vida concreta com os vibrantes apelos do melodrama. Só essa estrutura não justificaria o êxito, certamente, e devemos desde logo apontar dois ângulos do mesmo potenciador emotivo de que vinha munido o texto: para o público, o interesse crescente pela quebra da indissolubilidade dos vínculos conjugais, e para o autor, o sofrimento que pessoalmente lhe adviera de um casamento infeliz (e indissolúvel). A argumentação de Conrado, o protagonista ("morto civil" para refazer sua vida amorosa e familiar) contém aquela força de sinceridade e de conhecimento íntimo que a experiência vivida sabe melhor comunicar à obra de arte. [399]

A morte civil foi representada inúmeras vezes nos palcos brasileiros no decorrer da segunda metade do século XIX. Mesmo trazendo os ultrapassados traços do velho melodrama, o texto ainda continuava a ser popular nos anos 1890, como podemos observar em algumas críticas publicadas sobre as montagens da peça nesse período.

Com esse drama, de aspecto essencialmente trágico, a Companhia Dramática Italiana de Ermete Novelli abria a série de representações da *tournée* brasileira em 1890, e marcava a estreia de Novelli em nossos palcos. Como o enredo não era novidade para a plateia fluminense, as atenções dirigiram-se para o artista italiano, cujos ecos de sua fama na Europa chegavam, aos poucos, ao Brasil. O espetáculo impressionou os espectadores e a crítica: Novelli, no papel do protagonista Conrado e com uma interpretação considerada deslumbrante, surpreendeu todos que assistiram à récita. Os críticos teatrais da imprensa

[398] O enredo baseia-se na história de Conrado, pai de família e condenado por matar um irmão de sua mulher Rosália. Conrado evade-se da prisão com o fim de retornar ao seio familiar, junto de Rosália e sua filha Ada. Mas o retorno é decepcionante: encontra Rosália e Ada morando na casa de um advogado viúvo, que resolveu adotar Ada como filha para ocupar o lugar de Ema, sua filha verdadeira que morrera. Ada, sem saber da verdade, acredita ser mesmo Ema, nome pelo qual é chamada. Rosália insiste em não revelar à filha que seu pai verdadeiro é Conrado, um foragido, um galé, pois teme comprometer-lhe o futuro. Assim, Conrado vive torturado pela angústia de não poder ter Ada ao seu lado e vê-la chamá-lo de pai. O seu intenso sofrimento o leva ao suicídio por envenamento.

[399] SILVEIRA, Miroel. *A contribuição italiana ao teatro brasileiro; 1895-1964*. São Paulo: Quíron; Brasília, INL, 1976, p. 60.

jornalística do Rio de Janeiro comentaram a representação, ressaltando os dotes artísticos do ator revelados em razão da interpretação do personagem principal do texto de Giacometti. Fascinado com a representação de estreia de Novelli, realizada no dia 15 de julho, no Teatro Lírico, o redator responsável pela crítica teatral do *Jornal do Comércio* escreveu um texto crítico sobre a montagem do drama, voltando-se inteiramente para o artista italiano, que, a seu ver, se ainda não chegava a se igualar aos seus consagrados conterrâneos (Salvini, Rossi, Ristori, Giovanni Emmanuel) na arte de representar, não necessitava de muito estudo para conquistar essa "subida reputação".[400] De acordo com o jornalista anônimo, ao incorporar a personagem de Conrado, o ator Ermete Novelli provou ser

> um artista essencialmente dotado com todas as qualidades físicas, que pode ambicionar um homem, que se dedica ao palco. Olhos grandes, vivos e de extraordinária expressão; estatura elevada; com uma fisionomia de uma mobilidade extraordinária; [..] tudo isso proporcionava um conjunto de dotes físicos, que inteligentemente explorados hão de necessariamente produzir um ator, que se impõe imediatamente à plateia. [401]

Ademais, o crítico asseverou que o artista se enveredava para a escola naturalista na arte dramática, tal como Giovanni Emmanuel, mas que Novelli não visava a transmitir nenhuma doutrina no palco e o fato de se mostrar natural em cena era "porque o seu temperamento assim o exige" [402]. Nesse sentido, o redator concluía que o artista "não é apóstolo de novas doutrinas, é artista consciencioso e inteligentíssimo e dá essa feição natural aos seus trabalhos, porque, homem do seu tempo, vê que a verdade é atualmente o fator primário de todas as ciências e de todas as artes" [403]. Em outras palavras, o crítico dizia estar encantado com as particularidades artísticas do artista, o estudo minucioso e pormenorizado que emprestava à personagem e, sobretudo, com a sua dedicação extrema.

Os elogios atribuidos à perfomance do jovem ator italiano n'*A morte civil* não foram

[400] 'Teatro Lírico'. "Gazetilha". *Jornal do Comércio*, 17 de julho de 1890. Vide **Anexo**, item **5) George Ohnet**.
[401] Idem, ibidem.
[402] Idem, ibidem.
[403] Idem, ibidem.

poucos nem desprezíveis. A individualidade artística de Novelli observada no papel de Conrado também maravilhou o crítico teatral anônimo d'*O País*, que redigiu um comentário, na seção "Diversões", relacionado exclusivamente com a performance do artista. De acordo com ele, Novelli conseguira vencer uma batalha desafiadora na sua estreia: contentar o exigente público fluminense que compareceu ao Teatro Lírico. O desafio tornava-se espinhoso, explanava o comentarista, porque o público estava acostumado com as interpretações de Conrado outrora exibidas e estava convencido de que nenhum outro artista pudesse trazer à cena um Conrado que fosse igual ou superior ao do consagrado artista italiano Salvini. No entanto, o colunista relatava que os espectadores se surpreenderam, ou melhor, assombraram-se, com aquilo que viram no palco. Sobre a interpretação de Conrado por Novelli, o comentarista escreveu que o artista privilegiou a maneira natural de atuar, sem a utilização de qualquer artifício convencional, por isso a sua interpretação

> assombra realmente pela extrema perfeição, pela impecabilidade em todo o correr da peça, em todas as mais insignificantes minúcias, – porque é essa uma qualidade notável do talento do grande ator: naturalista o mais que é possível no teatro, respeitando acima dos efeitos a verdade na arte de representar, Novelli é minuciosíssimo no estudo do personagem, perscruta-lhe a índole, os sentimentos, a natureza física, o ente moral sob todos os seus aspectos, completa-lhe por dedução rigorosa o que ao poeta pôde escapar indeterminado, e a figura que se apresenta em cena é completa, impecável, homogênea, de começo ao fim da peça. [404]

Como o crítico do *Jornal do Comércio*, o comentarista d'*O País* reforçou o estudo minucioso e detalhado de Novelli para incorporar Conrado. Segundo o cronista, ao interpretar Conrado, o ator pôde exibir e explorar todo o seu talento artístico, sendo o drama, por assim dizer, uma escolha bem tramada e planejada para uma estreia. O crítico ainda chamou a atenção para os dotes físicos de Novelli, os quais se ajustavam perfeitamente às necessidades de um intérprete que desejava crescer na carreira de ator teatral. A interpretação das cenas mais dramáticas e agonizantes da peça de Giacometti, a seu ver, corroborara que o artista tinha realmente nascido para o palco: "Novelli, a representar, tem todos os timbres

[404] 'Teatro Lírico – O artista Ermete Novelli'. "Diversões". *O País*, 17 de julho de 1890. Vide **Anexo**, item **6) Paolo Giacometti**.

necessários para exprimir a situação; emprega-os com rigoroso acerto, [...] até os sons cavernosos, entrecortados por soluços, da agonia lenta, das torturas da morte por envenenamento" [405].

O articulista da *Gazeta de Notícias* salientou os elogios ao ator, dizendo que a escolha do drama de Giacometti foi propícia e inteligente, pois a obra "oferece, na parte do protagonista, vasto campo para se ajuizar do valor do artista que dela se encarregar" [406]. O cronista da *Gazeta de Notícias* foi mais além do que os críticos do *Jornal do Comércio* e d'*o País* e colocou o jovem ator na mesma posição ocupada por artistas de grande relevo, como Rossi, Salvini ou Emmanuel, os quais, até então, pareciam ser inexcedíveis no papel de Conrado. Para sustentar seu argumento, o cronista afirmava que todos os artistas consagrados têm interpretado Conrado do mesmo modo, de forma a corresponder à índole do personagem. A diferença, explicava ele, estava na "maneira de representar, de a tornar patente ao público, essa é devida exclusivamente à índole e as tendências do artista" [407].

Esse modo diferente de representar referia-se ao naturalismo, e Novelli, para o crítico, era um claro seguidor da escola naturalista na arte de representar, assim como Giovanni Emmanuel. Apesar das inverossimilhanças presentes no texto dramático, Novelli teria conseguido atuar naturalmente, com muita verdade e de acordo com os meios mais simples, mas com o detalhe de não destoar dos traços imaginados por Giacometti para compor Conrado. Quanto aos dotes físicos do ator, o articulista repetiu o que os críticos dos demais jornais concorrentes haviam apontado: "No papel de Conrado, Novelli denuncia-se acentuadamente um artista de estudo e grande penetração artística. Dispõe de bons dotes. A voz é dúctil e usa dela com grande propriedade" [408].

O drama de Giacometti continuou a fazer parte do repertório da *troupe* de Novelli em 1895, quando a companhia italiana retornou ao Brasil. Ao contrário do que acontecera em 1890, *A morte civil* não foi o texto escolhido para abrir a série de espetáculos da *tournée*. Gozando de uma reputação já firmada e consagrada, o artista não precisava mais estrear com um personagem cheio de atrativos como Conrado, não necessitava mais provar o seu

[405] Idem, ibidem.
[406] 'Novelli'. "Teatros e...". *Gazeta de Notícias*, 17 de julho de 1890. Vide **Anexo**, item **6) Paolo Giacometti**.
[407] Idem, ibidem.
[408] Idem, ibidem.

talento como em 1890, pois a plateia fluminense já o vira atuar no palco. Talvez o fato de o ator italiano não ser mais uma novidade para o público tenha levado a crítica jornalística a não se centrar tanto em Novelli, como há cinco anos. Ermete Novelli recebeu imensos elogios por parte dos críticos, mas a análise dos comentários divulgados acerca da montagem de *A morte civil*, realizada a 2 de junho de 1895, no Teatro Lírico, revelou que a imprensa fluminense mostrou-se menos deslumbrada com o artista no difícil papel de Conrado.

Podemos aludir à nota a respeito da récita do drama divulgada na seção "Teatros e...", da *Gazeta de Notícias*, em que o articulista lança ao seu leitor-espectador o seu ponto de vista acerca do texto dramático e de seu autor que "tem o dom especial de comover plateias até às lágrimas" [409]. Depois de relatar rapidamente a infeliz história de um pai (Conrado) preso condenado, que sofre a dor de não poder revelar sua verdadeira situação à filha verdadeira que perdera, traz à luz sua opinião quanto à atuação de Novelli no tablado. A seu ver, o papel de Conrado é complicado, na medida em que exige do ator uma profunda interpretação psicológica para expressar, de forma coerente, a índole e as exterioridades (modo de falar, vestir, andar) do personagem esboçado por Giacometti. O jornalista considerava positivo o trabalho do artista na representação, mas sem aquele encantamento exagerado com relação à imagem do ator, tal como verificamos nos comentários divulgados nos jornais de 1890, quando Novelli pisava pela primeira vez nos palcos brasileiros. Para ele, Novelli conseguiu trazer para a cena um personagem "perfeitamente encarnado na figura de Conrado" [410], tal como fora imaginado por Giacometti.

Já o ligeiro parecer de Artur Azevedo, publicado n'*O País* a 3 de junho de 1895 um dia depois da montagem, frisava que o drama, "completamente desprovido de elemento cômico, é de uma audição penosa e fatigante" e que esse problema fora compensado com o desempenho do "excepcional" Novelli, que, na sua visão, "é perfeito em todas as dificílimas situações do personagem, desde a sua entrada no 2º. ato, quando vem contar porque foi preso e como se evadiu da prisão, até cair morto na última cena" [411]. Porém, o comediógrafo optou por encerrar

[409] 'Noveli – A morte civil'. "Teatros e...". *Gazeta de Notícias*, 4 de junho de 1895. Vide **Anexo**, item **6) Paolo Giacometti**.
[410] Idem, ibidem.
[411] A.A. 'Novelli'. "Artes e Artistas". *O País*, 3 de junho de 1895. Vide **Anexo**, item **6) Paolo Giacometti**.

seu comentário sem se aprofundar em outras questões relacionadas com a montagem, como cenário, vestuário, iluminação, a reação do público, etc.

Como já salientamos, além de Salvini e Rossi, o ator Giovanni Emmanuel também foi reconhecido pela crítica brasileira e estrangeira como um dos melhores intérpretes do protagonista Conrado, de *A morte civil*. Contemporâneo de Novelli, Emmanuel, pelo menos nas vezes em que passou pelo Brasil nos corridos anos 90 do século XIX (1891 e 1896 mais especificamente), teve o nome do dramaturgo Paolo Giacometti cravado no rico repertório de sua companhia, o que reforçava a importância da obra do autor italiano para os artistas renomados e para aqueles que buscavam se aperfeiçoar na profissão. O papel de Conrado era extremamente propício para que um ator sério pudesse explorar e medir todas as suas qualidades artísticas. A propósito da encenação do drama *A morte civil*, pela Companhia Dramática Italiana de Giovanni Emmanuel, em 1891, um crítico anônimo da *Gazeta de Notícias* escreveu que "escrito por um homem profundamente conhecedor das coisas de teatro, o papel de Conrado é, como se diz em gíria teatral – um papel feito" [412]. O cronista completava a sua opinião sobre a montagem exibida no Teatro S. Pedro de Alcântara, no dia 31 de julho, declarando que Emmanuel, na figura de Conrado, "acentua com extrema correção artística todos os matizes sentimentais e comovedores de tão simpático personagem" [413].

Nessa *tournée*, realizada no Brasil,em 1891, a representação do drama fechou a série de espetáculos e com ele a *troupe* italiana se despedia da plateia fluminense. No entanto, cerca de um mês antes, a companhia de Emmanuel, que já se encontrava no Rio de Janeiro, tinha levado ao palco do Teatro S. Pedro de Alcântara *Maria Antonieta*, outro drama de Giacometti e que retrata os últimos momentos da vida dde Luís XVI, rei da França. [414] Assim como *A morte civil*, a peça *Maria Antonieta* não era novidade para os espectadores cariocas, mas, mesmo assim, a notícia da representação do drama histórico chamou um bom público ao teatro. O redator responsável pela crítica teatral do *Jornal do Comércio* divulgou o seguinte comentário acerca da popularidade da obra, quando o texto foi posto em cena em 1891:

[412] 'A morte civil'. "Teatros e...'. *Gazeta de Notícias*, 2 de agosto de 1891. Vide **Anexo**, item **6) Paolo Giacometti**.
[413] Idem, ibidem.
[414] O drama foi representado no dia 1º. de julho de 1891.

> O nosso público conhece bem o comovedor drama histórico, que arrasta sempre ao teatro famílias inteiras, ávidas de algumas horas de fortes comoções. É uma peça sempre ouvida por numeroso auditório, principalmente depois que aqui foi interpretada pela célebre atriz Ristori, que nela tinha umas suas sublimes criações. [415]

Para o articulista, Luís XVI, interpretado por Emmanuel, e Maria Antonieta, por Virgínia Reiter, eram personagens que não se ajustavam aos gêneros artísticos dos dois primeiros artistas da *troupe* e, por conseguinte, não contribuíam para que eles brilhassem no palco. [416]

Apesar da popularidade da peça histórica de Giacometti, o cronista discordava do fato de *Maria Antonieta* fazer parte do repertório da Companhia de Emmanuel, já que, com exceção de Giovanni Emmanuel e Virgínia Reiter, o resto do elenco artístico era fraco e incapaz de produzir um espetáculo equilibrado e harmônico. Nesse sentido, o redator sugeria que o repertório deveria ser coerente com a qualidade dos integrantes da companhia, a fim de que o desempenho geral de todas as peças exibidas sempre atingisse o grau de satisfação do público. Ademais, o crítico mostrava-se desgostoso com o cenário utilizado na montagem, "que, nos três primeiros atos, esteve a pedir substituto, principalmente a legendária mobília azul, tão conhecida do nosso público" [417].

O cronista teatral da *Gazeta de Notícias*, por sua vez, entendeu que Virgínia Reiter, no papel de Maria Antonieta, necessitava de mais ação e vigor na interpretação, no sentido de reforçar "uma certa majestade de porte e de atitude" [418], cara a uma verdadeira rainha.

Depois de 1891, a Companhia Dramática Italiana de Giovanni Emmanuel retornou ao Brasil somente em 1896 e o drama *A morte civil* foi mais uma vez contemplado pela *troupe*. A representação marcada para o dia 18 de junho, no Teatro Apolo, chamou a atenção dos críticos, que não hesitaram em enfatizar o desempenho de Emmanuel. O folhetinista anônimo da *Gazeta de Notícias* escreveu que Emmanuel era inexcedível no papel de Conrado e destacou a interpretação naturalista empregada pelo artista durante toda peça, em especial na angustiante cena do suicídio. No seu entender, o trabalho cuidadoso de

---

[415] 'Teatros'. "Gazetilha". *Jornal do Comércio*, 3 de julho de 1891. Vide **Anexo**, item **6) Paolo Giacometti**.
[416] Idem, ibidem.
[417] Idem, ibidem.
[418] 'Maria Antonieta'. "Teatros e...". *Gazeta de Notícias*, 3 de julho de 1891. Vide **Anexo**, item **6) Paolo Giacometti**.

Emmanuel, nessa cena, conseguiu admiravelmente impressionar e mexer com a imaginação dos espectadores, "revelando assim uma forte penetração e um acurado estudo desse gênero de morte" [419].

Focando seu comentário no intérprete italiano, o resenhador traçou uma curta sinopse do enredo do drama e, ao reforçar o caráter comovente da obra, afirmou que Giacometti, como autor dramático, era "um verdadeiro sensibilizador, um pertinaz convencedor das multidões, já pelos sentimentos que põe em jogo, já pelos lances que prepara" [420]. Daí, o fato de sua peça agradar a todo tipo de público, desde os mais tranquilos e serenos até os mais exigentes.

Artur Azevedo, redator d'*O País*, teceu, sobre a récita, um minúsculo parecer, no qual engrandeceu a imagem do artista italiano, ao declarar que a plateia carioca "sabe quanto vale o maravilhoso Emmanuel no drama de Giacometti: ele afronta, com uma sobranceria olímpica, a tradição do próprio Salvini, e sai triunfante do perigoso confronto" [421].

A exemplo do cronista da *Gazeta de Notícias*, o jornalista da seção "Teatros e Música", do *Jornal do Comércio*, mostrou-se encantado com o Conrado produzido por Giovanni Emmanuel, que esbanjou, a seu ver, naturalidade e comoveu profundamente todos que se encontravam no teatro, em especial os pais de família. [422]

A Companhia de Giovanni Emmanuel representou o drama mais uma vez a 14 de setembro, montagem que encerrou a longa *tournée* brasileira da *troupe* em 1896. O êxito do espetáculo completou-se com uma chuva de homenagens e lágrimas, já que Emmanuel despedia-se dos seus admiradores brasileiros. A escolha do drama não poderia ser mais propícia, visto que Emmanuel era considerado, pela crítica da época, inexcedível como intérprete de Conrado. A imprensa jornalística registrou os momentos da despedida emocionante do artista. Na ocasião, um jornalista anônimo d'*O País* escreveu as seguintes palavras sobre esse espetáculo de despedida: "A peça foi bem escolhida, pois, como se sabe, o papel de Conrado é uma das mais belas criações artísticas do trágico eminente, que tão

---

[419] 'A morte civil'. "Teatros e...". *Gazeta de Notícias*, 20 de junho de 1896. Vide **Anexo**, item **6) Paolo Giacometti**.
[420] Idem, ibidem.
[421] A.A. 'Emmanuel'. "Artes e Artistas". *O País*, 20 de junho de 1896. Vide **Anexo**, item **6) Paolo Giacometti**.
[422] 'Emmanuel'. "Teatros e Música". *Jornal do Comércio*, 20 de junho de 1896. Vide **Anexo**, item **6) Paolo Giacometti**.

funda saudade nos vai deixar" [423].

Se Emmanuel seria sempre lembrado pelo público e pela crítica brasileiros no papel de Conrado, é bem provável que o artista italiano também seria ternamente grato a Paolo Giacometti pela criação de um personagem versátil, pelo qual muitos artistas puderam firmar e reforçar sua reputação. [424]

2.8 Dramaturgos portugueses

Assim como os franceses e italianos, os dramaturgos portugueses marcaram presença importante na cena nacional na última década do século XIX. As maiores interessadas em encenar dramas portugueses foram, sem dúvida, as companhias de Portugal que vinham todos os anos ao Brasil. Ao lado das *troupes* lusas, mas em menor número, encontravam-se as companhias nacionais, que chegaram a privilegiar peças de autores daquele país em seu repertório. De acordo com a pesquisa nos jornais cariocas do período, dentre os autores contemplados pelas empresas teatrais encontravam-se Almeida Garrett, Mendes Leal, Pinheiro Chagas, Campos Júnior (1850-1917), D. João da Câmara (1852-1908), Marcelino Mesquita, Fernando Caldeira (1841-1894), Eduardo Schwalbach (1860-1946), e grande parte deles conquistou a simpatia dos espectadores brasileiros. Apesar de serem lembrados por alguns empresários teatrais, esses dramaturgos ainda eram adeptos de uma dramaturgia tradicional (produzindo dramas históricos, melodramas ou peças realistas – os chamados "dramas de tese ou da atualidade").

Entre os anos 1830 e 1840, o drama histórico predominou no teatro português, sendo o gênero de maior predileção dos autores. Exceto Almeida Garrett, a maioria dos dramaturgos portugueses foi além dos princípios defendidos pela escola romântica, deixando-se levar pelos exageros e pelas consequências mais extremas e absurdas. Assim, no drama histórico

[423] 'Emmanuel'. "Artes e Artistas". *O País*, 16 de setembro de 1896. Vide **Anexo**, item **6) Paolo Giacometti**.

[424] Outras companhias dramáticas estrangeiras que estiveram na Capital Federal, no decorrer dos anos 90 do século XIX, incluíram os dramas *A morte civil* e *Maria Antonieta* no seu repertório e os levaram ao palco dos teatros onde se encontraram instaladas. Segue-se uma lista com a identificação de algumas dessas companhias teatrais e das datas de representação: Companhia Dramática Portuguesa do Teatro Príncipe Real de Lisboa: encenação do drama *Maria Antonieta* no dia 25/06/1890, no Teatro Santana; Companhia Dramática Italiana do ator Andrea Maggi: representação de *A morte civil* no dia 1º./06/1891, no Teatro Lírico; Companhia Dramática Italiana Modena: representação de *Maria Antonieta* a 11/08/1894, no Teatro S. Pedro de Alcântara, a 05/09/1895, no Teatro Lírico; Companhia Dramática Italiana de Clara Della Guardia e Andrea Maggi: representação de *A morte civil* a 17/08/1899, no Teatro S. Pedro de Alcântara.

português, fixou-se o interesse pela época medieval, mas sem qualquer preocupação com a verossimilhança e uma trama que despertasse alguma curiosidade. É bem comum encontrarmos cenas ambientadas em salas de armas, celas de um convento, cárceres subterrâneos, mescladas com lances sombrios, vinganças e crimes terríveis. E mais: a visão maniqueísta do mundo "levava a estabelecer uma fronteira intransponível entre o vício e a virtude, a perfídia e a bondade, a culpa e a inocência" [425]. Essa produção tinha como modelo a dramaturgia dos autores franceses Victor Hugo, Dumas pai, Scribe, Bayard. [426] Segundo Luiz Francisco Rebello, a produção literária portuguesa, sobretudo a dramática, mostrou-se intrinsecamente atrelada ao contexto histórico da época, portanto traçar um panorama do teatro do século XIX significa estudar os alicerces básicos sobre os quais a sociedade lusa se estruturou.

A partir de 1851, Portugal passa por profundas mudanças em decorrência da implantação da política de "melhoramentos materiais", o que implicou sérias consequências políticas, econômicas e sociais. Até meados da década de 1870, tal período caracterizou-se pela construção de estradas de ferro, pela unificação do mercado interno, pelo crescimento industrial, pela intensa especulação financeira, entre outros. Entretanto, se, por um lado, houve o desenvolvimento de alguns setores, por outro, o desequilíbrio social intensificou-se com o alargamento das diferenças entre ricos e pobres, contribuindo para o descontentamento das classes menos defavorecidas, sobretudo a do operariado. Esse contexto histórico-social refletiu diretamente na produção dos dramaturgos, que, influenciados pela corrente realista em voga e disseminada pelo teatro francês, visavam a retratar a sociedade contemporânea e os problemas sociais referentes àquele momento, surgindo, assim, o chamado "drama de atualidade" [427]. "*Cópia* e *lição*: eis os dois requisitos fundamentais a que o drama de

[425] REBELLO, Luiz Francisco. *O teatro romântico (1838-1869)*. Biblioteca Breve/Volume 51. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa. Ministério da Educação e Ciência. Lisboa, Portugal, 1980, p. 53.

[426] Dentre os dramaturgos que escreveram dramas históricos e melodramas sentimentais, encontram-se Mendes Leal, Pedro Sousa de Macedo (1821-1901), Inácio Maria Feijó (1794-1857), José Freire de Serpa Pimentel (1814-1870), César Perini (1814-1870), Pinheiro Chagas (1842-1895). Para mais informações, vide REBELLO, Luiz Francisco. Op. cit. p.51-57.

[427] Depois de agregar notável popularidade, nos anos 50, o drama histórico e o melodrama mostravam sinais de desgates, dando lugar ao drama da atualidade. Sobre isso, afirmaram Antonio José Saraiva e Oscar Lopes: "Ao analisar em conjunto a produção literária do ano de 1858, já o nosso principal crítico dramático da época, Andrade Ferreira, constatava na *Revista Contemporânea* que "o drama histórico, como mania da época, passou"; e Ernesto Biester, autor e crítico de teatro, faz desde então a apologia do drama "de costumes

atualidade deveria obedecer, correspondendo a uma dupla exigência de verossimilhança e utilidade" [428].

Pode-se dizer que o drama da atualidade no teatro português foi uma tentativa de aproximação das peças realistas francesas e teve como mentores Mendes Leal e Ernesto Biester (1829-1880). César Lacerda (1829-1903) e Francisco Gomes de Amorim (1827-1891) também escreveram dramas da atualidade. No entanto, os dramaturgos do Além-Mar não conseguiram seguir rigorosamente os preceitos da nova escola francesa, pois, se se ocuparam de temas relacionados à sociedade da época como o dinheiro, a honra, o casamento de conveniência, não dispensaram as mesmas "situações patéticas e a expressão exaltada dos sentimentos característicos do drama romântico" [429].

No que se refere a essas produções dramáticas, caracterizadas por dramas históricos, melodramas sentimentais e dramas de atualidade, é certo dizer que inúmeras delas mereceram a atenção das principais companhias portuguesas, sendo representadas nas casas de espetáculo do Além-Mar, nos últimos anos do século XIX. Artistas de renome, como Rosa Damasceno, Lucinda Simões, João e Augusto Rosa, Emília Adelaide, José Carlos dos Santos, Álvaro, contribuíram para que o público dos teatros não só português, mas também brasileiro, pudesse conhecer o enredo dessas obras, levando-as ao palco.

Foi em razão da vinda da Companhia Dramática Portuguesa de Rosa Damasceno ao Brasil, em 1893, que a plateia fluminense teve a oportunidade de contemplar o consagrado drama histórico *O alfageme de Santarém* [430], de Almeida Garrett, autor considerado o reformador do

---

contemporâneos" e do "realismo"." SARAIVA, Antonio José & LOPES, Oscar. *História da Literatura Portugal*. São Paulo: Martins Fontes, 1973, p.853.

[428] Idem, ibidem, p. 77.

[429] REBELLO, Luiz Francisco. Op. cit., p.78.

[430] Garrett inspirou-se na lenda poética presente na *Crônica do Condestabre*, livro anônimo do início do século XV, para compor o fundo da sua obra. Assim o enredo apresenta Fernão Vaz, um homem do povo, pobre, que se fez alfageme (tipo de armeiro) para ganhar a vida e sustentar Mendo Paes e D. Guiomar, pessoas que, outrora, deram-lhe abrigo. Fernão ama Alda, jovem que vive em companhia do pobre e generoso Frei Froilão. Alda viveu sua infância com o cavaleiro Nun'Álvares, mas desde a morte do pai deste passou a morar com o religioso. O cavaleiro deseja casar com Alda e, por isso, Fernão o tem como maior inimigo. Fernão e Nun'Álvares enfrentam-se em um duelo, do qual o cavaleiro sai ferido. Porém, Fernão lhe entrega a espada, assegurando-lhe que, ao portar a referida arma em qualquer batalha, sempre sairá vencedor. O alfageme e Alda, auxiliados por Frei Froilão, casam-se, mas logo Fernão parte para a batalha de Aljubarrota, com o objetivo de ajudar a combater a invasão castelhana. Por intrigas de D. Guiomar e Mendo Paes, o alfageme passa à condição de traidor, recebendo uma ordem régia de prisão e de confisco de seus bens.

teatro português. [431] A companhia instalara-se no Teatro S. Pedro de Alcântara para a realização de uma *tournée*, apresentando um repertório repleto de peças originalmente portuguesas. De acordo com um articulista da *Gazeta de Notícias*, dois eram os motivos que tornavam 25 de agosto de 1893 uma data muito especial para o movimento teatral do Rio de Janeiro: a representação da obra-prima de Garrett, *O alfageme de Santarém*, e o benefício do notável ator português João Rosa. O crítico, dessa forma, dividiu o seu comentário em duas partes: na primeira, tratou da obra e, na segunda, aludiu ao desempenho do ator João Rosa no papel de Froilão-Dias. Quanto à obra, escreveu que a reação positiva do público presente no teatro era a maior prova da incontestável superioridade do texto português: "O público escolhido e ilustrado que assistia à sua exibição, ouviu-a, com a mesma reverência o acatamento com que se adora sagrada relíquia, e só com o cair do pano nos finais dos atos saía do seu enlevo, para irromper então em calorosos aplausos" [432].

Para o cronista, João Rosa, artista representante da "tradição do teatro português", foi um merecedor digno das honras da noite [433]:

> Em João Rosa o que mais se admira, é o naturalismo do seu trabalho; e o cuidado que ele emprega para não sacrificar a verdade a um efeito brilhante mas falso. Daí lhe vem o seu prestígio, a autoridade de mestre, que ele não quer ter, mas que todos lhe reconhecem.[434]

Assim como a *Gazeta de Notícias,* o jornal *O País* comentou a montagem,

---

Sentindo-se injustiçado, Fernão não cede à ordem régia e Nun'Álvares, ao saber dos acontecimentos e da calúnia sofrida por Fernão, defende e manda soltar o alfageme.

[431] O drama estreou no Teatro da Rua dos Condes a 9 de Março de 1842, trazendo o título *O Alfageme de Santarém ou a Espada do Condestável* e sem a informação do nome do autor. Sobre a estreia, Rebello relata as complicações enfrentadas por Garret perante o governo da época: "O governo reacionário de Costa Cabral, que repusera em vigor a Carta de 26, havia demitido entretanto Garrett de todos os cargos públicos que exercia. A estreia foi tumultuosa, por via das alusões políticas do texto, o que motivou a intervenção da polícia. Mas o autor, no prefácio à 1ª. edição, esclareceu as intenções que presidiram à feitura do drama: 'Quis-se pintar neste quadro a face da sociedade em um dos grandes cataclismos por que ela tem passado em Portugal – paixões políticas não as tem – para ver e representar, como eles foram, são e hão-de sempre ser os dois grandes elementos sociais, o popular e o aristocrático'. Tendo por tema o afrontamento ideológico entre o povo e a nobreza, mas defendendo uma posição moderadora, e por quadro a luta contra Castela e a revolução de 1383, a peça apresenta em relação às que a antecederam a novidade de intercalar baladas e canções na ação uma fórmula que seria retomada, anos depois, n'*As Profecias do Bandarra*." (REBELLO, Luiz Francisco. Op. cit., p.44-45).

[432] 'O Alfageme de Santarém'. "Teatros e...". *Gazeta de Notícias*, 27 de agosto de 1893. Vide **Anexo**, item **7) Almeida Garret**.

[433] Idem, ibidem.

[434] Idem, ibidem.

apresentando um longo parecer do jornalista Crispiniano da Fonseca, que conhecia muito bem os autores de sua pátria. Na visão de Fonseca, o drama representado não era o melhor trabalho de Garrett para o teatro, mas reconhecia que

> ainda nenhum dos novos dramaturgos fez a peça que a esta pudesse comparar-se. Em qual dos novos dramas existe esse sentimento profundo da poesia popular? Onde, como ali, aparece viva a alma da pátria, torturada pelas lutas políticas que a dilaceram, excessiva nas paixões, cega e injusta, luminosa e heroica? Qual dos autores da nossa geração soube ter esse sentimento da vida do povo? Qual teve a arte de aproveitar uma lenda tão bela como a do condestável? Qual teve sobretudo essa forma admirável, castigada e portuguesa até a medula, dando a impressão da linguagem popular, e sendo um prodígio da arte que quase não tem par entre nós? [435]

No entanto, apesar de ressaltar o valor do texto, até então inatingível, o crítico português admitia que a obra trazia à luz defeitos nítidos do ponto de vista histórico (modo de vida, costumes, vestuário etc.), já que o drama fora escrito antes de se iniciarem estudos e pesquisas arqueológicas relativas ao período abordado na obra. Segundo o colunista, Garrett baseara-se numa lenda poética encontrada na *Crônica do Condestabre*, escrita no século XV por um anônimo.

Crispiniano da Fonseca transcreveu, mantendo a ortografia da época da obra, a passagem da *Crônica do Condestabre*, que teria servido de inspiração a Garrett para esboçar o drama. Provavelmente, o cronista tivesse pensado no desconhecimento dos seus leitores com relação à lenda e daí a importância de mencioná-la com mais cuidado em seu comentário. Em seguida, o jornalista resumiu minuciosamente o entrecho da obra e deixou para o final a análise do desempenho dos artistas portugueses no palco, cujo foco voltou-se para o ator beneficiado, João Rosa, no papel de Frei Froilão. A conclusão de Crispiniano sobre a interpretação de Rosa foi semelhante à do crítico da *Gazeta de Notícias*, que, certamente, leu o comentário de Fonseca e talvez tivesse se apoiado nele para escrever o seu, visto que a crítica d'*O País* sobre a montagem fora publicada um dia antes (26/08) da da *Gazeta de Notícias*. Para o crítico português, João Rosa apresentou um trabalho

[435] FONSECA, Crispiniano da. 'O Alfageme de Santarém'. "Artes e Artistas". *O País*, 26 de agosto de 1893. Vide **Anexo**, item **7) Almeida Garret**.

magnífico com a complexa interpretação do Frei Foilão:

> É ali que se conhece um mestre; é num trabalho assim que a gente pode ver qual a parte que é devida ao temperamento próprio do artista, a que se fixou por hereditariedade e a que procede da longa, esmerada educação artística. [436]

Finalizou a sua opinião com um elogio atribuído a todos os artistas, "um conjunto tão perfeito e harmônico" [437], sem os quais, na sua ótica, não seria possível proporcionar o verdadeiro espetáculo de gala que proporcionou à plateia do Teatro São Pedro de Alcântara.

Além de Garrett, a obra de outro dramaturgo português já falecido à época foi resgatada e levada ao palco fluminense. José da Silva Mendes Leal teve seu *O homem da máscara negra* [438], drama histórico de fundo totalmente melodramático, representado pela Companhia Dramática do Teatro S. Pedro de Alcântara. Uma das récitas foi realizada a 26 de junho de 1892 e, segundo a imprensa periódica, era grande a expectativa em relação ao espetáculo, ainda que se tratasse de uma peça construída em moldes antigos. Uma nota

[436] Idem, ibidem.
[437] Idem, ibidem.
[438] A trama desenrola-se na época em que Portugal se encontrava em luta contra os castelhanos liderados por Felipe II, rei de Castela. O conde D. Álvaro ama Branca, filha de D. Fernando. Este, a princípio, não aceita a união de sua filha com D. Álvaro. Nesse sentido, um mascarado, desconhecido, presta serviços a D. Álvaro em favor de sua união com a jovem. Mesmo contra a vontade de seu pai, Branca consegue ficar com o conde, ainda que este vivesse sempre ausente por conta de ser um servidor fiel de D. Antonio, rei de Portugal. Em uma dessas ausências, o mascarado, acompanhado de sua irmã Leonor, ressurge no Palácio do conde em Santarém e encontra Branca sozinha. Primeiro, Leonor, antiga amante de D. Álvaro, é quem aparece e insulta Branca. Em seguida, o mascarado se apresenta, dizendo que veio com a intenção de se vingar de D. Álvaro, como forma de pagamento dos seus favores. O conde retorna ao palácio e se depara com o desconhecido, enquanto Branca é levada por quatro mascarados. O mascarado bate-se com o conde, que é ferido e lançado às águas do Tejo. Ao ser lançado, o conde descobre a verdadeira identidade do cavalheiro: era Antonio Baracho, irmão de sua antiga amante. O mascarado pensa tê-lo matado. Branca, desesperada, procura o rei D. Antonio para pedir ajuda, a fim de fazer justiça pelo crime cometido. O rei promete-lhe justiça, já que D. Álvaro era um servidor fiel. No entanto, Antonio Baracho era um dos cavaleiros do rei e, ao saber da conversa de Branca com D. Antonio, tenta se livrar da culpa. Na ocasião, D. Antonio recebe D. Gonçalo, um enviado do rei Felipe II, trazendo uma mensagem de paz. D. Gonçalo era irmão de Branca e informa ao rei que Felipe II lhe propõe um acordo. O rei D. Antonio não aceita o acordo e declara guerra aos castelhanos. Enquanto Branca sofre ameaças de Baracho, sofrendo um repentino desmaio, D. Gonçalo aparece e é morto por Baracho, que aproveita para fugir. Branca é quem sofre acusações de ter assassinado o irmão, tal como tramou Baracho. No momento do julgamento, eis que D. Álvaro ressurge a fim de livrar a inocente amada da morte, o que não acontece. D. Álvaro, um pouco antes da hora da condenação, explica à noiva que foi salvo por Rui Mendes, seu escudeiro, quem o resgatou do Tejo e cuidou de suas feridas. Além disso, conta à moça que o escudeiro tem em mãos uma prova, uma carta de Baracho confessando todo o seu crime e que tão logo aparecerá para apresentá-la aos juízes. O final é feliz; Baracho é condenado e Branca se une definitivamente ao conde, agora, com o consetimento de D. Fernando.

publicada na *Gazeta de Notícias* chamava o público para assistir à récita, aventando que a boa qualidade do texto advinha justamente do fato de ele se enquadrar nos velhos padrões do teatro romântico:

> É ainda hoje o *Homem da máscara negra* o que vai fazer as delícias dos frequentadores do S. Pedro de Alcântara.
> Para um dia de domingo, nenhum drama se nos afigura mais próprio para uma enchente à cunha, do que este que tem um longo passado de triunfos, de sucessos consecutivos, podendo-se mesmo garantir que conta a consagração de algumas gerações de decididos entusiastas.
> Que ele, o *Homem da Máscara Negra*, tem situações, que o seu enredo é inteiramente de princípio a fim, já toda a gente que gosta do que é bom, conhece perfeitamente bem o *Homem da Máscara Negra,* um drama da velha escola, boa, por isso mesmo que é velha e que ainda está de pé. Quem quiser bilhete, que vá cedo. [439]

O drama voltou aos palcos no ano seguinte, sendo representado nos dias 8 e 9 de abril pela Companhia Dramática, sob a direção de Soares de Medeiros, no Teatro S. Pedro de Alcântara. Sobre a montagem, especificamente, não houve comentários por parte dos críticos dos jornais fluminenses, mas uma breve notinha divulgada n'*O País*, no dia 9 de abril, narrava, de maneira espetaculosa, a intensa e barulhenta agitação que se encontrava às portas e no interior do Teatro S. Pedro de Alcântara, por conta da aguardada encenação da peça de Mendes Leal:

> A praça Tiradentes, em frente ao teatro S. Pedro de Alcântara, apresentava ontem à noite um aspecto deslumbrante. Carruagens particulares e carruagens de aluguel estacionavam. E o povo, em andar, acotovelando-se, empurrando-se, gritando, gargalhando, num fluxo e refluxo, encaminhava-se da rua para o bilheteiro e do bilheteiro para o recinto, onde aplaudiu com verdadeiro delírio o drama "O homem da máscara negra", que hoje se repete pela segunda vez. [440]

Ainda a plateia fluminense teve a oportunidade de assistir a montagens de textos teatrais do autor português e colaborador na folha carioca *O País* Pinheiro Chagas. Nos últimos anos do século XIX, em especial nos primeiros anos de República, *A Morgadinha*

[439] 'O Homem da Máscara Negra'. "Teatros e...". *Gazeta de Notícias*, 26 de junho de 1892. Vide **Anexo**, item **8) Mendes Leal**.
[440] 'S. Pedro'. "Diversões". *O País*, 9 de abril de 1893. Vide **Anexo**, item **8) Mendes Leal**.

de Val-Flor e *O drama do povo*, as duas peças mais famosas do autor, foram várias vezes levadas aos nossos palcos, chamando um público significativo, fato que mereceu ser registrado pela imprensa. [441] A propósito disso, podemos aludir à montagem de *A Morgadinha de Val-Flor* [442] realizada em 8 de julho de 1893 [443], pela Companhia Dramática Portuguesa, dirigida pelo ator Álvaro, no Teatro Apolo, e que, segundo o cronista da *Gazeta de Notícias*, levou uma enchente inacreditável ao teatro, embora a peça fosse "conhecidíssima" [444]. Considerando-a um típico drama de tese, com discussões nítidas concernentes ao fanatismo religioso e ao preconceito no amor, o cronista elegia um ponto básico da obra, o qual deveria ser frisado pela crítica:

> deve dizer-se que ele é bom e que a crítica deve aceitá-lo, mais como uma demonstração do estado da sociedade portuguesa no tempo do começo do reinado de D. Maria I do que outra coisa, e a revolução que fizeram no reino as ideias proclamadas em França ao espirar o século passado e no principiar o atual. [445]

Em seguida, o jornalista aludia ao desempenho dos artistas portugueses, os quais, a seu ver, foram dignos de mérito. O papel principal, o da Morgadinha de Val-Flor, foi

---

[441] É pertinente lembrar que, antes de o Brasil se tornar República, as duas peças já tinham sido inúmeras vezes representadas nas casas de espetáculo do Rio de Janeiro, tanto por companhias estrangeiras quanto nacionais.

[442] O entrecho repousa na triste história amorosa entre um plebeu e uma fidalga, em fins do século XVIII, pondo em xeque a distância que separava a pobreza da nobreza. Luiz, pintor humilde, ama a fidalga Leonor, a morgadinha de Val-Flor, a princípio orgulhosa e sempre a dar ordens aos seus inferiores. Quando se conhecem, ambos discutem e trocam farpas, cada um defendendo as suas condições sociais. No entanto, Luiz não consegue esconder o amor que sente por ela. Leonor, depois de muitas discussões com o plebeu, declara-se. Luiz já tinha se comprometido com a prima, a inocente Mariquinhas, e Leonor prometera casar-se com o primo Rodrigo. Em decorrência das leis inflexíveis que regiam a sociedade, Luiz resiste à ardente paixão e, contra a sua vontade, continua a dar esperanças à Mariquinhas. Mas Leonor se encontra enredada pelo pintor e deseja quebrar as regras, enfrentando a família, em especial a sua mãe Tereza. A resistência ao amor pela morgadinha não dura muito tempo e Luiz, cansado de lutar contra a voz da consciência, decide enfrentar Rodrigo, que o fere seriamente. Sabendo do estado do pintor, Leonor vai ao encontro do moço, que estava sob os cuidados de Mariquinhas. Ficam os dois frente a frente e trocam inúmeras declarações de amor. Luiz, muito pálido e fraco, morre na frente de Leonor.

[443] Em abril do mesmo ano, mais especificamente em 5 de abril de 1893, *A Morgadinha de Val-Flor* fora representada no Teatro Recreio Dramático, pela Empresa Dias Braga. E depois, em 25 de junho do mesmo ano, o drama foi representado novamente no Rio de Janeiro (Teatro Lucinda), mas por iniciativa da Empresa J. F. de Carvalho, num grande festival organizado pelo ator César de Lemos. No entanto, a imprensa jornalística não divulgou nenhum comentário relevante acerca dessas montagens. Também há registro de uma montagem em 11 de março de 1890, no Teatro Recreio Dramático, pela mesma Companhia Dramática de Dias Braga.

[444] 'A morgadinha de Val Flor'. "Teatros e..." *Gazeta de Notícias*, 10 de julho de 1893. Vide **Anexo**, item **9) Pinheiro Chagas**.

[445] 'A morgadinha de Val Flor'. "Teatros e...". *Gazeta de Notícias*, 10 de julho de 1893. Vide **Anexo**, item **9) Pinheiro Chagas**.

interpretado por Amélia Vieira, que, sem dúvida, comprovava ser uma atriz de primeira ordem. Para o folhetinista, dentre as atrizes que, até aquele momento, tinham representado a personagem, Amélia Vieira era a que melhor se saía no papel. A exemplo de Amélia, Álvaro "esteve sempre feliz" incorporando o pintor Luiz Fernandes, personagem que já várias vezes interpretado com êxito por ele. [446]

A enchente de público repetiu-se anos depois, em 1896, quando houve a montagem do mesmo drama no Teatro Variedades, pela Companhia do artista Dias Braga, empresa que, há tempos, mostrava-se empenhada na campanha de "regeneração" do teatro brasileiro. A *Gazeta de Notícias* lançou uma breve nota anônima alusiva à montagem no dia 5 de dezembro. O autor da nota não se referiu ao texto de Pinheiro Chagas, cujo mérito literário, de acordo com ele, era desnecessário ressaltar. Porém, não hesitou em congratular os consagrados artistas pela encenação: "Era um conjunto nem sempre fácil de conseguir: Helena Cavalier [447], Adelaide Coutinho, Leolinda Amoedo, Ferreira e Dias Braga, para não citar senão as figuras mais importantes do drama" [448].

Também *O drama do povo* [449] subiu à cena do Teatro Recreio Dramático, do Rio de Janeiro, no início dos anos 1890. A récita exibida a 2 de março de 1892 [450] pela Companhia Dramática do ator e empresário Dias Braga ressuscitava o drama histórico de Pinheiro Chagas, que há tempos tinha sumido do repertório das companhias (nacionais e portuguesas). Esse fato, certamente, teria contribuído para despertar o interesse dos críticos teatrais, que não hesitaram em tecer observações sobre o espetáculo de uma peça que

---

[446] Idem, ibidem.
[447] Essa atriz atuou no papel principal, o da Morgadinha de Val Flor.
[448] 'A Morgadinha de Val Flor'. "Teatros e...". *Gazeta de Notícias*, 5 de dezembro de 1896. Vide **Anexo**, item **9) Pinheiro Chagas**.
[449] A ação do drama ocorre em Portugal, durante a época da invasão francesa comandada por Napoleão I e que levou à fuga da família real para o Brasil. Um rapaz bondoso e valoroso (Paulo) apaixona-se por uma jovem aldeã (Joana) da serra da Estrela, porém é impedido de esposá-la em razão de sua condição social humilde. A ingênua aldeã é, portanto, seduzida por um fidalgo ambicioso, que, após satisfazer a sua vontade, resolve abandoná-la. Com isso, o pai da moça (Jerônimo) procura o fidalgo e o obriga a casar com a filha como forma de reparar a falta. O rapaz recusa o pedido. Nesse meio tempo, Frei João aparece para servir ao fidalgo, fazendo com que o povo da aldeia se levante contra a jovem. Para se livrar da morte, a aldeã deve ser salva pelo humilde rapaz. O desfecho do drama caracteriza-se pela junção da trama amorosa entre a jovem e o rapaz pobre com o episódio histórico retratado pela invasão dos franceses. Enquanto doutrinas democráticas contra a fidalguia são disseminadas, o povo enfrenta os invasores às ruas. O fidalgo se suicida, a moça morre, mas a cidade de Lisboa consegue ficar livre dos franceses.
[450] Além da récita do dia 2 de março de 1892, a Companhia Dias Braga representou o drama mais duas vezes consecutivas (03/03 e 04/03).

ressurgia no proscênio. O comentarista anônimo da seção "Diversões", d'*O País*, escreveu que o excessivo caráter declamatório do texto era o maior defeito da obra lusa, o que reforçava a artificialidade da ação:

> É uma peça histórica, patriótica [...] Como obra teatral, teve este defeito de outras composições do ilustre escritor português: – é demasiado declamatória; cada personagem está sobrecarregado de um punhado de falas enfáticas, que atira calorosamente em situações a seguir, destruindo a verdade da ação e fatigando o espectador. [451]

Sem se prender às qualidades ou aos defeitos, o crítico centrou suas considerações na atuação do elenco artístico e nas questões concernentes ao cenário. Destacou, assim, os trabalhosos papéis dos artistas Dias Braga (como o enjeitado Paulo), Rangel (como Frei João), Aurélia Delorme (como Joana, a rapariga do povo) e de Ferreira (como o rústico Jerônimo), os quais tiveram seus altos e baixos. No entanto, a preocupação maior do comentarista dirigiu-se para o cenário, já que a representação do texto exigia a presença de um experiente cenógrafo. Para ele, o cenógrafo do espetáculo, Afonso Silva, ainda era inexperiente e tinha muito o que aprender quanto ao gênero da pintura, sendo necessário aperfeiçoar mais os conhecimentos relacionados à paisagem, à perspectiva, às tonalidades da luz, entre outros. [452] No entanto, o cronista reconhecia o esforço do jovem cenógrafo e aproveitou para lhe deixar um conselho, já que Afonso Silva demonstrava ter "talento, boa vontade, desejo de trabalhar e é por isso que lhe aconselhamos estudo sério, que desenvolva os vagos conhecimentos e as aptidões, ao mesmo tempo que o trabalho e a observação dos mestres irão proporcionando a aprendizagem prática" [453].

Semelhante ao comentário sobre a récita veiculado pel'*O País*, o texto crítico da *Gazeta de Notícias* iniciava com a afirmação de que o drama histórico de Pinheiro Chagas pertencia claramente à velha escola teatral romântica e, mesmo assim, o espetáculo teve uma acolhida calorosa por parte dos espectadores que lotaram todas as cadeiras do Teatro Recreio Dramático:

---

[451] 'Recreio Dramático'. "Diversões". *O País*, 4 de março de 1892. Vide **Anexo**, item **9) Pinheiro Chagas**.
[452] Idem, ibidem.
[453] Idem, ibidem.

> Escrito em linguagem elevada, e vazado nos moldes da escola antiga, *O Drama do Povo* tem condições para agradar até aos mais intransigentes da escola moderna em matéria de teatro.
> O enredo bem combinado tem situações e lances que impressionam a plateia; está ensaiado com apuro e os papéis estudados com cuidado. [454]

Em seguida, o articulista resumiu detalhadamente a obra, cujo desenvolvimento da ação apresentava, no seu entender, momentos de "várias peripécias dramáticas" e de "sensação" [455]. No tocante ao desempenho dos atores, o cronista considerou primoroso o trabalho de Dias Braga (como Paulo) e de Ferreira (como Jerônimo). Já a atriz Aurélia Delorme, para ele, sacrificou o seu papel e, por essa razão, errou a empresa por não ter confiado à Apolônia Pinto a interpretação da importante personagem Joana.

Além de Pinheiro Chagas, também o jornalista e dramaturgo português Antonio Maria de Campos Júnior tornou-se conhecido do público fluminense por meio de seu drama *A Consciência* [456], cuja montagem realizada pela primeira vez em 1893 levou muitos espectadores ao Teatro Apolo. De acordo com a leitura dos jornais, o drama agradou de imediato à plateia, o que impeliu a Companhia Dramática Portuguesa, dirigida pelo ator Álvaro, que, na ocasião, realizava uma *tournée* no Brasil, a representá-lo por surpreendentes seis vezes consecutivas (31/05, 01/06, 02/06, 03/06, 04/06, 06/06). Provavelmente, por se tratar de uma novidade para os espectadores fluminenses, os críticos entenderam a necessidade de rascunhar algumas palavras a respeito do enredo. O *Jornal do Comércio* veiculou a sua opinião sobre a primeira representação ocorrida no dia 31 de maio. O colunista, da seção "Teatros e Música", depois de resumir minuciosamente a ação da peça, representada pelo amor proibido entre dois jovens apaixonados (Alberto Andrade e Amélia

[454] 'O drama do povo'. "Teatros e...". *Gazeta de Notícias*, 4 de março de 1892. Vide **Anexo**, item **9) Pinheiro Chagas**.
[455] Idem, ibidem.
[456] A trama repousa na história da complicada relação amorosa entre Amélia de Noronha, filha de um homem poderoso e banqueiro, e Alberto de Andrade, humilde e talentoso pintor. João de Noronha, pai de Amélia, deseja que a filha se case com um visconde, representande da aristocracia lusitana. Mas a moça ama Alberto, com quem se corresponde sigilosamente. Certa vez, Alberto vai ao encontro da amada e é surpreendido por João de Noronha. Para salvar a honra de Amélia, Alberto passa-se por um ladrão. Na ocasião, o infiel criado da casa dos Noronha, sendo um criminoso cruel, acusa o pintor de todos os seus crimes a fim de se livrar da condenação. Alberto vai para a penitenciária para cumprir uma pena de 8 anos e Amélia dirige-se para um convento de educandas. Mas, tão logo, o pintor é perdoado e se vê livre da prisão, em razão de o criado, antes de morrer, confessar que fora ele o autor de todos os crimes atribuídos a Alberto. O final é emocionante e culmina com a declaração de Amélia, na presença do pai, afirmando que Alberto é o seu noivo e a pessoa com quem pretende se casar.

Noronha), teceu relevantes observações acerca da obra, considerando-a "um trabalho escrito em linguagem correta, fluente e elevada" [457].

Com a intenção nítida de chamar mais espectadores para contemplarem a encenação, o crítico assegurava que a peça continha recursos e artifícios capazes de distrair e entreter o público. Segundo ele, a numerosa plateia que compareceu à primeira representação saiu satisfeita do Teatro Apolo, visto que o desempenho dos artistas esteve acima da média. Os artistas, desde os principais até os secundários, interpretaram os seus papéis, na visão do colunista, com seriedade e correção.

É interessante notar que o comentário do cronista do *Jornal do Comércio* atendia ao formato padrão e básico da crítica teatral do período: uma parte referia-se à peça (resumo do enredo e considerações a respeito da obra) e uma outra, geralmente a segunda, aludia ao trabalho do elenco artístico da companhia no palco. A maioria dos críticos reservava as considerações acerca do espetáculo realizado para o final. Talvez isso fosse uma estratégia para que o leitor lesse todo o conteúdo do texto crítico, uma vez que a alusão à récita (as informações acerca da representação no palco) era, provavelmente, o ponto que mais interessava aos leitores das colunas teatrais dos periódicos.

Em contraposição ao crítico do *Jornal do Comércio*, o articulista da seção "Artes e Artistas", d'*O País*, optou por não traçar um resumo detalhado. Primeiro, centrou a sua análise no escritor português Campos Júnior e nos aspectos estéticos da obra e, depois, no desempenho dos artistas. A seu ver, Campos Júnior, jornalista e oficial do exército lusitano, não trazia grandes conhecimentos de cultura literária e de literatura dramática, porém tinha "qualidades que o tornaram apreciado às plateias em que não haja de maior *em fait lettres*, como diria o repórter do seu drama" [458]. O jornalista elogiou a estrutura da obra, montada, por sua vez, com personagens bem delineados e com uma linguagem embasada na realidade, "que tanto falta no teatro português depois que o talento de Garrett deixou de iluminá-lo com os lampejos da sua arte superior" [459].

Além disso, o colunista anônimo assegurou que a peça trazia à luz ideias de propaganda

---

[457] 'Teatro Apolo'. "Teatros e Música". *Jornal do Comércio*, 2 de junho de 1893. Vide **Anexo**, item **10) Campos Júnior**.
[458] 'A Consciência'. "Artes e Artistas". *O País*, 2 de junho de 1893. Vide **Anexo**, item **10) Campos Júnior**.
[459] Idem, ibidem.

contra o fanatismo religioso, sendo elas muito comuns em outros dramas portugueses [460] da mesma época, e que, outrora, tanto seduziram a plateia fluminense. No entanto, acrescentava que essas concepções de propaganda eram deveras ultrapassadas e responsáveis por "intermináveis discursos, velha herança que nos ficou das alegorias orientais que desde Gil Vicente se introduziram no teatro português" [461]. O protesto contra a presença dessa literatura dramática de propaganda fácil no entrecho da peça aparece reiterado na crítica, mas o comentarista não negou a possibilidade de encontrar "coisas boas" e "detalhes aproveitáveis", tal como os traços característicos bem construídos do repórter, Belchior Anachoreta, personagem desempenhado pelo ator Costa. No que tange à encenação, a última parte do seu comentário, o articulista sublinhou o trabalho dos artistas Gil e Amélia Vieira, "os quais deram aos seus papéis as fisionomias adequadas, confirmando o bom conceito em que são lidos" [462].

O folhetinista da *Gazeta de Notícias* não teceu nenhuma consideração negativa a respeito do drama de Campos Júnior; ao contrário, fechou a sua análise com a seguinte opinião: "Eis *A Consciência*, uma joia literária, uma bela peça teatral, com bem acabado cunho artístico e filosófico" [463]. Ao sustentar a excelente qualidade do texto, o cronista, assim como o jornalista d'*O País*, reforçou a bela construção do personagem Belchior Anachoreta: "Assim, por exemplo, a cena da penitenciária é de grande efeito, bem como a do templo, onde se destaca a figura simpática de Belchior Anachoreta, magnífico tipo de repórter, desenhado por mão de mestre" [464].

Outro importante representante do tradicional teatro português, ligado à "antiga escola" do romantismo, foi D. João da Câmara. Alguns de seus dramas históricos subiram aos palcos brasileiros durante a segunda metade do século XIX, como podemos aludir às montagens de *D. Afonso VI* e *Alcácer-Quibir* no agitado ano de 1893, no Teatro S. Pedro de Alcântara, pela ilustre

---

[460] Por exemplo, o drama *Os Lazaristas*, de Antonio Enes, que não recebeu a licença do Conservatório Dramático Brasileiro para ser encenado em 1875, desencadeando uma calorosa polêmica na imprensa jornalística. Para mais informações, vide MONTEIRO, Vanessa Cristina. *A querela anticlerical no palco e na imprensa: "Os Lazaristas"*. Dissertação de Mestrado. Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), 2006.
[461] 'A Consciência'. "Artes e Artistas". *O País*, 2 de junho de 1893. Vide **Anexo**, item **10) Campos Júnior**.
[462] Idem, ibidem.
[463] 'Consciência'. "Teatros e...". *Gazeta de Notícias*, 2 de junho de 1893. Vide **Anexo**, item **10) Campos Júnior**.
[464] Idem, ibidem.

Companhia Dramática Portuguesa do Teatro D. Maria II de Lisboa.

A *Gazeta de Notícias* divulgou uma análise a respeito da encenação, no dia 22 de junho de 1893, do drama *D. Afonso VI* [465] no Teatro S. Pedro de Alcântara, que não foi integralmente positiva. [466] O autor do comentário não omitiu os defeitos sobressalentes de *D. Afonso VI*: "Como peça teatral faltam-lhe elementos que prendam a atenção do espectador, e o comovam; sob o ponto de vista histórico, não é de todo verdadeiro" [467]. A seu ver, os personagens de D. Afonso VI e do conde de Castelo-Melhor apresentavam nítidos traços de inverossimilhança, o que contribuía para prejudicar o conjunto da obra. Podemos notar que as falhas apontadas pelo crítico referiam-se à ausência de recursos que sensibilizassem o público. Sem dúvida, observar a reação da plateia diante da representação era uma tarefa imprescindível para o jornalista-crítico poder arquitetar os seus comentários. Se os espectadores vibrassem ao término de uma encenação, a peça, ainda que se ressentisse de falhas, supostamente teria méritos, os quais não deveriam ser desprezados.

Em contraposição às inúmeras falhas presentes no enredo, apenas dois personagens, na

[465] O drama histórico remonta ao século XVII, quando D. Afonso VI deixa o trono real português, assumindo-o seu irmão, D. Pedro II. Com base nesse fato histórico, D. João da Câmara monta um interessante enredo recheado de intrigas e com personagens muito bem desenhados. O infante D. Pedro e seus fiéis defensores inventam intrigas e calúnias contra o rei D. Afonso VI até que este se convence totalmente de que não se sente mais capaz de governar. Com a ajuda da falsária rainha Isabel, D. Pedro espalha o boato de que o Conde Castelo-Melhor, fiel ministro do rei, tentou matá-lo e, por isso, não era confiável para exercer tal cargo. Diante de falsos boatos, o povo, sustentandoo a ideia de que o poder estivesse em mãos erradas, levanta-se contra Afonso, reivindicando a ascensão do infante ao trono real. D. Afonso acaba sendo preso por ser considerado um demente junto com Braz, seu companheiro e escudeiro. Na prisão, aparece o conde Castelo-Melhor que diz ao rei ter planejado uma fuga para o Alentejo. O rei veste os trajes de Braz para não ser reconhecido durante a fuga. Nesse tempo, D. Afonso depara-se com a rainha e o infante se beijando e, tomado pela cólera, desfecha insultos ao irmão, descobrindo que este era o seu maior traidor e inimigo. Aparecem na cena Castelo-Melhor, Braz, ambos defensores do rei. Depois, surgem Simão Peres e alguns soldados, todos gaurdiãos do infante. Braz, em defesa do rei, mata Simão. Em agradecimento aos seus dois amigos, D. Afonso VI propõe um acordo ao irmão: diz que renuniciaria somente se Braz não fosse condenado e o conde Castel-Melhor ganhasse a liberdade. O infante aceita o acordo e se torna, então, rei de Portugal. A peça termina com o povo festejando a ascensão de D. Pedro.

[466] A estreia de *D. Afonso VI* em Portugal aconteceu no dia 12 de março de 1890, Teatro D. Maria II. A notícia acerca da estreia do drama teve ecos no Brasil. Um comentário anônimo publicado n'*O País*, em 4 de abril de 1890, referindo-se ao movimento teatral português, declarava as seguintes palavras acerca da obra de D. João da Câmara: "Como obra literária é, pois, *Afonso VI* uma das mais perfeitas com que fica o teatro português: os versos são deliciosos e extraordinariamente cuidados, abundando neles os pensamentos rasgadamente elevados, e a dialogação é primorosíssima. Como obra teatral é das mais completas que tenho visto. A ação, que vai subindo gradualmente, põe-se em evidência no 3º. ato, admiravelmente bem feito, no qual se desenham com toda a verdade os caracteres de Afonso VI, da rainha e do primeiro ministro conde de Castelo Melhor" ("Artes e Artistas". *O País*, 4 de abril de 1890).

[467] 'D. Afonso VI'. "Teatros e...". *Gazeta de Notícias*, 24 de junho de 1893. Vide **Anexo**, item **11) D. João da Câmara**.

ótica do comentarista, foram bem traçados pelo dramaturgo: Braz e Simão Peres. Com características opostas, esses personagens conseguiram emocionar verdadeiramente os espectadores. [468] Ademais, se o texto necessitava de reparos, a encenação organizada pela companhia lusitana não poderia ser melhor, escrevia o cronista. Eduardo Brazão (D. Afonso), João Rosa (conde Castelo-Melhor), Augusto Rosa (Simão Peres), Antunes (Braz), Valle (infante D. Pedro) e Rosa Damasceno (rainha) confirmaram o notável talento da *troupe*, concluía o jornalista da *Gazeta de Notícias*.

Acompanhando de perto todas as montagens realizadas pela Companhia Portuguesa, Crispiniano da Fonseca, d'*O País*, escreveu um parecer longuíssimo a respeito de *D. Afonso VI* e da sua representação. No que se refere à estrutura do texto crítico do jornalista português, encontram-se duas partes bem definidas e organizadas: na primeira, Crispiniano apresentava um panorama geral, em que comentava os mais importantes dramas históricos portugueses e suas recorrentes falhas; na segunda, o cronista tratava do desempenho dos artistas no palco.

As apreciações de Crispiniano a respeito de *D. Afonso VI* distanciavam-se do modelo básico de suas críticas, já que anunciou aos leitores a sua opção por não esboçar o resumo da trama, tal como estava acostumado a fazer em suas crônicas teatrais. Nesse sentido, o articulista, levando em conta o fato de a obra ter sido representada antes [469], preferiu escrever um comentário sobre as produções lusas do gênero do drama histórico. Partindo de Garrett, Fonseca argumentava que os dramas históricos eram tradicionalmente escritos em versos, "porque o brilho das rimas e a cadência do ritmo agradam ao público e suprem muitas vezes a deficiência dramática da ação e a pobreza de afabulação do autor", como era o caso de *D. Afonso VI*, de D. João da Câmara [470]. Conforme o cronista, o drama apresentava diversas incoerências quanto à história e, assim, seguindo o exemplo do jornalista da *Gazeta de Notícias*, mencionou a inverossimilhança saliente do protagonista antipático rei D. Afonso VI,

[468] Idem, ibidem.
[469] "Como o *D. Afonso VI* já em outra época foi representado no Rio de Janeiro pela companhia que atualmente trabalha no Apolo, os nossos leitores desculpar-nos-ão o não darmos aqui o entrecho e substituir o espaço que com tal deveríamos ocupar com as considerações gerais que as peças deste gênero nos sugerem e que não se aplicam só ao *Afonso VI*, mas também aos dramas que acima mencionamos" (Idem, ibidem).
[470] FONSECA, Crispiniano da. 'D. Afonso VI'. "Artes e Artistas". *O País*, 23 de junho de 1893. Vide **Anexo**, item **11) D. João da Câmara**.

o qual, nas mãos de D. João da Câmara, tornou-se uma figura deturpada e deformada, de forma a se desviar completamente do que foi o monarca durante a sua real existência:

> Rei irresoluto, imbecil, deixando-se andar à mercê das circunstâncias, devendo unicamente os seus triunfos à decadência espanhola e à energia do marquês de Marialva, a bajulação que circunda os monarcas deu-lhe o cognome de *Vitorioso*, que lhe não cabe. [471]

Na concepção de Fonseca, os defeitos não se restringiam apenas à inverossimilhança das personagens, a linguagem, por sua vez, também apresentava problemas, pois, apesar de ser "elevada e imaginosa", "carece de propriedade e os lugares comuns vêm isócrona, desoladamente aos lábios de cada personagem" [472].

A segunda parte, referente aos artistas da companhia, foi só elogios. Como o crítico da *Gazeta de Notícias*, Crispiniano da Fonseca reforçou o admirável trabalho da companhia, que não apresentou sequer uma falha no transcorrer do espetáculo. Dirigindo-se de maneira minuciosa a cada artista, Fonseca não hesitou em frisar as qualidades artísticas de cada um deles e que contribuíam para manter o nível elevado da *troupe*.

Também a representação de *Alcácer-Quibir*, no dia 2 de setembro, pela mesma companhia lusa suscitou curiosos comentários na imprensa jornalística fluminense. Crispiniano da Fonseca, na coluna "Artes e Artistas", d'*O País*, escreveu um longo artigo, o qual se dividia em duas partes: a primeira tratava da obra (enredo e apontamentos críticos) e a segunda da encenação exibida no teatro S. Pedro de Alcântara. Na primeira, Fonseca, mais do que traçar um minucioso resumo da trama [473], desfechava considerações relevantes quanto à qualidade da obra produzida por D. João da Câmara. O cronista declarou com convicção que a peça

[471] Idem, ibidem.
[472] Idem, ibidem.
[473] A ação do drama se desenrola da seguinte maneira: o Conde d'Ossa se apaixona por Maria, filha do judeu Montoya. Mas Maria cometera algumas faltas no passado, por conta de ter mantido um relacionamento amoroso com D. Guido, fidalgo que se tornou judeu para mais rápido conquistar a moça. Dessa relação implicou o nascimento de uma criança. Por sua vez, Beltrão, um judeu hipócrita e fanático, conhecendo os antigos relacionamentos amorosos de D. Guido, resolve denunciar o judeu fidalgo ao velho D. Henrique, que entende ser um castigo o fato de ainda existir mais um judeu a ir para as fogueiras da Inquisição. D. Guido se livra da Inquisição por meio da intervenção de seu tio D. Fuas, que decide enviar o sobrinho para a guerra contra os mouros. D. Guido parte para a África, onde já se encontrava o rei D. Sebastião empenhado na luta contra os infiéis. O rei morre e o exército português é derrotado. O cardeal D. Henrique assume o trono e denuncia ao conde d'Ossa D. Guido como sendo o amante de Maria em tempos passados. A partir disso, dá-se um embate terrível entre o conde d'Ossa e D. Guido. O final é trágico: o conde manda D. Guido para a fogueira, perpetuando assim o fanatismo religioso. É relevante dizer que o enredo tem a batalha de Alcácer-Quibir como pano de fundo, porém ela aparece apenas como um acontecimento secundário no que toca à ação principal do drama de D. João da Câmara.

apresentava um "defeito gravíssimo" [474]:

> O defeito é o da falta de nexo lógico, que transforma a peça em uma sucessão de cenas ligadas por uma linha extrínseca e separada da obra, como as folhas de um livro, que apenas fossem reunidas pelo fio do brochador. [...] parece haver sido um erro grave dar a um drama, que não é realmente histórico, em que a ação de Alcácer-Quibir é apenas referida episódica e rapidamente, o nome que D. João da Câmara lhe deu. [...] Os personagens assim revestidos pelo povo de uma lenda poética e heroica não podem nem devem ser reproduzidos em cena. [475]

Na ótica de Crispiniano da Fonseca, D. João da Câmara escreveu um drama aparentemente histórico com vários problemas, e esses interferiam de maneira negativa na transposição do texto para o palco. Um problema grave, por exemplo, de acordo com Fonseca, encontrava-se vinculado às personagens, as quais se apresentavam mal desenhadas, com traços ilógicos e incompreensíveis para uma obra teatral.

No seu entender, os calorosos aplausos angariados no final do espetáculo, contudo, poderiam ser explicados perfeitamente pela interpretação notável dos atores da companhia, responsáveis por corrigir com muito talento e profissionalismo as imperfeições cometidas pelo autor. Crispiniano da Fonseca mencionava o ator Augusto Rosa, na interpretação do personagem Beltrão, como sendo um dos que mais contribuiu para o bom resultado da montagem. Segundo ele, o artista lançou mão de todo o seu talento, recriou a personagem que lhe coube, de modo a superar as dificuldades que encontraria se permacesse fiel aos desenhos mal esboçados por D. João da Câmara. [476]

No mesmo dia da publicação do artigo crítico de Crispiniano da Fonseca, n'*O País*, a *Gazeta de Notícias* veiculou um parecer acerca da montagem do drama de D. João da Câmara. O cronista, que não se identificou, foi menos prolixo do que o colega da folha concorrente, optando por se calar quanto aos defeitos da obra[477]. Escreveu apenas que,

---

[474] FONSECA, Crispiniano da. 'Alcácer-Quibir'. "Artes e Artistas". *O País*, 4 de setembro de 1893. Vide **Anexo**, item **11) D. João da Câmara**.
[475] Idem, ibidem.
[476] Idem, ibidem.
[477] Não podemos afirmar com exatidão se era o mesmo colunista o autor dos comentários sobre as duas montagens (*D. Afonso VI* e *Alcácer-Quibir*), já que nenhuma das duas críticas estampadas na *Gazeta de Notícias* apresentava assinatura. É certo, porém, que a crítica sobre *D. Afonso VI*, publicada em junho, foi mais contundente do que a escrita sobre o drama *Alcácer-Quibir*.

dentre os dramas históricos do escritor português, *Alcácer-Quibir* era, sem dúvida, o melhor. Para ele, a obra trazia personagens traçados com maestria pelo autor e que garantiam a beleza do texto. Dentre os personagens, o folhetinista destacou três deles, na seguinte ordem: D. Fuas, o cardeal Henrique e Beltrão. [478] E, em seguida, comentou a atuação dos três artistas portugueses que ficaram encarregados desses papéis. Augusto Rosa interpretou o asqueroso Beltrão com muita sabedoria, e "reproduzindo com pasmosa verdade a índole perversa do personagem", provou ser, a seu ver, o melhor papel de seu vasto repertório. [479] O papel do cardeal Henrique foi confiado a João Rosa, o qual demonstrou, para o cronista, uma perfomance de verdadeira perfeição artística. Por fim, o colunista referia-se a D Fuas, cuja interpretação fora desempenhada "com superior talento" por Eduardo Brazão [480].

Dentre os dramaturgos portugueses, a Companhia Dramática Portuguesa do Teatro D. Maria II ainda incluiu em seu repertório o nome de Marcelino Mesquita, com o drama *D. Leonor Telles*, encenado no dia 19 de julho, quase um mês depois de *D. Afonso VI*. Crispiniano da Fonseca, acompanhando de perto as montagens exibidas pela empresa, escreveu uma apreciação logo após o espetáculo, sendo o artigo publicado n'*O País* no dia seguinte à récita (20/07). Durante a montagem, realizou-se a festa artística do renomado ator português Eduardo Brazão, o que levou à transformação da sala do Teatro S. Pedro de Alcântara num ambiente de grande agitação e alegria. Todos os olhares estavam voltados para o artista, que recebeu centenas de homenagens e ovações tanto de colegas de trabalho quanto de admiradores. A representação do drama histórico de Marcelino Mesquita, na verdade, foi um mero detalhe ou pretexto perante aquela festa delirante e triunfal, em que o artista vivia algumas horas de glória. Em suas considerações, Crispiniano começava referindo-se ao clima festivo do Teatro S. Pedro de Alcântara, de modo a ressaltar o momento majestoso vivido por Eduardo Brazão:

> Dizer o que foi essa festa triunfal e magnífica, contar os transportes entusiásticos dessa multidão que enchia à cunha a sala, enumerar os buquês

[478] 'Alcácer Quibir'. "Teatros e...". *Gazeta de Notícias*, 4 de setembro de 1893. Vide **Anexo**, item **11) D. João da Câmara**.
[479] Idem, ibidem.
[480] Idem,ibidem.

> atirados ao palco, descrever o vôo ziguezagueante dos pombos que atravessavam o teatro indo bater de encontro aos bastidores, pondo no ar uma nota ao mesmo tempo álacre e terna, é tarefa essa que em muito excede as condições nossas de trabalho.
> Ao entrar do eminente artista em cena o proscênio juncou-se de flores, uma salva de palmas estalou em toda a sala unânime e prolongadíssima, e o ator comovido perante essa grande consagração, teve de por longo tempo interromper o seu trabalho para agradecer manifestações tão imponentes e espontâneas.
> Depois, à medida que o drama ia desdobrando as suas arrojadas situações, concebidas por um cérebro audaz de adolescente, o entusiasmo do público ia crescendo, crescendo sempre, estuando em ovações extraordinárias no final do 2º. ato tão teatral e bem arquitetado.
> De então por diante já não havia entusiasmo, havia delírio, verdadeira fúria de aplaudir e durante todo o 4º. ato e no final desse e do último as palmas e bravos reboavam em longas e repetidas ovações pela sala. [481]

O tom da passagem supracitada transparece uma nítida vontade do crítico de dar prosseguimento à narração da festa de Eduardo Brazão. No entanto, Fonseca, cumprindo sua função de crítico teatral, interrompe a narrativa relativa à festa e passa a comentar a história de Leonor Telles, a amante infiel do rei D. Fernando, que virou tema para o drama de Marcelino Mesquita. [482] Referindo-se a *D. Leonor Telles*, Fonseca escreveu que há nesta peça as qualidades e defeitos da escola, acrescidos ainda de defeitos e qualidades que devem atribuir-se ao autor. [483]

O jornalista português informava que *D. Leonor Telles* fora escrita por Marcelino Mesquita com vinte anos de idade, quando ainda era muito jovem para a produção de uma

---

[481] FONSECA, Crispiniano da. 'Leonor Telles'. "Artes e Artistas". *O País*, 20 de julho de 1893. Vide **Anexo**, item **12) Marcelino Mesquita.**

[482] O cronista Crispiniano da Fonseca resumiu o enredo de *Leonor Telles* de acordo com as seguintes palavras: "Leonor Telles era, como sabem e como não perdem nada em ignorar, uma amante de um rei de Portugal, D. Fernando, por alcunha, *o formoso*. Pelos modos esse rei deixara-se enfeitiçar inteiramente pela amasia, a ponto de perder as estribeiras, solicitando de Roma o rompimento do matrimônio de Leonor com D. João Lourenço da Cunha e casar ele com essa divorciada, que Naquet no célebre libelo não citou.
E pensam vossas senhorias que a mulher, que assim escalara o trono português, ficou fiel ao rei? Qual?
Mal se apanhou naquelas grandezas, apaixona-se por um fidalgo, o conde Andeiro, homem viajado, conhecendo o mundo e as mulheres e cai-lhe nos braços como uma doidivanas que era.
O povo, porém, que já não estava pelos ajustes, ao ver assim o seu rei dominado por uma mulher de pouco mais ou menos, que de mais a mais o... (como é que se diz? Ah! sim;) que de mais a mais o imaginava, quando vê o rei morto pelos desgostos que lhe dava a astuta e pérfida Leonor, vai-se de longada a palácio e obriga o Mestre d'Aviz, um dos irmãos bastardos de D. Fernando, a matar o conde Andeiro e aclama:
– Real, real, real! Pelo Mestre d'Aviz, rei de Portugal!" (FONSECA, Crispiniano da. 'Leonor Telles'. "Artes e Artistas". *O País*, 20 de julho de 1893 – Vide **Anexo**, item **12) Marcelino Mesquita**).

[483] FONSECA, Crispiniano da. 'Leonor Telles'. "Artes e Artistas". *O País*, 20 de julho de 1893 – Vide **Anexo**, item **12) Marcelino Mesquita**.

obra amadurecida. Porém, o texto ficou guardado por alguns anos na gaveta e somente estreou no palco quando o dramaturgo completou trinta anos de idade. Na visão do comentarista, nesse intervalo de tempo, embora não muito longo, deveria o autor ter feito determinados ajustes no texto, no sentido de corrigir os defeitos mais salientes. Isso, no entanto, não aconteceu, o que justificava o fato de o drama não se ver livre de censuras: "Sim, porque uma coisa é escrevê-lo, guardá-lo na gaveta durante uma dúzia de anos e depois entregá-lo à posteridade" [484]. Conforme o cronista, a qualidade do texto repousa no "arrojo" e na "firmeza das situações" [485]; já o maior e mais grave defeito encontra-se nessa "retórica do escritor que não vê claro dentro das próprias frases e que emprega as palavras sem bem saber o que elas valem" [486].

O cronista não se prendeu muito ao texto da peça e voltou a narrar o inesquecível acontecimento artístico realizado no teatro. Se a obra trazia uma série de falhas visíveis, a sua encenação, efetuada por um elenco de artistas de valoroso gabarito como o da Companhia do Teatro D. Maria II, livrava-se de qualquer censura.

A festa de Brazão, nas palavras de Crispiniano da Fonseca, reuniu uma plêiade de intelectuais brasileiros (dentre eles, encontravam-se Augusto de Melo, José do Patrocínio, Valentim Magalhães, Figueiredo Coimbra, Azeredo Coutinho, Figueiredo Pimentel), que compareceram ao Teatro S. Pedro de Alcântara para prestar as justas homenagens ao ator português, considerado pela crítica da época um verdadeiro monstro sagrado da arte dramática. Um acontecimento grandioso como aquele devia ter provocado imensa euforia no ambiente artístico-teatral brasileiro, reiterando a tese de que, ao mesmo tempo, o teatro era um recinto onde a arte se revelava e as relações sociais se fortificavam.

Assim como Crispiniano da Fonseca, o cronista anônimo da *Gazeta de Notícias* centrou suas apreciações no ator festejado Eduardo Brazão, que interpretou o papel de D. Fernando. O crítico, no início de seu comentário, traçava em poucos parágrafos a trajetória de Brazão no decorrer de sua carreira de artista. O folhetinista escrevia que Brazão estreara há 20 anos na peça *Calúnia*, de Scribe, e de lá para cá, só almejou crescer e se aperfeiçoar na profissão. E esse aperfeiçoamento, acrescentava, só poderia resultar na representação primorosa de um D.

[484] Idem, ibidem.
[485] Idem, ibidem.
[486] Idem, ibidem.

Fernando (da peça *D. Leonor Telles*): "É uma esplêndida criação artística. Não há, na interpretação desse papel hercúleo, uma falha, uma jaça; é completa, é perfeita" [487].

No que se referia à obra de Marcelino Mesquita, o articulista assegurou que *D. Leonor Telles* apresentava falhas, mas, diferentemente de Crispiniano da Fonseca, alegou que esses defeitos sumiam "diante da energia e virilidade das situações e dos lances arrebatadores. O final do 2º. ato e todo o 4º. impressionam grandemente, e provocam as mais francas demonstrações de entusiasmo" [488].

O público brasileiro, em especial o fluminense da virada do século XIX para o XX, pôde, por meio das companhias dramáticas nacionais e portuguesas, conhecer as obras de vários dramaturgos portugueses e contemplá-las de perto no palco. Certamente, a plateia brasileira e os críticos teatrais conservavam muito respeito para com os autores de Portugal, visto que vários dramas lusos, quando encenados, comoveram e arrancaram efusivos aplausos.

2.9 Dramaturgos brasileiros

Em menor quantidade e concorrendo com as inúmeras traduções de peças musicadas, alguns dramas brasileiros subiram à cena fluminense e receberam comentários curiosos por parte da crítica periódica. A escassez de produção de peças nacionais no nosso cenário tornava-se uma questão séria e a cada dia mais preocupante para os intelectuais. Machado de Assis, num tom de lamento, manifestou a sua opinião, alegando que o público assumia a posição de maior responsável pela situação decadente do meio teatral brasileiro:

> Não há atualmente teatro brasileiro, nenhuma peça nacional se escreve, raríssima peça nacional se representa. As cenas teatrais deste país viveram sempre de traduções, o que não quer dizer que não admitissem alguma obra nacional quando aparecia. Hoje, que o gosto público tocou o último grau de decadência e perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor obras severas de arte. Quem lhas receberia, se o que domina é a cantiga burlesca ou obscena, o cancã, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentidos e aos instintos inferiores? [489]

[487] 'Eduardo Brazão'. "Teatros e...". *Gazeta de Notícias*, 21 de julho de 1893. Vide **Anexo**, item **12) Marcelino Mesquita**.
[488] Idem, ibidem.
[489] ASSIS, J. M. Machado de. *Obra Completa*. Organizada por Afrânio Coutinho. Vol. III. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962, p. 808.

Esse panorama esboçado por Machado de Assis, datado de 1873, permanecia válido e atual nos anos 1890. As traduções ganhavam cada vez mais espaço no repertório das companhias nacionais no decorrer dos anos. No caso do drama, podemos dizer que o problema era ainda mais complexo, já que concorrer com as peças musicadas do teatro ligeiro (em especial revistas de ano e operetas) tornava-se uma tarefa quase impraticável. As representações dos poucos dramas nacionais, em geral, resultavam da iniciativa e do interesse de certos empresários (artistas e ensaiadores) inseridos na difícil empreitada de regenerar – segundo o discurso da época – o teatro brasileiro, na medida em que visavam a proporcionar à plateia um teatro mais literário e de qualidade, privilegiando os gêneros da alta comédia e do drama.

É relevante enfatizar que a Proclamação da República, em novembro de 1889, procurou insuflar na sociedade o sentimento nacionalista que se manifestou de forma patente nas artes, nas letras e, em especial, no teatro, no início dos anos 1890. A propósito disso, podemos aludir às campanhas agitadas e encabeçadas pelos artistas e empresários teatrais Furtado Coelho, Dias Braga e Ismênia dos Santos, cuja finalidade principal era incentivar o surgimento de novos talentos no âmbito da literatura dramática e, por consequência, de novas produções brasileiras. Esses artistas não podem ser esquecidos, uma vez que prestaram suas dignas contribuições, ainda que fracassadas em certo sentido, em prol do desenvolvimento de um teatro literário nacional, num momento em que o Brasil sofria profundas mudanças políticas, econômicas e sociais. [490]

No que se refere ao aparecimento de novos originais brasileiros no período pós-Proclamação da República, é mister mencionar o drama *Um bandido de casaca*, do escritor Augusto de Castro, que estreou em 5 de abril de 1890, no Teatro Lucinda (RJ), pela Companhia Dramática dirigida pelo ator Furtado Coelho. Influenciado, talvez, pelo clima esperançoso de

[490] Os empresários e artistas Furtado Coelho e Dias Braga foram importantes mentores dessa campanha de "regeneração" do teatro brasileiro. Enquanto o primeiro privilegiava a montagem de dramas e comédias (consideradas qualitativamente superiores às peças do gênero ligeiro) em suas versões originais, além de formular um projeto que visasse à construção de um teatro especializado em dramas e óperas, o segundo promoveu concursos com premiação em dinheiro para os melhores textos teatrais nacionais produzidos por anônimos, no intuito de incentivar a germinação de novas obras teatrais e, por assim dizer, de novos dramaturgos brasileiros. A propósito dessa questão, vide o primeiro capítulo desta tese.

mudança disseminado pelo novo sistema de governo, Furtado Coelho encetou um projeto no qual privilegiava a representação de textos nacionais, com o objetivo de impulsionar o crescimento e amadurecimento da literatura dramática brasileira. A imprensa periódica fluminense demonstrou entusiasmo perante a nova empreitada de Furtado Coelho. No dia da estreia do drama, *O País* lançou uma notinha anônima convidando os seus leitores a comparecerem ao Teatro Lucinda e contemplarem o mais recente trabalho de Augusto de Castro, dramaturgo já conhecido dos palcos:

> Furtado Coelho reabre hoje o Lucinda com um verdadeiro acontecimento teatral.
> Representa-se ali, pela 1ª. vez, uma peça cheia de bons elementos de sucesso e que o fará infalivelmente.
> O *Bandido de casaca* marca a reaparição de um escritor de nome festejado, que se afastara desde algum tempo das lides teatrais – o Dr. Augusto de Castro.
> Furtado Coelho desempenha nessa nova produção do estimado autor o principal papel, e o desempenho dos outros promete ser magnífico, atendendo ao escrúpulo com que a peça foi posta em cena e à boa vontade com que todos se dedicaram ao estudo dos papéis. [491]

O comentário entusiasmado estampado na segunda página d'*O País*, certamente, contribuiu para que todas as cadeiras do Teatro Lucinda lotassem e o público presente pôde assistir a um belo espetáculo proporcionado pela *troupe* de Furtado Coelho. O êxito do espetáculo resultou numa segunda montagem do drama na noite seguinte. A repetição da récita foi noticiada com animação pel'*O País*:

> Repete-se hoje no Lucinda a peça em 5 atos do Dr. Augusto de Castro – *Bandido de casaca*, um bonito trabalho teatral, urdido com extrema habilidade, interessante, abundante de situações brilhantes desempenhado com a correção que têm todas as peças ensaiadas por Furtado Coelho e representadas pela sua companhia.
> A peça, representada ontem pela 1ª. vez, foi acolhida francamente e isso lhe acontecerá hoje porque assim o merecem a composição, o autor, os artistas, e especialmente a empresa, que tem enfrentado com verdadeiros sacrifícios para manter um repertório digno e que tão boas disposições mostra de auxiliar as produções nacionais condenadas pelo francesismo que há tempos tem invadido os nossos teatros. [492]

[491] 'Teatro Lucinda'. "Diversões". *O País*, 5 de abril de 1890. Vide **Anexo**, item **13) Augusto de Castro**.
[492] 'Teatro Lucinda'. "Diversões". *O País*, 6 de abril de 1890. Vide **Anexo**, item **13) Augusto de Castro.**

Os elogios da crítica, como se pode observar na passagem supracitada, dirigiram-se especialmente para Augusto de Castro e Furtado Coelho: ao primeiro, por se esforçar e escrever um texto original e, ao segundo, por levar tal obra ao palco, valorizando as produções de autores brasileiros diante da invasão das traduções de peças francesas.

A montagem de um drama originalmente brasileiro, como *Um bandido de casaca*, surpreendeu o crítico anônimo da seção "Diversões", d'*O País*, que redigiu uma crônica saborosa acerca do espetáculo de estreia realizado no Teatro Lucinda. Para ele, a encenação significou um incentivo inicial necessário para o afloramento de novos talentos na literatura dramática brasileira. Aludindo à situação do teatro da época, argumentava o colunista:

> Felizmente ainda de vez em quando aparece quem se lembre de apresentar alguma produção original, nesta terra em que o teatro vive quase exclusivamente de traduções, que nem sempre valem alguma coisa.
> É tão cômodo fazer-se autor dramático com o trasladar peças do francês para o português!
> É tão difícil, exige tantas aptidões, tanto preparo, acarreta tamanha responsabilidade a composição de uma peça!
> De mais, há muito maior facilidade em fazer representar uma tradução, quando a recomenda o nome do autor ou o êxito do original! É tão curioso conseguir afastar a prevenção dos empresários contra as produções que se recompensam pelo nome do autor estrangeiro!
> Felizmente assim não pensa Furtado Coelho, autor também e artista de preparo intelectual, a que não estamos muito habituados em nossos teatros. [493]

O crítico pouco comentou o texto de Augusto de Castro, mas ressaltou que, se a peça não prezava pela "perfeição", era construída "de modo a prender a atenção do espectador até a cena final, verossímil quase sempre, oferecendo não poucas cenas de alto efeito dramático, entrecho complicado e bem urdido, qualidades que compensam os defeitos que possam ser apontados." [494] Sem especificar os reais problemas que o texto trazia, o articulista voltou sua atenção para o desempenho dos artistas, cujo trabalho no palco, no seu entender, contribuiu "poderosamente" para o excelente resultado do espetáculo de estreia. Apesar de reconhecer que todos os artistas do elenco apresentaram um trabalho notável, enfatizou que o grande merecedor das honras da noite foi Furtado Coelho, que conseguiu, por meio da interpretação

[493] Bandido de Casaca. 'Teatro Lucinda'. "Diversões". *O País*, 7 de abril de 1890. Vide **Anexo**, item **13) Augusto de Castro**.
[494] Idem, ibidem.

do personagem Juvêncio, mostrar harmonia e estabilidade em todos os momentos em que esteve presente em cena. [495]

Seguindo o exemplo do crítico d'*O País*, o comentarista da seção "Teatros e...", da *Gazeta de Notícias* iniciou o seu parecer considerando a montagem um "verdadeiro acontecimento" que se concretizava "no nosso pequeno mundo literário" [496]. Segundo ele, era raro o momento em que a crítica se deparava com a tarefa de comentar a encenação de um drama nacional, como *Um bandido de casaca*, ainda mais por uma companhia séria e de mérito como a de Furtado Coelho. Depois, aproveitou para salientar que o público numeroso que esteve presente no Teatro Lucinda corroborou a ideia de que "o que nos falta não é público para as peças originais, mas sim peças originais para o público." [497]

Quanto ao trabalho de Augusto de Castro, o comentarista trouxe à luz algumas impressões, porém não muito específicas, pois, a seu ver, a iniciativa do autor de escrever um texto original superava todos os defeitos que a obra podia conter. O trabalho de Augusto de Castro, visto por esse viés, favorecia a abertura de novos caminhos e rumos para a literatura dramática brasileira, servindo como exemplo para os jovens autores, que visavam a enveredar para a profissão de dramaturgo. Porém, se o texto trazia algumas falhas, apresentava uma singularidade de importância capital: "o espectador não compreende patavina até chegar ao quarto ato. Isto desperta febril interesse, dando causa a mil conjecturas e a acaloradas discussões, que terminam no ato de que falamos, ato que é uma verdadeira surpresa" [498]. A presença do elemento surpresa no 4º. ato era responsável por prender a atenção do público por quase todo o espetáculo, sendo uma estratégia, na ótica do crítico, utilizada com sabedoria pelo dramaturgo. O jornalista ainda reservou suas últimas palavras para a atuação dos artistas em seus respectivos papéis. Para ele, o desempenho foi satisfatório, com destaque para Furtado Coelho, no papel do "soberbo e corretíssimo tipo" do coronel Juvêncio, e para o ator Marques, na interpretação do sargento Braz. [499]

O *Jornal do Comércio* também divulgou uma crítica acerca da montagem e do drama de

---

[495] Idem, ibidem.
[496] 'Bandido de Casaca'. "Teatros e...". *Gazeta de Notícias*, 7 de abril de 1890. Vide **Anexo**, item **13) Augusto de Castro**.
[497] Idem, ibidem.
[498] Idem, ibidem.
[499] Idem, ibidem.

Augusto de Castro. O comentário veio à baila no dia 13 de abril, no "Folhetim do Jornal do Comércio", com o subtítulo de 'Aos domingos' e assinado por Y, pseudônimo de Raul Pompéia (1863-1895) [500]. O texto de Raul Pompeia dividia-se em duas partes: a primeira tratava da ampliação dos espaços urbanos de lazer e recreio da cidade do Rio de Janeiro e, a segunda, a que realmente nos interessa, aludia ao teatro. Nessa parte, o folhetinista aludia à peça escrita por Augusto de Castro, que vinha a público, reforçando a "era franca de regeneração" do "simpático teatro nacional" [501]. De início, o autor d'*O Ateneu* abordava a difícil situação enfrentada pelos autores brasileiros ao disputarem a preferência dos empresários e do público pelas traduções. Dentre as últimas produções nacionais da época, o comentarista destacava o drama *Um bandido de casaca*, "obra séria, estudada, conscienciosa, cujo merecimento desigualmente julgado pela crítica, tem sido com unânime igualdade aplaudido por uma série de boas casas, na cena que o adotou" [502].

Os elogios do crítico se estenderam à composição dramática de Augusto de Castro, embora nela fossem facilmente encontrados elementos de convenções próprios da arte e que a faziam ser uma exata imitação da natureza. O jornalista adotava uma posição equilibrada no tocante à arte e, sobretudo, à arte dramática, ao defender o conceito de que uma produção artística, quando "nos dá meia natureza, tem cumprido o seu fim" [503]. Ou seja, os elementos artificiais, admitidos pela convenção e trabalhados com equilíbrio e bom senso, não prejudicam a obra. Pensando assim, escreveu as seguintes palavras acerca do drama de Augusto de Castro:

> A censura desfavorável que se pode fazer a esta peça é por uma certa disposição artificial que nela se nota de elementos de intriga e de excitação de curiosidade da plateia.
> Desde, porém, que se elabora uma boa composição, equilibrada e lógica, conquanto sobre um fundamento menos verdadeiro, aceito, por convenção, a produção artística é legítima e não tem outro dever senão

[500] Segundo Afrânio Coutinho e José Galante de Sousa, "Y" era o pseudônimo de Raul Pompeia. (Para mais informações, vide *Enciclopédia de literatura brasileira.* Direção de Afrânio Coutinho e José Galante de Sousa – 2ª. ed. São Paulo: Global Editora: Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/DNL: Academia Brasileira de Letras, 2001).
[501] Y. 'Aos domingos'. "Folhetim do jornal do Comércio". *Jornal do Comércio*, 13 de abril de 1890. Vide **Anexo**, item **13) Augusto de Castro**.
[502] Idem, ibidem.
[503] Idem, ibidem.

> aplaudir quanto de verdadeiro for conseguido sobre esse apoio convencional.
> Um painel é exatamente um caixilho de moldura, impedido por uma superfície do tecido. [504]

Não se mostrando totalmente contrário ao aspecto convencional da arte, pois, a seu ver, "para que a arte exista é preciso que o diletante tenha a bondade de consentir que ela não seja a natureza", as suas considerações gerais acerca do texto *Um bandido de casaca* foram positivas. [505] O folhetinista optou por não comentar a encenação realizada pela empresa de Furtado Coelho, porém encerrou o seu folhetim apontando aspectos técnicos interessantes utilizados pelo dramaturgo na construção do drama e que, na sua ótica, contribuíram para elevar a qualidade da obra:

> Os sentimentos são deduzidos em geral com cerrada lógica; a linguagem dos diálogos, sem deixar de ser finamente literária e vigorosa, quando a peça requer, é de princípio a fim, naturalíssima, e que constitui um grande elogio, num gênero de composição literária onde o vício da ênfase é tão frequente; as cenas conduzem-se com variedade e sem esforço até ao lance final dificílima, aliás, de proporcionar [506].

Embora não fosse qualificado como um "drama perfeito", *Um Bandido de Casaca* aparecera, ao menos, em boa hora, já que, sem dúvida, avivou a esperança dos intelectuais e literatos que defendiam a ideia "levantar" o teatro nacional. Pode-se dizer que a obra de Augusto de Castro, por se tratar de um drama brasileiro, foi, à época, um verdadeiro sucesso, rendendo mais de dez representações consecutivas. O Teatro Lucinda teve casa cheia todas as noites em que o drama subiu ao palco, fato que levou Furtado Coelho a adiar a estreia d'*O crime do padre Amaro*, adaptação do romance de Eça de Queirós, peça que, há algum tempo, encontrava-se em ensaios pela companhia do ator.

Assim como Augusto de Castro, o dramaturgo Antônio Lopes de Cardoso [507] deixou algumas contribuições para a literatura dramática nacional. Dentre as suas produções para o

[504] Idem, ibidem.
[505] Idem, ibidem.
[506] Idem, ibidem.
[507] Antônio Lopes de Cardoso nasceu na freguesia de Fão (Província do Minho, Portugal) a 28 de junho de 1840. Foi naturalizado brasileiro, vivendo a maior parte de sua vida na Bahia.

teatro, destaca-se o drama *Os Caftens* [508], escrito em 1880, mas encenado somente em 1897, por uma associação artística formada e dirigida pelo célebre Furtado Coelho, no Teatro Santana. A encenação da peça chamou a atenção da crítica teatral fluminense, visto que o texto trazia em seu bojo uma tese altamente moralizadora voltada para o combate do "caftismo", que há alguns anos tinha sido assunto muito abordado e discutido na imprensa jornalística. Em 1880, quando a peça fora escrita, as autoridades decidiram censurar a representação e somente dezessete anos depois foi realizada a sua primeira montagem. Artur Azevedo, crítico d'*O País*, comentou o histórico da obra na seção "Artes e Artistas", em decorrência da representação no dia 7 de outubro de 1897. Segundo o cronista, o assunto abordado por Antonio Lopes Cardoso faria mais sentido para o público e a sua intenção moralizadora cumprir-se-ia com mais eficácia, se o drama tivesse subido à cena na época em que fora escrito. Dessa forma, embora se tratasse de uma produção nacional, o texto mostrava-se ultrapassado e obsoleto, fato que poderia ter contribuído para muitos espectadores desistirem de assistir à récita. Artur Azevedo não teceu uma análise minuciosa do enredo, mas redigiu breves palavras favoráveis ao trabalho de Antônio Lopes Cardoso, de forma a ressaltar a reação do público diante das cenas moralizadoras e cheias de "ensinamentos proveitosos" [509]: "Os sentimentos, que se apoderam do espectador durante a representação do drama, traduzem-se numa infinita piedade contra as vítimas e numa indignação tremenda contra os algozes" [510].

O comediógrafo reservou o final de sua análise para comentar o desempenho dos artistas ensaiados, a seu ver, com seriedade por Furtado Coelho. Integravam o elenco Branca de Lima, Maria Del Carmen, Sepúlveda, Rocha, Zeferino, Leite e Leal, os quais, nas palavras de Artur

[508] Os caftens Samuel, Levy e Jacob tramam roubar a esposa de Mullen, Judith. Para tanto, planejam um engodo, no qual Mullen se vê vítima de uma milionária dívida com um banqueiro alemão. Mullen necessita sair do país e pede a Samuel para cuidar de Judith. Samuel possui um comércio ilícito, em que se apodera de mulheres para ganhar dinheiro (casas de prostituição). Se tais mulheres não lhe conseguem dinheiro, maltrata-as fisicamente. Samuel casa-se com Judith, mas a torna vítima desse comércio infame. Passado algum tempo, Mullen volta ao Brasil, pois descobre que caiu numa perfeita cilada, para procurar Judith. Encontra-a nas mãos de Samuel. No final, Judith, ao rever Mullen, cai desfalecida e morre. Samuel é asfixiado por Mullen, que tenta se vingar. Agradeço muitíssimo a Daniele Carvalho Crepaldi por ceder uma cópia do texto integral do drama.
[509] A.A. 'Santana'. "Artes e Artistas". *O País*, 9 de outubro de 1897. Vide **Anexo**, item **14) Antônio Lopes de Cardoso**.
[510] Idem, ibidem.

Azevedo, proporcionaram um espetáculo satisfatório e, sobretudo, "decente" [511].

Bem curioso foi o comentário do respeitoso *Jornal do Comércio*, divulgado na seção "Teatros e Música", sobre a montagem d'*Os Caftens*. O colunista, sem se identificar, encetou a sua análise questionando se a associação artística liderada por Furtado Coelho acertara ou não, ao escolher o drama de Antonio Lopes Cardoso para concretizar a sua estreia, uma vez que o elenco necessitava, em primeiro lugar, angariar a simpatia do público. O questionamento do crítico fazia-se coerente, pois a realidade dos artistas brasileiros não era muito animadora e essa triste ocorrência advinha da falência inevitável, e cada vez mais frequente, das empresas teatrais. Na visão do jornalista, as impressões iniciais do público, o "termômetro regulador", com relação à estreia de uma nova associação artística eram, sobremaneira, relevantes para se prever o futuro da empresa. [512]

No entanto, a crítica incisiva do colunista não se dirigiu exatamente à escolha do drama, e sim ao conteúdo ideológico inserido no enredo. Mais do que revelar pouca simpatia para com o tema abordado na peça, alegou que a exibição do texto pudesse não ser aconselhável para determinados espectadores, aconselhando, sobretudo, os decentes pais de família a não permitirem que suas filhas solteiras comparecessem ao Teatro Santana. Provavelmente, o jornalista não teria compreendido a intenção moralizadora do drama, a qual Artur Azevedo frisou em seu parecer sobre a récita, ou, se a enxergou, procurou evitar tecer um juízo aprofundado sobre ela. Conquanto que desfechasse uma censura à obra, advertindo os leitores de que o conteúdo do enredo pudesse não ser benéfico para a educação das moças ingênuas e sérias da sociedade, o comentarista do *Jornal do Comércio* reconheceu que Antônio Lopes Cardoso revelava habilidades de sobra como dramaturgo, dada a forte impressão que determinadas passagens do texto causava ao espectador: "O Sr. Lopes Cardoso tem incontestavelmente a fibra do teatro e sabe preparar as situações fortes, tão fortes que chegam a impressionar realmente" [513].

O jornalista foi conciso quando tratou da interpretação do elenco e lançou uma opinião semelhante à aventada por Artur Azevedo n'*O País*, considerando satisfatório o trabalho dos

[511] Idem, ibidem.
[512] 'Os Caftens'. "Teatros e Música". *Jornal do Comércio*, 9 de outubro de 1897. Vide **Anexo**, item **14) Antônio Lopes de Cardoso**.
[513] Idem, ibidem.

artistas. O bom desempenho dos artistas, para ele, contribuíra em muito para o resultado positivo do espetáculo.

Já o crítico da seção "Teatros e...", da *Gazeta de Nóticias*, só redigiu elogios ao texto de Lopes Cardoso e, ao contrário de Artur Azevedo, d'*O País*, reforçou a atualidade do tema abordado no entrecho, pois, na sua visão, ainda "subsiste desgraçadamente em nosso meio social o cancro hediondo do caftismo, a que o dramaturgo pretendeu aplicar o ferro em brasa" [514]. Além disso, o parecerista anônimo sublinhava a índole realista que sobressaía de modo transparente ao texto, fato que corroborava o talento do escritor brasileiro: "Não há negar em todo o caso dois predicados à composição: é uma pintura real da chaga e tem lances dramáticos que revelam no autor disposições acentuadas para o teatro. Sirva de exemplo o 3º. ato, indubitavelmente o mais bem feito" [515].

A parte final da análise, como de praxe, ficou reservada para a atuação dos artistas. A propósito dessa questão, o crítico repetiu a opinião dos demais comentaristas, reiterando que todos os artistas, sem exceção, realizaram os seus papéis satisfatoriamente.

Seria injusto negar o êxito da peça, visto que a sua última representação ocorreu no dia 15 de outubro. Isto significa que a obra permaneceu firme por alguns dias em cartaz, o que, a exemplo do que ocorrera com *Um Bandido de Casaca* em 1890, seria um resultado considerável, quando nos referimos à montagem de um drama nacional.

Assim como Lopes Cardoso, o ator e empresário brasileiro Joaquim de Athayde [516] teve a oportunidade de experimentar momentos de glória por ver um texto de sua autoria ser representado mais de uma vez no palco. Embora não conseguisse alcançar o mesmo número de encenações das duas peças citadas anteriormente, *A tragédia de Canudos*, drama "patriótico-popular" [517] que exaltava os princípios republicanos, atraiu boa concorrência nas duas récitas consecutivas realizadas em junho de 1898, no Teatro Variedades, de acordo com os informes divulgados nos jornais da época. A primeira montagem da peça no

---

[514] 'Os Caftens'. "Teatros e...". *Gazeta de Notícias*, 9 de outubro de 1897. Vide **Anexo**, item **14) Antônio Lopes de Cardoso**.
[515] Idem, ibidem.
[516] Joaquim de Athayde nasceu a 9 de setembro de 1864, em Campos (Rio de Janeiro). Estreou no teatro como ator e, depois, tornou-se empresário e dramaturgo. Trabalhou ao lado de artistas de gabarito como Furtado Coelho e Ismênia dos Santos.
[517] Essa denominação foi atribuída à peça pelo crítico teatral da *Gazeta de Notícias*, em seu parecer acerca da montagem do drama, publicado em 20 de junho de 1898

dia 18 de junho recebeu comentários por parte da imprensa, que elogiou Athayde enquanto ator, mas desfechou reservas e censuras ao jovem como escritor. Em razão da montagem, o cronista teatral do *Jornal do Comércio* escreveu sua opinião sobre o texto, reforçando que o talento de Athayde encontrava-se na "sua fibra dramática como ator" e, por essa razão, "oferece-nos ele uma bela promessa de galã romântico para o futuro Teatro Municipal" [518]. O jornalista anônimo, por outro lado, não hesitou em afiançar que o drama dava provas salientes da falta de experiência do promissor ator na posição de dramaturgo. Porém, explicava que o problema da falta de experiência era normal em uma primeira produção e que não servia de motivo para o abandono da profissão de escritor, mas sim de incentivo para que, com os erros apontados pela crítica analítica, o jovem dramaturgo se aperfeiçoasse e amadurecesse na árdua carreira. [519]

Assim como o crítico do *Jornal do Comércio*, o cronista Artur Azevedo, d'*O País*, esclareceu que Athayde, se não agradava como dramaturgo, revelava trazer consigo a verve de um grande ator, sendo com razão "muito aplaudido pelo público", e, por isso, prometia carreira certa no futuro Teatro Municipal:

> Entretanto, se o autor d'*A tragédia de Canudos* não me satisfez completamente como dramaturgo, agradou-me como artista, e fica uma coisa pela outra. Vejo com prazer que temos ali um galã dramático vibrante, apaixonado, correto de gesticulação, o que é raríssimo em nossos teatros. O Sr. Athayde é brasileiro, e impõe-se a um primeiro lugar no palco do futuro Teatro Municipal. [520]

Como teve de abandonar o teatro antes de a companhia numerosa de Athayde findar o espetáculo, o cronista não redigiu considerações aprofundadas a respeito da montagem. Segundo ele, a sua saída repentina do Teatro Variedades se justificava pelo fato de poder assistir, ao menos, a um trechinho do drama espanhol *João José*, o qual era representado no Teatro Santana naquela mesma noite. O crítico aproveitava o ensejo para lamentar a ausência de estreia nos teatros da Capital Federal e, quando havia não era uma, mas várias estreias

[518] 'A tragédia de Canudos'. "Teatros e Música". *Jornal do Comércio*, 20 de junho de 1898. Vide **Anexo**, item **15) J. de Athayde**.
[519] Idem, ibidem.
[520] A.A. 'Variedades e Santana'. "Artes e Artistas". *O País*, 20 de junho de 1898. Vide **Anexo**, item **15) J. de Athayde**.

numa mesma noite, o que impedia de um só crítico dar notícias sobre todas elas.

Já o redator da coluna "Teatros e...", da *Gazeta de Notícias*, escreveu uma análise bem breve e sucinta a respeito da récita. Depois de resumir rapidamente o entrecho do drama[521], o crítico mencionou os nomes dos artistas que se destacaram na montagem, dentre eles Luísa Leonardo, Clélia, J. de Athayde, Vitorino Veloso, Lino, Machado, Cândido Teixeira e Jorge. Todavia, o redator não trouxe à luz nenhuma opinião com relação ao texto dramático de J. de Athayde, fato que poderia ser explicado por hipóteses diversas, sendo uma delas a possibilidade de o texto não ter agradado ao crítico em nenhum aspecto.

O carioca Francisco Moreira de Vasconcelos (1859-1900) foi outro ator brasileiro que intentava dar asas à carreira de dramaturgo. Após se tornar ator e empresário, Moreira de Vasconcelos teve ânimo e coragem de investir na profissão de teatrólogo. Uma de suas composições dramáticas, *Tiradentes, o mártir da República* foi levada à cena do Teatro Lucinda, em 24 de maio de 1894, pela companhia que o próprio ator dirigia. A montagem da peça atestava que o sentimento nacionalista ainda permanecia vivo, depois de alguns anos da Proclamação da República. O trabalho dos artistas em cena, bem como o texto, recebeu considerações positivas do crítico do *Jornal do Comércio*, que divulgou sua análise sobre o drama e sua montagem no dia 26 de maio. O jornalista anônimo, atentando-se mais à obra, revelou imensa simpatia com relação à composição dramática de Moreira de Vasconcelos, não detectando nenhum defeito que pudesse comprometer a harmonia e o andamento do enredo:

---

[521] Conforme o crítico, o resumo da trama repousa no seguinte: "Carlos, alferes do exército, parte de Manaus com a guarnição da cidade, que vai para Canudos. Antes de partir confia a Artur de Noronha, o seu melhor amigo, Otávia, a noiva adorada.
"Artur, que é falso amigo e na sombra conspira contra a República, seduz Otávia, parte com ela para o Rio de Janeiro, onde abandona sem recursos a infeliz, deixando-a morrer de miséria e vai para Canudos, comandar um grupo de fanáticos para conseguir a restauração da monarquia.
"Carlos volta da Bahia onde foi ferido na batalha do Cocorobó. Desesperado coma traição do amigo e da noiva, jura vingar-se e volta para Canudos, com a polícia do Estado do Amazonas.
"O último ato passa-se no arraial de Canudos; aparece o Conselheiro a pregar religião e a incutir o ânimo no espírito dos fanáticos.
"Dá-se o assalto das forças republicanas.
"Um capitão da polícia de Manaus é feito prisioneiro e, amarrado a uma árvore, vai ser torturado por Artur de Noronha, por se negar a dar um viva à monarquia, quando aparece Carlos com as forças vitoriosas.
"Artur é morto por um soldado de polícia amazonense." ('Variedades'. "Teatros e...". *Gazeta de Notícias*, 20 de junho de 1898 – Vide **Anexo**, item **15) J. de Athayde**). A peça termina por uma apoteose ao exército.

> Sintetizando fatos históricos da conjuração mineira, o autor escreveu um trabalho teatral cheio de vida e de sentimento, para o qual não foi buscar personagens imaginários que armassem efeito: utilizou-se dos personagens verdadeiramente históricos, como o Visconde de Barbacena, o desembargador Gonzaga, o traidor Joaquim Silvério dos Reis e outros, entre os quais se concentra a ação do drama, que se desenvolve natural e rapidamente, sem as superfluidades fastidiosas com que às vezes são completados trabalhos do mesmo gênero.
> O texto do drama está escrito em estilo acurado e vigoroso, cheio de frases repassadas de sentimento, de que transpiram o patriotismo e o amor de liberdade pátria, desde o primeiro quadro em que estão reunidos em Vila Rica os inconfidentes mineiros até ao sétimo e último, que representa o caminho para a morte do infeliz alferes José Joaquim da Silva Xavier, sacrificado, de pois de atos de religiosa abnegação, pela santa causa da República, de que um dia viria a ser herói. [522]

O redator relatou que o público numeroso presente no teatro aplaudiu fervorosamente a montagem e festejou, ao lado dos intérpretes, o bom êxito do espetáculo. Para o crítico, a atriz Luísa Leonardo e o ator Peret sobressaíram ao resto do elenco da companhia. O sucesso da récita de estreia levou Moreira de Vasconcelos a realizar uma outra montagem no dia 26 de maio.

Provavelmente animado com o resultado afirmativo da encenação de seu drama histórico-patriótico *Tiradentes, o mártir da República*, Moreira de Vasconcelos resolveu arriscar e anunciar a representação de outra produção sua, cuja inspiração para escrevê-la o autor fora buscar no famoso romance de José de Alencar, *O Guarani*. Seguindo a linha do primeiro drama, o autor privilegiou temas nacionais, de forma a enfatizar a "cor local". Porém, a imprensa periódica compreendeu ser o texto de Moreira de Vasconcelos, de mesmo título do romance indianista de José Alencar, uma explícita adaptação da obra alencariana para o palco, visto que o dramaturgo mantivera no drama o mesmo enredo e os mesmos personagens. Os críticos dos jornais fluminenses apresentaram opiniões diversas com relação ao trabalho de Vasconcelos, exibido no palco do Teatro Lucinda a 31 de maio de 1894.

O colunista anônimo da *Gazeta de Notícias* desfechou um parecer geral positivo à peça e à performance dos artistas da companhia de Moreira de Vasconcelos. A respeito do

[522] 'Lucinda'. "Teatros e Música". *Jornal do Comércio*, 26 de maio de 1894. Vide **Anexo**, item **16) Moreira de Vasconcelos.**

drama, o articulista não negou que a composição fosse isenta de falhas, mas nem por isso "é destituída de merecimento, e se não tem situações dramáticas, como em trabalhos dessa ordem, não deixa, entretanto, de agradar, embora sejam fracos e frios os finais dos atos" [523]. Para o comentarista, o texto agradou e a montagem foi satisfatória, embora deixasse uma observação importante quanto ao elenco artístico com o objetivo de advertir Vasconcelos. Explanou, assim, que, considerando que a *troupe* encabeçada por Moreira de Vasconcelos "dispõe de artistas regulares, que poderão agradar em peças de pequena responsabilidade; não podem, porém, arcar com as dificuldades resultantes da interpretação de personagens em peças que demandam e exigem mais arte do que boa vontade" [524]. Na ideia do articulista, seria injusto cobrar dos artistas uma atuação superior àquela constatada na estreia da peça, devido às inúmeras falhas de interpretação que manifestaram no decorrer da récita.

O folhetinista do *Jornal do Comércio* mostrou-se mais exigente e mordaz que o da *Gazeta de Notícias* e não perdoou os defeitos que o drama trazia em seu conteúdo. "A peça, escrita com bastante correção de estilo, está mal desenvolvida, notando-se nas suas cenas ora irregularidades, ora inverossimilhança" [525]. Também o articulista acrescentou que, para um drama como aquele ser interpretado com êxito, era necessário que a companhia contasse com recursos extras de encenação, ou seja, a montagem exigia vestuário rico e diversificado, além de cenários bem trabalhados. Tais recursos eram por demais custosos e a companhia modesta de Moreira de Vasconcelos, a exemplo das outras companhias dramáticas nacionais, não se encontrava em condições financeiras propícias para adquirir. Assim, prosseguiu o crítico, "o desempenho correspondeu à peça: foi pálido e deficiente". Considerou a interpretação de Moreira de Vasconcelos no papel do índio Peri "bem longe do ideal" imaginado por José de Alencar. [526]

Para finalizar suas observações, o colunista aconselhou Moreira de Vasconcelos, cujo talento pendia mais para autor do que para ator, a não inserir mais em seus textos trechos de

[523] 'O Guarani'. "Teatros e...". *Gazeta de Notícias*, 2 de junho de 1894. Vide **Anexo**, item **16) Moreira de Vasconcelos**.
[524] Idem, ibidem.
[525] 'Lucinda'. "Teatros e Música". *Jornal do Comércio*, 2 de junho de 1894. Vide **Anexo**, item **16) Moreira de Vasconcelos**.
[526] Idem, ibidem.

canto, pois as dificuldades de interpretação recrudescem para um elenco que não dispõe de elementos próprios para espetáculos desse tipo. A advertência do jornalista advinha do fato de o drama trazer passagens em que o canto mostrava-se presente. Entretanto, o redator não esclareceu se as cenas cantadas eram acompanhadas de orquestra ou de algum instrumento específico. Esse dado, se o pudéssemos confirmar com exatidão, tornar-se-ia relevante e curioso, já que se trata da associação de uma peça dramática com trechos musicados, aspecto pouco estudado e explorado no que tange ao teatro brasileiro do *fin-de-siècle*.

Ainda no que toca às produções brasileiras dos anos 1890, a interessante técnica de incluir música em peças dramáticas mostra-se presente em *Moema*, obra teatral da escritora e jornalista Corina Coaracy, cuja récita ocorreu em abril de 1897, no Teatro Variedades. [527] A escritora, já falecida à época da montagem, baseou-se, para construir o texto, na lenda do naufrágio do navegador português Diogo Alves e na obra indianista de José de Alencar, nas quais se insere o tema do mito fundador. A montagem de estreia do drama, no dia 12 de abril de 1897, pela Companhia Dramática do Teatro Variedades, sob a direção da atriz Ismênia dos Santos, despertou o interesse dos críticos teatrais, pois, assim como *O Guarani* de Moreira de Vasconcelos, tratava-se de um texto original com tema e música tipicamente brasileiros. Além disso, a partitura tinha sido preparada pelo experiente compositor Abdon Milanez. A singular presença da música no drama era salientada pelo crítico anônimo da seção "Teatros e Música", em sua análise a respeito da montagem da peça, publicada no dia 14 de abril no *Jornal do Comércio*:

> Na vida mesquinha e pobre do teatro brasileiro – vida que se manifesta apenas para deixar ver que a arte agoniza, inanida, anemiada – toma as proporções de um acontecimento extraordinário a primeira representação de uma peça de assunto nacional e música nacional. [528]

Apesar de considerar uma peça de grande espetáculo, o cronista assegurou que o nervo principal da ação dramática, representado pelos amores infelizes da indígena Moema que se lança ao mar quando descobre que o guerreiro branco a abandonava para sempre, era fraco para

[527] Não foi possível localizar o texto da peça.
[528] 'Teatro Variedades'. "Teatros e Música". *Jornal do Comércio*, 14 de abril de 1897. Vide **Anexo**, item **17) Corina Coaracy**.

sustentar o enredo e, por esse motivo, a ação revelava-se "um tanto frouxa, desenvolvendo-se em cenas sem nenhuma originalidade" [529]. Na ótica do jornalista, o lado espetaculoso da obra estaria na sua encenação, na "sua música vibrante e bem instrumentada", na "movimentação" e nos "bailados", embora lamentasse o fato de tal parte espetaculosa não ter se desenvolvido de maneira adequada durante a montagem. [530] Essa falha, responsável por prejudicar o êxito da representação, era proveniente do espaço físico limitado do Teatro Variedades, segundo o cronista. Os elementos ligados ao cenário e à música foram os que mais chamaram a atenção do crítico, porque eram eles os pontos fortes do espetáculo. Sobre o cenário, o jornalista anônimo elogiou o trabalho do jovem aluno Scisciolo, da Escola Nacional de Belas Artes, na elaboração do cenário referente à primeira missa realizada no Brasil. Ainda aludiu à saudosa lembrança que a composição de Abdon Milanez trazia do maestro campineiro Carlos Gomes: "A música é agradável e está bem instrumentada; tem números bem imaginados, e algumas reminiscências da música de Carlos Gomes nas belas páginas do *Guarani* e do *Schiavo*" [531].

O cronista foi breve quando tratou do desempenho da companhia, argumentando que os artistas, apesar de se encontrarem meio deslocados em seus papéis, demonstraram esforço e boa vontade, o que teria contribuído para o sucesso da récita.

O crítico da *Gazeta de Notícias* trouxe à luz uma opinião semelhante à do colunista do *Jornal do Comércio* a respeito da montagem do drama de Coaracy. Além de enfatizar o lado espetaculoso da peça (os trechos musicados e os números de dança), o redator da seção "Teatros e..." atentou-se ao cenário, elogiando sobremaneira o trabalho primoroso dos cenógrafos:

> Os trabalhos de cenografia são admiráveis; há magníficos cenários de Oliveira, Camões, Afonso Silva, Carrancini, Frederico de Barros e Miguel do Scisciolo que teve anteontem auspiciosa estreia com a apoteose do 3º. ato, a qual apresenta uma reprodução perfeita do belo quadro de Victor Meireles *A primeira missa no Brasil.*
> Cenografia com figuras, e figuras corretamente desenhadas, é um caso virgem em nossos teatros; entretanto o Sr. Scisciolo abordou-o intrepidamente obtendo excelente resultado. [...] Esta apoteose constitui o *clou* do espetáculo, conquanto na noite da estreia fosse levemente

[529] Idem, ibidem.
[530] Idem, ibidem.
[531] Idem, ibidem.

> prejudicado pela falta de iluminação no palco; houve todavia um momento em que foi diminuída a luz da sala e a apoteose tornou-se deslumbrante. [532]

O trecho supracitado, extraído do comentário do jornalista, revela-se curioso, se pensarmos no fato de que, quanto às "peças sérias", questões atreladas ao cenário, à iluminação e, em especial, aos maquinismos, elementos responsáveis pelos efeitos visuais do espetáculo, não eram muito discutidas pela grande maioria dos críticos brasileiros à época. Talvez isso seja explicado pelo fato de que tais técnicas e elementos encareciam em demasia a produção de uma montagem e as empresas dramáticas nacionais não possuíam recursos financeiros o suficiente para investirem em equipamentos que davam ao espetáculo o tom apoteótico. Se, por um lado, a representação do drama *Moema* conseguira transmitir esse tom apoteótico, por outro, pecava por trazer um texto de ação dramática pobre e frouxa.

No que diz respeito à performance da companhia, o crítico da *Gazeta de Notícias* não detectou grandes problemas no trabalho interpretativo dos artistas, os quais, a seu ver, esforçaram-se para o bom êxito do espetáculo.

A folha *O País* também propalou um comentário avaliando o trabalho de Corina Coaracy e a representação realizada pela companhia dramática liderada por Ismênia dos Santos. O redator da coluna "Artes e Artistas", sem se identificar, admitiu que a encenação de *Moema* vinha reforçar o talento de Coaracy como escritora, embora a obra apresentasse um tema, o indianismo, já bastante explorado na literatura brasileira, sobretudo no romance *O Guarani*, de José de Alencar. Ademais, o cronista acrescentou que o texto constituía-se num excelente produto literário, "mas faltam-lhe, para ser peça teatral, os conhecimentos práticos da cena a movimentação que exigem semelhantes dramas, em que as lutas guerreiras são entrecortadas pelos episódios do amor ou vice-versa" [533].

Ao contrário dos críticos de outras folhas, os quais se atentaram mais às questões vinculadas à cenografia, o articulista d'*O País* deu uma atenção minuciosa e detalhada ao lado musical do drama, que, no seu entender, fez a diferença no resultado final do espetáculo. A seu

---

[532] 'Variedades'. "Teatros e...". *Gazeta de Notícias*, 14 de abril de 1897. Vide **Anexo**, item **17) Corina Coaracy**.
[533] 'Teatro Variedades'. "Artes e Artistas". *O País*, 14 de abril de 1897. Vide **Anexo**, item **17) Corina Coaracy**.

ver, a composição elaborada por Abdon Milanez acrescentou mais dramaticidade no andamento das cenas, de modo a preencher as lacunas existentes no texto:

> Da parte musical encarregou-se o talentoso compositor Abdon Milanez, [...], a partitura produzida revestiu-se de pronunciada energia dramática e destaca-se da música geralmente escrita para os nossos teatros.
> É principalmente nos coros que se distingue o novo trabalho do inspirado compositor cujo instinto musical cedo se manifestou e agora se traduz em valente concepção, cheia de audácias e afastando-se das banalidades, ainda que deixe perceber aqui ou ali certas reminiscências que em todo o caso denotam convivência com bons autores. [534]

O jornalista apontou outros defeitos visíveis na montagem e que aludiam ao vestuário e aos acessórios. Segundo ele, tanto os trajes quanto os acessórios utilizados pelos artistas estavam equivocados e nunca pertenceram aos selvagens nativos das matas brasileiras. O crítico, contudo, considerou essas falhas apenas um mero detalhe que não deveria ser levado em conta na avaliação geral da montagem, visto que o espetáculo agradou muito ao público que compareceu ao Teatro Variedades.

A simpatia manifestada pelos espectadores na récita de estreia de *Moema* levou a companhia do Teatro Variedades a repetir a montagem em 14 de abril. O drama espetaculoso de Corina Coaracy logo foi retirado de cartaz, sendo substituído pela peça de grande sucesso *Tim tim por tim tim*, do teatrólogo e empresário português Antônio de Sousa Bastos.

Como Corina Coaracy, Luís de Castro foi outro jornalista brasileiro que se aventurou na carreira de dramaturgo. Mais conhecido como o polêmico crítico teatral e musical da *Gazeta de Notícias*, Luís de Castro escreveu peças de vários gêneros, dentre elas o drama em três atos *Edith Valdora* [535]. O drama foi escrito em francês e Paris é o lugar onde se encontra desenvolvida a ação dramática. No Brasil, o texto foi representado pela primeira e

---

[534] Idem, ibidem.
[535] O enredo resume-se no seguinte: a atriz de teatro Edith Valdora, moça séria e conscienciosa, possui há tempos laços amorosos com Jorge, rapaz proveniente de família rica, e dessa relação nasce uma criança. A mãe de Jorge, Condessa de Lucenay, resolve casar legalmente o filho, de acordo com todas as condutas impostas pela sociedade, e, por essa razão, pede a Edith que o abandone. Pensando no bem de Jorge, Valdora aceita a proposição da condessa. Porém, esta, quando vem a saber da existência de um filho de Jorge com Edith, libera Jorge para se casar com Edith, a mulher que realmente amava.

única vez em 1891, por iniciativa da Companhia Dramática Italiana liderada pelo ator Giovanni Emmanuel, instalada, na ocasião, no Teatro S. Pedro de Alcântara. Não foi possível encontrar informações suficientes que explanassem a razão que motivou a Companhia Italiana a escolher o drama de um brasileiro para levar ao palco em récita extraordinária. É certo que a peça já tinha data marcada para estrear no Teatro Odéon, de Paris, e talvez esse fosse um motivo plausível que pudesse justificar o interesse de Emmanuel e de sua *troupe* de realizarem a montagem. Também poderíamos cogitar a hipótese de que a companhia tencionasse encenar um drama da autoria de um brasileiro e elegera justamente uma obra de Luís de Castro. A montagem aconteceu no dia 15 de julho de 1891, contando com a presença de um público diminuto no Teatro S. Pedro de Alcântara, em decorrência do mau tempo da noite em que se realizou o espetáculo. A récita foi comentada pela imprensa jornalística, pois, além de se tratar da estreia de um drama desconhecido, o autor era brasileiro, embora o texto não aludisse a um assunto nacional.

O País trouxe à luz um comentário breve acerca da montagem da obra, na seção "Diversões". O redator da coluna, anônimo, preocupou-se em resumir o entrecho dramático, analisando bem superficialmente o trabalho da *troupe*. Na sua concepção, os dois principais artistas, Giovanni Emmanuel e Virgínia Reitter, não realizaram bem os seus papéis, o que teria, sobremaneira, desagradado a uma parte do público. O colunista finalizou o seu comentário sem tecer qualquer julgamento acerca da qualidade da obra de Luís de Castro.

Já o cronista teatral da *Gazeta de Notícias*, após transmitir uma sinopse do entrecho, redigiu poucas palavras sobre o texto, mas o suficiente para dar uma noção clara do que pensava acerca da obra do seu colega de trabalho:

> Trata-se de uma estreia, e se em todos os gêneros se deve levar em conta essa circunstância, tratando-se de literatura dramática, seria excesso de rigor não a tomar em consideração.
> Há, na peça, falta de elementos verdadeiros dramáticos.
> As hesitações de Jorge, que ora abandona Edith para casar, ora não casa para voltar para Edith, não constituem elemento bastante forte para as exigências teatrais, de sorte que a peça ressente-se muito da ausência de situação e lances que impressionem o público. [536]

[536] 'Edith Valdora'. "Teatros e...". *Gazeta de Notícias*, 17 de julho de 1891. Vide **Anexo**, item **18) Luís de Castro**.

Embora frisasse os defeitos da composição, o folhetinista declarou que tais problemas eram passíveis de correção, de modo que faltava ao estudioso e dedicado autor Luís de Castro apenas experiência, a qual viria, sem dúvida, com o tempo. Ademais, asseverou que "se a peça não teve o êxito que devia esperar, ela revela, contudo, bastante habilidade e disposições para o gênero" [537].

No que se refere à atuação do elenco italiano, o crítico lançou uma opinião oposta à aventada pelo redator do *Jornal do Comércio*, considerando que todos os artistas, em especial Giovanni Emmanuel e Virgínia Reitter, "deram as maiores da sua boa vontade" [538].

O *Jornal do Comércio* publicou um longo parecer a respeito da peça e da representação executada pela Companhia de Giovanni Emmanuel. Grande parte do texto do cronista anônimo, responsável pela crítica teatral daquela folha, voltou-se para o resumo do enredo, o qual se apresentou bastante minucioso, com direito a curtas transcrições de falas das personagens. Porém, quanto ao aspecto linguístico da obra, o crítico se recusou a traçar uma avaliação pessoal, alegando que tal atitude seria em razão de o texto, escrito em francês, ter sido vertido "às pressas para o italiano sem pretensões literárias" [539]. Já, com relação aos aspectos dramáticos, o folhetinista, assim como o crítico da *Gazeta de Notícias*, apontou algumas reservas, as quais impediam que intérpretes de primeira ordem, como Giovanni Emmanuel e Virgínia Reitter, exibissem e explorassem seu talento. E, ao tratar especificamente dessa questão, o articulista concluiu a sua avaliação, afirmando que o drama do Sr. Luís de Castro

> parece-nos parco de recursos, principalmente para ser representado por artistas como Virgínia Reitter e Giovanni Emmanuel. Não tem vida, nem ação. Carregando sobre uma ou outra cena mais importante o autor desprezou a necessária homogeneidade de outros e deu-nos, ao lado de dois tipos de honradez e moralidade, quais os de Edith Valdora e Condessa de Lucenay, um personagem incompleto como o do marquês de Melvil, que, só por extrema cortesia poderia ter sido interpretado por Emmanuel. [540]

[537] Idem, ibidem.
[538] Idem, ibidem.
[539] 'Teatros'. "Gazetilha". *Jornal do Comércio*, 17 de julho de 1891. Vide **Anexo**, item **18) Luís de Castro**.
[540] Idem, ibidem.

É preciso enfatizar que a representação de *Edith Valdora* revela-se bem curiosa, visto que um autor brasileiro, também crítico teatral, tinha sido contemplado por uma companhia estrangeira, um caso raro à época.

Ao lançar um olhar minucioso acerca das críticas das montagens de dramas tradicionais, tanto de autores brasileiros como de estrangeiros, divulgadas nos jornais da última década do século XIX, percebe-se que as análises redigidas pelos jornalistas e intelectuais, responsáveis pela redação das colunas destinadas às montagens teatrais, repetiam quase sempre o mesmo método: avaliação quanto ao texto (se a peça se inseria ou não nos velhos moldes românticos e realistas), o julgamento geral da representação, o desempenho dos artistas em cena. O formato mais comum e básico era primeiro aludir ao autor e/ou à obra (informações sobre o autor, resumo do entrecho, caso a peça fosse desconhecida do público) e o final quase sempre reservado às considerações relativas ao desempenho do elenco artístico da companhia. Às vezes, quando se tratava de uma companhia estrangeira de um artista célebre, este passava a ser o foco do crítico. A extensão dos comentários variava, de acordo com o estilo do crítico e do espaço cedido à coluna pelo periódico.

É pertinente assegurar que, no que tange às afirmações e aos comentários presentes na maioria dos textos críticos mencionados neste capítulo, os críticos brasileiros (fluminenses), implícita ou explicitamente, demonstravam o desejo de contemplar uma nova dramaturgia, um novo "formato" no que tange ao gênero do drama, o qual, sobretudo, fugisse dos padrões tradicionais característicos dos dramas romântico e realista, considerados já obsoletos e desgastados.

Com relação ao movimento teatral do período, as peças musicadas (operetas, revistas de ano, mágicas), o chamado teatro "comercial", dominavam a cena brasileira; os dramas, portanto, ficavam em segundo plano. No entanto, nesse momento de auge do teatro musicado e ligeiro, textos dramáticos de autores reformadores chegavam ao Brasil e começavam a ser encenados pelas companhias estrangeiras que aqui vinham: os críticos brasileiros, preparados ou não, opinaram e, de certa forma, perceberam que a literatura dramática passava por transformações, as quais já se manifestavam há algum tempo na Europa, desencadeando inúmeras discussões e polêmicas.

Capítulo 3
Primeiros momentos do teatro dramático moderno no Brasil segundo a crítica

3.1 A transição do drama: na mira dos críticos

Uma consulta minuciosa em jornais e revistas brasileiros dos últimos anos do século XIX corrobora a tese de que peças dramáticas arquitetadas à luz dos recursos e técnicas propostos pelo "teatro tradicional", como podemos observar os melodramas, dramalhões, dramas históricos e peças realistas, dominaram a cena nacional. No entanto, é inegável que houve tentativas que visaram à ruptura com o "velho teatro", cujos preceitos já se mostravam, para muitos críticos da época, gastos e obsoletos. A prova mais evidente dessa tentativa de romper com a dramaturgia tradicional foi a transposição do naturalismo para o teatro. Pensando em realizar uma renovação na literatura dramática, o autor francês Émile Zola, líder da escola naturalista, proclamou a possibilidade de introduzir no palco os preceitos pregados pelo naturalismo, presentes nos romances da mesma escola. Para tanto, Zola, em seu texto escrito em forma de manifesto, *O naturalismo no teatro*, datado de 1881, argumenta a favor do naturalismo no palco, no intuito de convencer que a sua escola era compatível com o teatro. Na primeira parte do texto, Zola trata de aproximar tanto o dramaturgo como o literato (romancista) à posição de um cientista:

> O Naturalismo é o retorno à natureza; é essa operação que os cientistas fizeram no dia em que imaginaram partir do estudo dos corpos e dos fenômenos, basear-se na experiência, proceder pela análise. O Naturalismo, nas letras, é igualmente o retorno à natureza e ao homem, a observação direta, a anatomia exata, a aceitação e a pintura do que existe. A tarefa foi a mesma tanto para o escritor como para o cientista. Um e outro tiveram de substituir as abstrações por realidades, as fórmulas empíricas por análises rigorosas. Assim, não mais personagens abstratas nas obras, não mais invenções mentirosas, não mais absoluto; porém, personagens reais, a história verdadeira de cada uma, o relativo da vida cotidiana. [541]

[541] ZOLA, Émile. *O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro*. Introd. trad. e notas de Ítalo Caroni e Célia Berrettini. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982, p. 92-93.

Mais adiante, no penúltimo capítulo de seu manifesto, Zola, embora defendesse a ideia do naturalismo no teatro, reconhecia que a manifestação de sua escola apresentava-se mais forte no romance. Porém, a seu ver, o teatro, uma hora ou outra, contaminar-se-ia pela corrente naturalista, a força maior da época, pois seria a única solução plausível para salvar o teatro da sua progressiva "decadência":

> Mostrei que a força de impulsão do século era o Naturalismo. Hoje, essa força aumenta cada vez mais, se precipita e tudo deve obedecer a ela. O romance e o teatro são levados. Só que aconteceu que a evolução foi muito mais rápida no romance; ela aí vence, enquanto se esboça apenas no palco. Isso devia ocorrer. O teatro foi sempre a última cidadela da convenção, por razões múltiplas, sobre as quais terei de explicar-me. Queria, pois, chegar simplesmente a isto: a fórmula naturalista, daqui em diante completa e fixa no romance, está muito longe de assim estar no palco, e concluí que deverá completar-se, que aí tomará cedo ou tarde seu rigor científico; senão o teatro se banalizará e se tornará cada vez mais inferior. [542]

Zola finalizava o seu manifesto expondo de maneira explicativa as técnicas e os recursos que deveriam ser levados em conta pelo dramaturgo, a fim de ser possível a construção de uma peça integralmente naturalista. De acordo com ele, todos os atos deveriam ser observados e analisados com extrema minúcia, no sentido de evidenciar as relações entre as personagens e o meio em que se encontram inseridas. No teatro, as descrições presentes nos romances naturalistas teriam os cenários como porta-voz. Zola defende a inclusão de um cenário bem montado e o mais próximo possível da realidade, com a inserção de objetos verdadeiros nas cenas. Quanto às unidades de lugar e tempo, o escritor não trazia novidades. Tal como as peças românticas e realistas, o dramaturgo teria a liberdade de, em seu texto, traçar o tempo de uma vida, assim como permitir ao personagem que percorresse os mais longínquos lugares do mundo em poucos minutos. Além disso, a língua deveria ser falada pelos artistas num tom próprio de conversa, como se dá no dia-a-dia entre as pessoas comuns e simples. O autor de *Teresa Raquin* não se esquecia de demarcar a diferença fundamental entre o teatro naturalista e o teatro convencional, partindo da questão relacionada à utilidade a que cada um se prestava. Assim, entre a convenção e a verdade, caberia aos autores a escolha do caminho a seguir para produzir aquilo que pretendiam.

[542] Idem , ibidem, p. 121-122.

As concepções teóricas de Zola acerca do naturalismo teatral seduziram o ator francês André Antoine (1858-1943), que decidiu colocá-las em prática no palco, fundando o polêmico *Théâtre Libre*, em 1887. Ao levar a cabo os seus intentos, Antoine suscitou comentários em vários lugares do mundo. No Brasil, a figura do criador do *Théâtre Libre* foi o germe de debates calorosos no meio teatral. A imprensa jornalística brasileira divulgava constantemente notícias e informes das peças novas encenadas por iniciativa de Antoine. [543]

Contudo, anos antes de Antoine criar o *Théâtre Libre*, peças naturalistas já tinham sido exibidas nos palcos brasileiros. Tudo sugere que a representação d'*O Primo Basílio*, drama extraído do comentado romance do autor português Eça de Queirós, tenha sido uma das primeiras manifestações do naturalismo teatral no Brasil. Representado em julho de 1878, o drama, adaptado por Antônio Frederico Cardoso de Menezes e Sousa (1849-?), levantou inúmeras controvérsias.[544] Daí por diante, foram representadas várias as peças de cunho naturalista, embora sem muito sucesso e quase todas com textos derivados de romances.[545] Dentre elas, foram representadas *Teresa Raquin* [546], em 1880, *L'Assomoir* (*A Taverna*) [547], em 1881, *Nana* [548], em 1881; e o polêmico e discutido *O Crime do Padre Amaro*, romance de Eça de Queirós, cujo texto adaptado para a cena foi da autoria do jornalista e dramaturgo brasileiro Augusto Fábregas, em 1890. [549] Não podemos nos esquecer de mencionar a produção genuinamente brasileira *O Mulato*, de Aluísio Azevedo, extraída de seu romance homônimo para o teatro em 1884. A montagem desses textos suscitou interessantes

[543] Grande incentivador do naturalismo teatral, Antoine levou ao palco muitas peças extraídas dos romances naturalistas. André Antoine e sua *troupe* estiveram no Brasil em 1903. A passagem do artista francês pelo Brasil provocou furor e confusão no meio artístico; Antoine chegou a trocar violentas farpas com o comediógrafo Artur Azevedo. (Para mais informações, FARIA, João Roberto. Op. cit., p.245-261).

[544] Para o assunto, vide o recente trabalho de José Leonardo do Nascimento, intitulado "*O primo Basílio* na imprensa brasileira do século XIX: estética e história", o qual visa a realizar um estudo crítico das polêmicas divulgadas na imprensa jornalística brasileira acerca do lançamento do romance português e da encenação do texto adaptado do referido romance, em 1878. (Referência completa: NASCIMENTO, José Leonardo. "*O primo Basílio* na imprensa brasileira do século XIX: estética e história." São Paulo: Editora UNESP, 2008).

[545] Com exceção de *O crime do Padre Amaro*, cujo número de representações foi bastante significativo para a época, pode-se dizer que as demais produções não empolgaram a plateia fluminense.

[546] Romance de Émile Zola, adaptado para o teatro pelo próprio autor.

[547] Romance de Émile Zola, adaptado para o teatro por William Busnach e Octave Gastineau.

[548] Romance de Émile Zola, adaptado para o teatro por William Busnach.

[549] Mais adiante, trataremos com minúcias as polêmicas suscitadas em decorrência da montagem brasileira de *O crime do Padre Amaro*, em 1890.

balbúrdias e polêmicas entre os críticos dos periódicos de maior expressão do Rio de Janeiro. Essas produções, por sua vez, consideradas seguidoras da escola naturalista, rejeitavam algumas das convenções [550] presentes nas peças românticas e realistas, as quais dominaram os palcos, tanto franceses quanto brasileiros, do século XIX. Vários intelectuais brasileiros lançaram debates saborosos acerca dessas novas técnicas e recursos inovadores.

Embora o naturalismo não tivesse despertado o interesse dos dramaturgos brasileiros, a fim de que escrevessem dramas filiados à escola de Zola, a sua manifestação foi fundamental, pois contribuiu, em certo sentido, para que germinasse uma reflexão mais aprofundada a respeito da aplicação das convenções do "velho teatro" e, por assim dizer, da possibilidade de afrouxar os laços que prendiam a escrita teatral ao modelo da "peça bem feita". Nesse sentido, a presença da escola naturalista no teatro sinalizou um período, mesmo que inicial, de transição, marcando um sutil rompimento com a literatura dramática tradicional. Ainda que fosse considerada uma tendência ultrapassada na última década do século XIX, o naturalismo tentou sobreviver nos palcos brasileiros nesse período. Houve tentativas por parte de autores brasileiros e estrangeiros de reavivar as teorias de Zola no teatro. Sobre isso, constatamos, por meio da leitura dos jornais fluminenses do período, a encenação de alguns dramas que sustentavam, talvez aparentemente, traços naturalistas. Um exemplo claro foi a debatida exibição do drama *O Crime do Padre Amaro*, realizada em 1890. Depois, seguiram-se as montagens de peças não tão polêmicas como *O Crime do Porto* (1890), de Soares de Sousa Júnior, *De Má Raça* (1893), de José Echegaray (1832-1916) e alguns textos, frutos da produção romanesca de Zola.

É certo que o naturalismo de Zola seduziu muitos dramaturgos europeus, que visavam a inovar na literatura dramática, dentre eles o norueguês Henrik Ibsen, o russo Ivan Turgueniêv, o alemão Hermann Sudermann. Esses escritores aproveitaram para produzir peças com técnicas e recursos que, mais tarde, seriam típicas do teatro moderno do século XX. No que se refere às inovações, tais autores foram ainda mais ousados do que os fiéis naturalistas, ao se voltarem para uma dramaturgia em que discutia temas de ordem psicológica e subjetiva. A dramaturgia inovadora desses autores abriu caminho para, mais tarde, em meados do século XX, deflagrar a "crise do drama", expressão bem conhecida da

[550] Sobre as convenções presentes nos textos românticos e realistas, vide capítulo 2 desta tese.

autoria de Peter Szondi. [551] No Brasil, os dramas desses reformadores começaram a ser exibidos nos últimos anos da década de 90 do século XIX, mais precisamente a partir de 1895, quando estreou o drama *Os Espectros*, de Ibsen, e geraram contundentes discussões na imprensa jornalística. A representação desses dramas inovadores nos palcos fluminenses indicava que o Brasil, no que tangia ao movimento artístico-teatral, entrava em sintonia com a Europa, com o mundo "civilizado", e isso era o que mais desejava a maioria dos intelectuais brasileiros.

3.2 Émile Zola

Embora os anos 80 do século XIX tivessem sido o período em que mais se comentou as produções de Zola e os princípios defendidos pela escola naturalista (a partir das representações de peças de viés naturalista), os jornais brasileiros dos primeiros anos da República ainda publicaram uma quantidade considerável de artigos, ensaios, resenhas referindo-se ao autor francês e seus preceitos. Um artigo anônimo, publicado na primeira página da *Gazeta de Notícias*, em 20 de maio de 1891, explanava a teoria naturalista e, especificamente, tratava da sua aplicação no teatro. Assim sendo, o articulista aproximava o dramaturgo naturalista com a posição de um romancista: "A teoria naturalista do drama como a expusemos é a concepção de um romancista" [552]. Contudo, com a finalidade de desautorizar os defensores da nova escola, o jornalista rechaçou a ideia de que a estética naturalista se assemelhava à clássica:

---

[551] Peter Szondi,em seu livro *Teoria do drama moderno (1880-1950)*, traçou um estudo aprofundado a respeito do teatro dramático da virada do século XIX para o XX. De acordo com Pasta Júnior, a "crise do drama" foi a negação do modelo do drama constituído no período renascentista: "Esse modelo de drama, que, tendo se constituído no Renascimento, desenvolveu-se na Inglaterra elisabetana e, principalmente, no século XVII francês, sobrevivendo no classicismo alemão, Szondi irá encontrá-lo vigente no final do século XIX: ainda na década de 80 desse século, a forma do drama não era "apenas a norma subjetiva dos teóricos", mas "representava também o estado objetivo das obras". Estudando, então, sucessivamente, Ibsen Tchekhov, Strindberg, Maeterlinck e Hauptmann, o procedimento de Szondi será o de examinar sistematicamente a contradição crescente, nas peças, entre a forma do drama, presente nelas como modelo não diretamente questionado, e os novos conteúdos que elas tratam de assimilar. O núcleo do confronto, que caracteriza a crise da forma dramática, encontra-se na crescente separação de sujeito e objeto- cuja conversão recíproca era a base da absolutez do drama -, separação que mais e mais se manifesta nas obras, principalmente pela impossibilidade do diálogo e pela emersão do elemento épico." (PASTA JÚNIOR, José Antonio. "Apresentação". *In*: SZONDI, Peter. Op.cit.,p.14).

[552] "O Teatro Naturalista". *Gazeta de Notícias*, 20 de maio de 1891.

> Não se trata, como se deve pensar, de nos dar outra vez a tragédia. Não querem os seus heróis tirados da história ou da lenda, nem a sua retórica, nem o seu sistema de confidentes, de declamação e de narrações intermináveis. Trata-se unicamente de pôr em cena um fato desenvolvendo-se na realidade e dando aos personagens paixão e sentimento, cuja análise exata seria único interesse da peça, e isso num meio contemporâneo, com o povo que nos cerca. É absolutamente o contrário do drama romântico e, entretanto, não é a tragédia. [553]

No artigo, o folhetinista explicitou toda a sua antipatia alimentada para com a "escola dos modernos", expressão utilizada por ele para se referir ao naturalismo. Essa ojeriza aparece de forma clara, quando o redator menciona um dos aspectos primordiais da tendência difundida por Zola: "A teoria naturalista limita-se a pintar o homem tal qual ela o vê; [...]. Tem, além disso, a pretensão de colocar os espectadores como que em plena realidade, e não quer senão decorações verdadeiras" [554].

Sendo a favor de um teatro que proporcionasse instrução e entretenimento ao público, o articulista rebateu agressivamente o naturalismo teatral, uma vez que este, a seu ver, buscava enfocar a realidade nua e crua dos homens, livre de qualquer idealização. E, nesse ponto, os naturalistas, para ele, cometiam um grave equívoco por não levarem em conta a beleza estética da obra. Em outras palavras, a realidade, para o folhetinista, tendia ao feio, ao desagradável, o que fazia da obra de arte naturalista um mero espetáculo de horror. Assim, "os espetáculos têm, sobretudo, por fim agradar aos espectadores; ora a realidade não é divertida; é a vida cotidiana, na sua triste uniformidade" [555].

Na ótica do articulista, a poesia era um ingrediente fundamental e necessário ao texto teatral. "Talvez que seja permitido banir a poesia do romance, ma snão do teatro, por que só ela o vivifica" [556]. Argumentava que a ausência dela contribuía para que o teatro perdesse todo o seu valor, todas as suas forças, e, por essa razão, defendia a concepção de que o teatro naturalista era um teatro morto e sem sentido. O jornalista não acreditava na possibilidade de uma obra de arte sobreviver somente com a reprodução da realidade e explicava que o ponto de maior desentendimento entre naturalistas e clássicos residia no propósito de que cada uma

[553] Idem, ibidem.
[554] Idem, ibidem.
[555] Idem, ibidem.
[556] Idem, ibidem.

das escolas objetivava manifestar a partir da escolha do assunto em questão. Enquanto os naturalistas, para ele, visavam à transmissão de uma realidade humana na sua maior brutalidade, os seguidores da arte clássica propunham levar um pouco mais de divertimento e instrução aos espectadores.

O colunista concluía o seu artigo repelindo todos os aspectos da "nova escola" (o naturalismo), que, a seu ver, não tinha outra intenção senão a de tender ao asqueroso e ao absurdo. Com o naturalismo, o palco, assegurava o articulista anônimo, desprovido de sua função instrutiva e moralizadora, transformava-se num difusor de todas as vilezas humanas. As palavras do folhetinista revelavam nitidamente que o naturalismo teatral não seria possível no teatro:

> O teatro dos modernos é completamente outro; porque não tem olhos senão, para ver o que é odioso; comprazem-se em pintar tudo quanto é repelente. O homem que ele nos representa, causa horror; não calenta senão as suas chagas repugnantes. Semelhantes espetáculos entristecem, sai-se de lá com repugnância de si próprio e dos outros. Não há neles a menor distração para o espírito; não há prazer, não há encanto. [...] Sombras pessimistas, ávidas de originalidades, desonram o teatro, onde o cinismo das ações e a vulgaridade da linguagem substituem a reserva e a poesia. É tempo de acabar com este naturalismo. A repugnância, por todas as ignomias, apoderou-se de nós e pedimos outra coisa. Se é preciso, apesar de tudo, tais espetáculos, que os reservem para alguns doentes; mas que proporcionem outros aos espíritos sãos. [557]

No entanto, as críticas dirigidas a Zola e à escola naturalista publicadas na imprensa jornalística brasileira não eram todas negativas. Por ocasião da montagem d'*A Taverna* (*L'Assomoir*), texto adaptado do romance de mesmo título de Zola, o crítico teatral do *Jornal do Comércio* escreveu que a récita, realizada pela Companhia Dramática Portuguesa do Teatro Príncipe Real de Lisboa, em julho de 1890, agradou ao público que compareceu ao Teatro Santana. O crítico anônimo não se mostrou totalmente contrário à "escola moderna", como os críticos costumavam chamar, e até chegou a enfatizar que o drama, mesmo trazendo algumas alterações com relação ao texto original do romance, apresentava "páginas brilhantes e, como estudo, é peça que deve levar ainda muita gente ao teatro Santana" [558]. Embora

[557] Idem, ibidem.
[558] 'Teatro Santana'. "Gazetilha". *Jornal do Comércio*, 9 de julho de 1890. Vide **Anexo**, item **19) Émile Zola**.

admitisse que o texto adaptado para o palco trouxesse recursos tradicionais extraídos do "velho teatro", como a aplicação clara de algumas *ficelles*, assegurou que a representação não decepcionou a plateia como se esperava. [559] Reconheceu ainda que era prática comum confundir "o realismo ou o naturalismo" com "hediondismo" e declarou que *A Taverna* foi a produção do escritor francês "que mais brilhante carreira teve em todos os teatros do mundo" [560].

O jornal *O País* também divulgou um comentário acerca da montagem do drama e, a exemplo do crítico do *Jornal do Comércio*, não revelou antipatia para com a obra. Ainda que considerasse o texto adaptado pelos franceses Busnach e Gastineau inferior ao romance, o comentarista salientou que este e aquele apresentavam diferenças, porém a ideia principal de Zola era transmitida no palco: "Os vícios, a degradação, os baixos caracteres, as cenas da sociedade de ínfima esfera, quanto possível ao teatro, se retratam nos 10 quadros da peça ou oito segundo a tradução a que anteontem assistimos" [561]. Nessa pesrspectiva, o folhetinista frisava a intenção de Zola a ser difundida por meio do teatro, mas não lançou qualquer ataque agressivo à escola naturalista.

Pode-se dizer que a simpatia sustentada pelos escritores por Zola foi se ampliando no decorrer da década de 90 do século XIX. Dentre os intelectuais brasileiros que conservavam grande estima para com o escritor francês, destacaram-se Valentim Magalhães e Adolfo Caminha.

Valentim Magalhães escreveu, em fevereiro de 1898, um artigo, com o título de "Viva Emílio Zola", publicado no jornal *O País*, exaltando a imagem do escritor por defender o soldado Alfred Dreyfus, injustamente culpado, na sua ótica, pelo exército francês por traição à pátria. [562] Na época, Zola recebeu duras críticas por parte dos franceses, que, em sua grande

[559] Idem, ibidem.
[560] Idem, ibidem.
[561] 'Companhia Portuguesa – O Assomoir'. "Diversões". *O País*, 9 de julho de 1890. Vide **Anexo**, item **19) Émile Zola**.
[562] A condenação injusta do soldado Alfred Dreyfus teve repercussão no mundo inteiro. O acontecimento, conhecido como o "Caso Dreyfus", teve início em 1894 e se estendeu até 1906. Zola foi quem mais lutou em favor da libertação do soldado. Ao lado de Zola, encontrava-se o brasileiro Rui Barbosa, que se mostrou contrário à condenação de Dreyfus. Segundo Alberto Dines: "Entre os gigantes que se levantaram a favor de Dreyfus, antes mesmo da entrada em cena do seu grande paladino, Émile Zola, está um brasileiro, o jurista, campeão abolicionista, constitucionalista, advogado de amotinados e jornalista – Rui Barbosa." (BARBOSA,

maioria, posicionavam-se contra a reabilitação do soldado. Zola pagou bem caro por defender o inocente capitão francês: depois de publicar, na primeira página do jornal literário *L'Aurore*, em 1898, o seu polêmico artigo "J'accuse", dirigido diretamente ao presidente da França e contendo uma série de argumentos em prol da inocência de Dreyfus, foi condenado a um ano de prisão. O acontecimento, que ficou conhecido como o "Caso Dreyfus", foi comentado pela imprensa brasileira com bastante vigor e interesse. Valentim Magalhães, admirando a atitude de Zola e sua posição atuante em favor de um inocente, escreveu que o povo francês um dia se arrependeria de não se posicionar ao lado do romancista. "A França – talvez ainda mais cedo do que se supõe – há de reconhecer o seu imenso erro e, então, um arrependimento igual há de humilhá-la" [563]. E, em nome da mocidade brasileira, parabenizava Zola:

> Zola está salvando, com a honra da França, a dignidade do Homem.
> Zola tinha-se revelado um dos cérebros mais poderosos e mais perfeitamente organizados deste século, um dos mais sutis pesquisadores da Verdade; agora, no decorrer, desta desgraçada questão Dreyfus, está se mostrando um dos corações mais belos, mais puros, mais generosos que tem palpitado em peito de homem.[564]

Em 1895, três anos antes da divulgação do artigo de Valentim Magalhães, o romancista Adolfo Caminha redigiu dois textos, publicados seguidamente nos dias 11 e 12 de janeiro, no jornal *O País*, tratando da novela *Lourdes*, a qual tinha acabado de ser lançada e que integraria a trilogia de *As três cidades*, finalizada por Zola em 1898, com o terceiro volume intitulado *Paris*. Além de comentar o entrecho da obra, Caminha aproveitou o ensejo para expressar a admiração que nutria pelo escritor naturalista e pela sua escola. [565] O romance, que traz como pano de fundo as impressionantes peregrinações de fiéis rumo a Lourdes em busca de milagres, recebeu imensos elogios de Adolfo Caminha. De acordo com ele, "Zola narra tudo escrupulosamente, implacavelmente, sem ocultar uma chaga, um embuste, uma hipocrisia, um efeito de sol, ou no meio de tudo isso, uma cena brejeira observada de relance

---

Rui. *O Processo do Capitão Dreyfus*. Apresentação: Alberto Dines; escorço histórico-crítico de José Alexandre Tavares Guerreiro. São Paulo: Giordano, 1994, p. 20).

[563] MAGALHÃES, Valentim. "Viva Emílio Zola". *O País*, 12 de fevereiro de 1898.

[564] Idem, ibidem.

[565] Zola esteve em Lourdes em 1892 e alguns dos episódios que aparecem na obra foram inspirados em acontecimentos presenciados de perto pelo autor nessa viagem.

entre um abrir e fechar de porta" [566].

Na obra, Zola, segundo o romancista cearense, dirige uma crítica cerrada aos especuladores da fé católica, "aos que não sabem respeitar as próprias crenças, a própria dignidade sacerdotal" [567]. Mesmo sendo excomungado, Zola não abria mão de "seus processos de análise, de observação verdadeira, de autópsia lenta", assegurava o escritor brasileiro. [568] O autor d'*A Normalista* questionava a excomunhão do escritor francês e se este inseria em *Lourdes* episódios verdadeiros, despidos de qualquer insanidade e fantasia, com o fim de revelar o que acontecia na rotina diária da cidade religiosa. Em defesa de Zola, Caminha indagava:

> Não compreendo a Igreja o alcance de uma tal excomunhão! Ou desejava Sua Santidade que Zola viesse confirmar em seu livro extraordinário tudo quanto rezam crônicas falsas e falsos apóstolos da solência e da religião, escrevendo uma obra inverossímil, toda mística e vaga, toda mentirosa, ao gosto dos cânones? [569]

No segundo artigo (divulgado no dia 12/01), Caminha deixou de lado as questões referentes à Igreja e se dirigiu às três últimas partes do romance. Pensando em descrever a realidade na sua mais pura essência, Zola, conforme o romancista brasileiro, "preferiu, como sempre, a linha reta, o caminho traçado pelo seu grande espírito, apenas dourando levemente de poesia o seu livro, que no fundo é todo verdadeiro, como verdadeiras são as obras de Shakespeare e de Balzac" [570].

Nos dois artigos, não faltaram comentários elogiosos a Zola, o que reforçava a estima de Adolfo Caminha para com o autor naturalista e sua obra:

> Naturalista ou épico, fisiologista ou poeta, a grande questão é que Zola comove, Zola triunfa sobre o coração humano, toda a vez que nos surpreende. Com um livro novo, com um novo drama passional, com uma criação nova do seu gênio maravilhoso e excepcionalmente fecundo. [571]

Ou ainda: "Vai para os 55 anos e no entanto o seu estilo tem ainda a frescura e o brilho da

[566] CAMINHA, Adolfo. "Émile Zola". *O Pais*, 11 de janeiro de 1895.
[567] Idem, ibidem.
[568] Idem, ibidem.
[569] Idem, ibidem.
[570] CAMINHA, Adolfo. "Émile Zola". *O País*, 12 de janeiro de 1895.
[571] CAMINHA, Adolfo. "Émile Zola". *O País*, 11 de janeiro de 1895.

mocidade" [572].

Três anos depois, no aniversário de 58 anos do escritor francês, *O País* publicou em primeira página um artigo alusivo a Zola. Assinado com as enigmáticas iniciais Dr. C. S., o artigo trazia à baila questões interessantes e curiosas a respeito do autor naturalista e de sua produção literária. O folhetinista encetava o texto relatando como se tornou leitor assíduo de Balzac e Zola, autores imensamente condenados pela Igreja Católica à época. E, em seguida, referia-se de maneira positiva à obra literária do escritor de *L'Assomoir*:

> A obra literária de Zola, especialmente a sua célebre série dos *Rougon Macquart*, composta de 20 volumes, constitui um dos mais sólidos e duradouros monumentos levantados à ciência moderna. Prestam-lhe subsídio incessante à fisiologia, à patologia e à história. É o *"poema da hereditariedade"* na frase do Dr. Bianchon. É a consagração verdadeira e prática das leis indefectíveis da herança, sob todos os seus múltiplos aspectos.[573]

Mais do que mencionar o ciclo dos *Rougon Macquart*, o articulista aludia ainda à trilogia levada a cabo pelo escritor e que foi concretizada com o lançamento do terceiro volume, *Paris*. Essas obras de fôlego só provavam, na concepção de Dr. C. S., a batalha incansável de um homem, e diga-se de passagem, bastante especial, que dedicara a sua existência às letras. Reconhecendo o espírito incansável do autor naturalista, o folhetinista traçava uma breve sinopse da vida turbulenta de Zola, marcada pela presença incessante de ruidosos e de ferozes inimigos. No entanto, Zola, segundo o jornalista, conseguiu, com muita firmeza, enfrentar a fúria de seus não poucos inimigos:

> E lenta, porém vigorosamente foi subindo até a elevada posição que hoje frui, batalhando sempre, aclamado por vezes e outras tantas atacado, revolucionando os processos seguidos na crítica jornalística, que dele recebeu um impulso especial e orientação diversa, malgrado a grita incessante do panúrgico rebanho. [574]

E, dentre as batalhas enfrentadas pelo escritor francês, Dr. C. S. chamava a atenção para duas, as quais eram bem recentes à época:

---

[572] CAMINHA, Adolfo. "Émile Zola". *O País*, 12 de janeiro de 1895.
[573] Dr. C.S. "O aniversário de Émile Zola". *O País*, 2 de abril de 1898.
[574] Idem, ibidem.

> E nesse demorado perpassar de fatos devem avolumar-se os dois grandes eventos de sua vida: a sua recente luta pela justiça, pela verdade e pela humanidade, ferida atrozmente em um dos membros, condenado à morte lenta, senão injusta pelo menos ilegalmente, e a sua campanha de mais 30 anos, que só terminou com a saída à luz pública do último volume da série científica dos *Rougon Macquart*. [575]

Em 1899, um ano depois da publicação do artigo de Dr. C. S., a Companhia Dramática Portuguesa de Lucinda Simões e de Cristiano de Souza (1864-1935) levou ao palco do Teatro Santana o famoso drama *Teresa Raquin*, de Zola. A encenação, realizada no dia 13 de junho, impeliu o crítico teatral do jornal *O País* a relembrar e comentar a figura do escritor francês. Assinando o comentário com a letra R., o folhetinista, antes de tratar da montagem, enalteceu a imagem do autor, com o argumento de que Zola tinha enfrentado corajosamente as poderosas autoridades francesas em função da honra e da justiça:

> O espetáculo de ontem com a *Teresa Raquin* de Zola foi um motivo para que moços de nossas academias aproveitassem o ensejo de saudar o nome desse rijo escritor, que atualmente tornou-se um órgão de justiça social, reclamando com a sua pena emocional, e aparada para a Verdade, a fim de que de sob o entulho dos interesses de um partido se desenterrassem a honra e a inocência de um homem. [576]

Nas entrelinhas, R. aludia ao caso do soldado Alfred Dreyfus, cujo principal personagem da história era, sem dúvida, Émile Zola, que, ao defender um inocente acusado equivocamente, tornava-se um representante, por excelência, da justiça social. Para R, Zola era também um fidedigno seguidor da sua escola, produzindo ainda obras com um certo brilho singular. Dentre essas produções, R. destacava *Teresa Raquin*, cuja história "empolgante" saía das páginas de um romance para ganhar vida e espaço no palco teatral. O cronista, naquele momento, considerava a escola naturalista já ultrapassada, mas Zola conseguia fazer revivê-la tanto no romance como no teatro:

> Demais hoje esta escola literária já está passada e talvez nenhuma doutrina em tão pouco tempo tenha tanto agitado as opiniões e provocado mais

[575] Idem, ibidem.
[576] R. 'No Santana'. "Artes e Artistas." *O País*, 14 de junho de 1899. Vide **Anexo**, item **19) Émile Zola.**

> acerbas e fanáticas disputas. No romance sobreviveram justamente essas páginas de Zola, que foi o seu profeta, à moda muçulmana, de crença no coração e espada desembainhada na mão. [577]

Satisfeito com o resultado da representação do drama de Zola, R. arrematou a sua análise com uma menção favorável à atuação dos artistas portugueses, em especial Lucinda Simões, que, a seu ver, "é uma Teresa extraordinária" [578].

A montagem de *Teresa Raquin* ainda recebeu a atenção do crítico anônimo da *Gazeta de Notícias*. Entretanto, diferentemente do crítico R., d'*O País*, o folhetinista da seção "Teatros e..." centrou suas considerações no trabalho realizado pela Companhia lusa no palco e não traçou nenhuma linha sequer sobre Zola. Sua atenção voltou-se para a estrela da noite, a emérita Lucinda Simões, que apresentou uma "Tereza Raquin ideada pelo gênio do autor" [579].

Se, por um lado, a quantidade de artigos, resenhas, informações publicados acerca de Émile Zola e sua escola mostrou-se significativa na imprensa fluminense de *fin de siècle*, por outro, a quantidade de representações de dramas naturalistas foi bem escassa. Depois das encenações mais frequentes nos anos 80 e que apresentaram razoável aceitação por parte do público, foram poucas as companhias teatrais estrangeiras que se arriscaram a levar textos de viés naturalista aos palcos brasileiros. Um dado curioso à época, e talvez relevante mencionar, diz respeito ao sucesso da escola naturalista nos teatros europeus, em especial nos franceses. Se no Brasil a estética aplicada ao teatro não empolgou o público, nos países europeus a história revelou-se diversa. O relativo sucesso do naturalismo teatral na Europa deveu-se muito ao *Théâtre Libre*, fundado pelo ator André Antoine, em 1888. Antoine agitou a opinião pública mundial, ao colocar em prática os princípios naturalistas idealizados por Zola, trazendo à luz uma nova arte de representar.

3.2.1 Émile Zola e o *Théâtre Libre* de André Antoine

É interessante notar que o naturalismo teatral não se manifestou apenas na questão relacionada à composição do texto dramático; a escola também influenciou a maneira de os

[577] Idem, ibidem.
[578] Idem, ibidem.
[579] 'Tereza Raquin'. "Teatros e...". *Gazeta de Notícias*, 14 de junho de 1899. Vide **Anexo**, item **19) Émile Zola**.

artistas atuarem no palco. Antoine causou uma revolução na arte de representar em pleno *fin de siècle*, introduzindo técnicas inovadoras. Ao atentar para a preparação da *mise-en-scène* a ser exibida para o público, Antoine foi um divisor de águas e registrou uma importante mudança no "como" conceber a arte de representar.

A ousadia de Antoine de encenar peças novas e polêmicas no teatro suscitou debates e discussões contundentes na imprensa europeia e também, um pouco mais tarde, na brasileira. É muito comum encontrar inúmeras notas, informações, comentários, artigos nos jornais e revistas fluminenses dos anos 1890, referindo-se a Antoine e ao seu inovador *Théâtre Libre*. Uma explicação plausível e bastante aceitável para o fato de o naturalismo teatral não ter se manifestado com tanto sucesso no Brasil, tal como no ambiente europeu, poderia estar relacionada com a existência do *Théâtre Libre*. Não se pode negar que o teatro de Antoine contribuiu para difundir, de maneira mais rápida, os princípios do naturalismo na arte de representar pela Europa e, por assim dizer, angariar mais adeptos. Geralmente, as informações, comentários e notas publicados na imprensa jornalística brasileira referentes a Antoine e ao *Théâtre Libre* mencionavam as peças "inovadoras" e "revolucionárias" levadas ao tablado pelo encenador, de modo a manter os leitores informados acerca do movimento teatral europeu. A exemplo disso, podemos citar a coluna "Carta Parisiense", assinada pelo jornalista Xavier de Carvalho (1871-1944), correspondente, à época, da folha *O País* na França. Privilegiando a cobertura dos eventos artísticos mais importantes de Paris, Xavier de Carvalho sempre aludia ao encenador francês. Dessa forma, noticiou em sua coluna, a 25 de junho de 1893, a encenação inédita no *Théâtre Libre*, por iniciativa de Antoine, do drama *Os Tecelões*, do dramaturgo alemão Gerhart Hauptmann (1862-1946), considerado um autor reformador. Sobre a obra de Hauptmann, escrevia Carvalho: "é o drama socialista por excelência, drama de propaganda revolucionária, drama de revolta, de ódio, de miséria, de sangue e de lágrimas. É triste e heroico, com cenas de um realismo cruel e lances dramáticos que causam pavor" [580].

No ano seguinte, o mesmo Xavier de Carvalho, em sua "Carta Parasiense", publicada no dia 4 de abril, informava os leitores sobre a representação da comédia de costumes *Une Journée Parlamentaire*, de Maurice Barrès (1862-1923), pela *troupe* de Antoine no Théâtre des Menus Plaisirs. De acordo com o correspondente d'*O País*, o drama em três atos tinha

[580] CARVALHO, Xavier de. "Carta Parisiense" (datada de 25 de maio de 1893). *O País*, 25 de junho de 1893.

sido "proibido pela censura por causa de alguns ataques diretos ao parlamentarismo" [581]. E acrescentava que a peça, na sua ótica, não era revolucionária em nenhum momento:

> E, francamente, não percebemos a razão por que se tem feito tanto barulho com esta famosa *Journée parlamentaire*. É uma peça revolucionária? Não. É o resumo, com certo sabor literário, de todas as inventivas de *Libre Parole*, do *Intransigente* e da *Cocarde* durante a questão do Panamá. O drama podia ser representado num teatro qualquer para o grande público, se lhe cortassem a cena violenta de revólver no último ato, cena repugnante que choca o espectador.[582]

E, mais adiante, referia-se positivamente à *troupe* de Antoine: "O Teatro Livre é hoje a *troupe* artística por excelência. Em nenhuma outra casa de espetáculos se representa melhor. Que desempenho tão correto, tão igual, tão profundamente humano" [583].

Naquele mesmo ano, Carvalho ainda traria à luz um comentário a respeito da montagem da peça *Missionário*, de Marcel Luguet, dirigida por Antoine. Na coluna "Carta Parisiense", publicada no dia 1º. de junho, o correspondente exprimia as seguintes palavras acerca do drama:

> No Teatro Livre assistimos à primeira representação do *Missionário*, drama meio lido, e meio representado, ou se lhe quiserem chamar melhor: leitura teatral em cinco atos. O autor é um jovem desconhecido que deve ter lido bastante Villiers de l'Isle Adam. Mas ter um grande escritor é uma coisa e compreendê-lo é outra. O Sr. Marcel Luguet fez uma trapalhada onde o ridículo das inovações doentias corre parelha com a infantilidade da concepção.
> É a peça menos teatral que temos visto sobre a cena e a leitura mais fastidiosa a que temos assistido. Dito isto, está tudo dito, cremos. [584]

Além de considerar excelente o desempenho da *troupe* do *Théâtre Libre*, Carvalho confessou não acreditar que uma peça com qualidade infinitamente inferior à qualidade dos artistas da companhia pudesse ter sido colocada em cena por um encenador tão consciencioso como Antoine: "É inacreditável que um homem como Antoine se lembrasse de aceitar uma tal

[581] CARVALHO, Xavier de. "Carta Parisiense" (datada de 23 de fevereiro de 1894). *O País*, 4 de abril de 1894.
[582] Idem, ibidem.
[583] Idem, ibidem.
[584] CARVALHO, Xavier de. "Carta Parisiense" (datada de 24 de abril). *O País*, 1º. de junho de 1894.

peça no seu interessante teatro. Não se imagina a risota que provocava a leitura dos trechos da peça, leitura feita com voz cava por Antoine" [585].

As teorias revolucionárias de Antoine não demoraram a se propagar por todo o continente europeu. Essa difusão voraz pode ser atestada, em parte, com um comentário assinado pelo nome de Alter Ego[586], publicado a 25 de janeiro de 1897, na curiosa coluna "Crônica Estrangeira (O jornal dos jornais)", do *Jornal do Comércio*. Alter Ego atuava como correspondente exclusivo de Paris para o referido periódico brasileiro. Uma parte da crônica (datada de 21 dezembro de 1896) referia-se à passagem de Antoine e sua *troupe* por Portugal, onde o encenador teve uma recepção calorosa. Segundo Alter Ego, o ator francês, entusiasmado com a hospitalidade do público lusitano, concedeu à imprensa daquele país trechos de uma obra sua, em que expunha os princípios naturalistas e revolucionários aplicados à cena. O cronista correspondente aproveitou a oportunidade para resumir em seu artigo as teorias principais da nova arte de representar defendidas por Antoine e que serviam de modelo para os mais importantes e renomados artistas europeus interessados em aprender as "novas" técnicas de representação. Alter Ego escrevia que tais teorias, na verdade, poderiam se resumir na seguinte fórmula: "Abolição completa de todas as convenções cênicas; substituição do artifício na dicção, no gesto, na atitude – e no cenário – pela representação fiel e natural da vida e da realidade" [587]. Quanto ao primeiro item, as convenções, o correspondente declarava que os típicos personagens convencionais (como o traidor, o galã, o cínico, a coquete, a ingênua loira, a dama austera) deveriam ser trocadas por "personagens de carne e osso, como nós, que nos hão de interessar muito mais pelas suas fraquezas, versatilidades e contradições (nas quais nos reconhecemos a nós mesmos)" [588]. No que concerne à dicção, o cronista correspondente dizia que Antoine mostrava-se contrário quanto ao falar artificial e sim favorável à pronúncia comum e natural de toda a gente. E, ao tratar do cenário, da movimentação da *mise-en-scène* e da gesticulação, Alter Ego transcrevia uma passagem do próprio texto de Antoine:

---

[585] Idem, ibidem.
[586] Segundo Afrânio Coutinho e José Galante de Sousa, "Alter Ego" era o pseudônimo do escritor português Jaime de Séguier (1860-1932). Para mais informações, vide *Enciclopédia de literatura brasileira.* Direção de Afrânio Coutinho e José Galante de Sousa – 2ª. ed. São Paulo: Global Editora: Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/DNL: Academia Brasileira de Letras, 2001.
[587] ALTER EGO. "Crônica Estrangeira" (O jornal dos jornais). *Jornal do Comércio*, 25 de janeiro de 1897.
[588] Idem, ibidem.

> Igual transformação deve efetuar-se nas outras partes da arte dramática; quando o cenário for reduzido às dimensões correntes dos meios da vida contemporânea, os personagens agitar-se-ão em molduras verossímeis, sem a preocupação de fazerem *tableau* continuamente ao sentido rotineiro da palavra. O espectador saboreará num drama íntimo, de evoluções simples e exatas, os simples gestos, os movimentos exatos de um homem moderno, vivendo da nossa vida quotidiana.
> Os movimentos propriamente ditos de *mise-en-scène* serão modificados; o comediante deixará de sair constantemente do local em que se move para vir tomar atitudes diante da sala; evoluirá em meio dos móveis, dos acessórios, e o seu jogo de cena alargar-se-á de todas essas mil cambiantes, de todos esses mil detalhes que tornarão indispensáveis para fixar e compor logicamente um personagem.
> O movimento puramente mecânico, os efeitos de voz, os gestos empíricos e redundantes, desaparecerão com simplificação e o regresso à realidade da ação teatral e o comediante será compelido aos gestos naturais e substituirá pela *composição* os efeitos tirados unicamente da voz: as expressões apoiar-se-ão sobre acessórios familiares e reais, e um lápis que se verá nas mãos, uma chávena que se deixa cair, serão tão significativos, de um efeito tão intenso sobre o espírito do espectador como as exagerações grandíloquas do teatro romântico. [589]

Depois de expor de forma didática e clara uma sinopse dos princípios inovadores e polêmicos pregados por Antoine, Alter Ego finalizava a sua crônica frisando um dos pontos, talvez, mais fundamentais do naturalismo na arte de representar: o *ensemble*. O cronista explanava que a harmonia e o equilíbrio eram elementos-chave para a composição de uma companhia teatral. Para Antoine, escrevia o jornalista, a partir das palavras do encenador, uma companhia deveria ser homogênea: conter um número razoável de atores e atrizes (mais ou menos uns trinta artistas no total), ter todos "talentos medianos" e "personalidades simples" [590].

A influência de Antoine na concepção de alguns intelectuais brasileiros também é perceptível nos anos finais do século XIX. Luís de Castro, redator e crítico musical e teatral do folhetim semanal "Artes e Manhas", da *Gazeta de Notícias*, provou ser um grande admirador do encenador francês e de suas concepções reformadoras. Numa série de quatro folhetins, publicados nos dias 2, 10, 17 e 23 de fevereiro de 1897, Luís de Castro, com o pseudônimo de Lulu Júnior, escreveu, sob a inspiração de um artigo de Antoine divulgado no

[589] Idem, ibidem.
[590] Idem, ibidem.

periódico *Correio da Manhã*, reflexões acerca da arte de representar no palco, a partir de um panorama histórico do teatro, de modo a enfocar as primeiras representações teatrais de que se tinha notícia na história. O folhetim do dia 2 é bastante curioso e Lulu Júnior o inicia descrevendo brevemente a trajetória de Antoine até fundar o *Théâtre Libre*:

> Antoine começou a ganhar a vida como empregado da companhia do gás de Paris. Um dia, reunindo alguns amigos, começou a dar espetáculos de amadores em que se representassem peças ousadas, isto é, peças que como fundo, como estilo, como diálogo, como situação, divergiam completamente das que o público estava habituado a ver nos teatros regulares. Convidada, a crítica parisiense subiu até Montmartre, interessou-se pela tentativa, animou-a: estava fundado o Teatro Livre.
> Era uma verdadeira revolução que Antoine vinha fazer na arte dramática francesa. Para impressionar o público, para fazer barulho em torno da sua tentativa, julgou o ex-empregado do gás que devia exibir peças de extraordinária ousadia, e daí representações agitadas em que os espectadores se dividiam em dois campos adversos, pateando uns, aplaudindo outros. [591]

Ainda que não conseguisse esconder a afeição que nutria para com o criador do *Théâtre Libre*, Luís de Castro confessava que Antoine era um revolucionário da arte dramática, mas que levava suas teorias ao extremo. O folhetinista exemplificava que um dos exageros do encenador estava relacionado com a declamação do artista em cena. Antoine defendia que o ator deveria abolir qualquer convenção que controlasse a dicção e se tornar natural, deixando a voz fluir normal, num tom de conversa. Sobre o tema, Luís de Castro passava a traçar um histórico da declamação artística e, para isso, aludia às opiniões de vários indivíduos ligados ao meio teatral ao longo dos tempos. Referiu-se, assim, às *Reflexões sobre Lekain e sobre a arte dramática*, do grande trágico Talma (1763-1826), ao livro de *Memórias*, da atriz trágica Clarion – artista comentada por Antoine em seu artigo – e ao livro de *Memórias* do Conde de Vanblanc. A partir dessas menções, o cronista reforçava que Antoine exagerava, de certa maneira, quanto à questão da declamação:

> Ora, neste ponto, Antoine exagera. Quando representava no teatro livre falava por vezes tão baixo que era impossível ouvir o que dizia. Entretanto, por mais que se queira banir a convenção do teatro, a boca de

[591] LULU JÚNIOR. "Artes e Manhas". *Gazeta de Notícias*, 2 de fevereiro de 1897.

> cena será sempre a quarta parede que é preciso tirar para que os espectadores vejam e ouçam. Deve-se-lhes dar o *mais possível*, a ilusão da realidade; mas ainda assim é dever do artista *conversar* de modo a ser ouvido pelas 600 ou 800 pessoas que se acham na sala e para isso ali estão. [592]

O segundo artigo da série de folhetins, divulgado no dia 10 de fevereiro, e ainda relacionado com o artigo de Antoine, Luís de Castro elegia outro ponto interessante e que, a seu ver, deveria ser discutido: a *mise-en-scène*, "que compreende 1º. os cenários e todos os seus pertences, 2º. os vestuários" [593]. Para o folhetinista, a questão era complexa e, por essa razão, deveria ser tratada com minúcias e muito cuidado. Começava dizendo que as escolas "naturalista" e "idealista" têm, cada uma à sua maneira, uma preocupação com a verdade no palco e que ambas exageravam nas suas concepções:

> Aqui, como na literatura, estamos em presença de duas escolhas: a idealista, que pensa que a cópia servil da natureza não pode ser considerada arte; a naturalista, que quer que personagens, vestuários, cenários, os menores objetos, reproduzam fielmente a natureza. Das discussões inúmeras que essas duas escolas têm provocado, deduz-se que ambas têm razão e que ambas exageram. [594]

Para sustentar melhor seus argumentos analíticos, Luís de Castro citava uma passagem do livro *A arte da mise-en-scène*, de Becq Fouquières (1831-1887), autor este com quem o folhetinista da *Gazeta de Notícias* compartilhava sua opinião acerca do assunto aludido. Luís de Castro acreditava que seria impossível reproduzir a verdade nua e crua no palco, tal como defendia Antoine, uma vez que os teatros da época apresentavam um espaço limitado. Nesse caso, explicava o jornalista, a convenção no cenário é necessária:

> Refletindo um pouco, chega-se à conclusão de que não é possível, como querem os naturalistas, suprimir completamente do teatro a convenção, sobretudo nas nossas salas de espetáculo, de dimensões acanhadas. Os antigos, esses podiam aproximar-se mais da natureza do que nós. De fato o palco dos gregos e dos romanos estava construído ao ar livre, era muitas vezes a própria natureza que servia de quadro à representação. O

[592] Idem, ibidem.
[593] LULU JÚNIOR. "Artes e Manhas". *Gazeta de Notícias*, 10 de fevereiro de 1897.
[594] Idem, ibidem.

> *Prometeu* e os *Persas* de Ésquilo dão-nos uma ideia do que devia ser o esplendor das encenações gregas.
> Já não se dá o mesmo com os nossos teatros, que dispõem de espaço limitado e são inteiramente cobertos, e onde há uma parte de convenção que o espectador tem de aceitar. [595]

Em seguida, questionava: "no palco, produzem os objetos *reais* mais efeito do que os objetos *figurados*? O que é melhor, pôr em cena uma árvore *verdadeira*, ou uma árvore *pintada*?" [596] A resposta do folhetinista continuava coerente com a ideia explicitada anteriormente: estaria fora de cogitação a reprodução fiel da realidade no teatro. "A bem dizer, não vejo em que a introdução em cena dos objetos reais seja mais artística do que a sua imitação. O espectador afinal o que quer é ter a *ilusão* da natureza e não a própria natureza" [597]. Era também nesse ponto que Antoine, a seu ver, ultrapassava os limites.

No folhetim seguinte, publicado no dia 17, Lulu Júnior dava prosseguimento à discussão da *mise-en-scène*: com exemplos, o jornalista objetivava convencer que "o teatro tem as suas leis especiais, que parecem não poder ser transgredidas", marchando em direção contrária à proposta de Antoine. [598] Para Luís de Castro, a vida real apresentava situações e aspectos que não faziam sentido no teatro e vice-versa. Tais situações e aspectos marcavam nitidamente as diferenças entre os dois lados:

> O teatro é um vidro de aumento que dá proporções extraordinárias a coisas que na vida são insignificantes. Dizemos na vida corrente frases banais que, transportadas para o teatro, feririam o ouvido. Ir à casa de um amigo e ver em cima da mesa da sala um revólver é um fato que afinal não sugere a ideia de um acontecimento que o amigo se vai suicidar ou que tencione cometer um crime. Mas que, no palco, vejamos um revólver em cima de uma mesa, e já essa arma adquire para nós grande valor, porque sentimos que ela vai representar dali a pouco papel importante. É, se nos enganarmos, se o revólver estiver ali como mero objeto de ornamento, a nossa desilusão será grande, como grande é o erro do encenador de ter posto ali aquela arma que apenas serviu para distrair a nossa atenção, sem vantagem alguma para a marcha da ação. [599]

[595] Idem, ibidem.
[596] Idem, ibidem.
[597] Idem, ibidem.
[598] LULU JÚNIOR. "Artes e Manhas". *Gazeta de Notícias*, 17 de fevereiro de 1897.
[599] Idem, ibidem.

Outro exemplo mencionado pelo articulista, e que atestava a diferença entre a vida e o teatro, dizia respeito às refeições. De acordo com ele, era inviável reproduzir no palco uma refeição tal qual como se dava na vida normal de um homem. Sobre isso, o folhetinista explanava: "As refeições representam papel importante no teatro. Almoço, jantar ou ceia, muitas são as peças em que figuram. Ora, aqui a convenção reina em todo o seu esplendor, e quer-me parecer que pela força mesma da lei teatral" [600]. Segundo ele, uma refeição, no teatro, jamais poderia ultrapassar um quarto de hora, a fim de que a cena não cansasse o espectador a ponto de desviar a sua atenção. Nesse sentido, o palco se distancia da vida como ela é realmente.

Embora argumentasse, de certa maneira, em direção contrária ao que pregava o naturalismo teatral, difundido teoricamente por Émile Zola, o articulista do folhetim "Artes e Manhas" não se esquecia de lembrar ao leitor o fato de que todos os exemplos citados e comentados em seu texto não negavam a tese de "que o naturalismo ou o realismo tenha prestado os seus serviços à arte teatral" [601].

Quanto ao folhetim do dia 23, Lulu Júnior ainda tratou da *mise-en-scène*, assegurando que, para avaliar exatamente os avanços que ela vinha sofrendo até aquele momento, era necessário realizar uma "excursão pelo passado" [602]. Para tanto, o cronista avisava que se centraria nas interessantes e esquecidas encenações religiosas, os chamados "Mistérios", da Idade Média. Luís de Castro se apoiava no livro *Essai sur la mise-en-scène, depuis les Mysteres jusqu'au Cid*, de Émile Morice (1797-1836), publicado em 1836, para formular seus comentários. A *mise-en-scène* dos mistérios realizados na província da França era curiosíssima e complicada, segundo o folhetinista, o que merecia reflexões. O jornalista relatava que o mais impressionante da *mise-en-scène* desses espetáculos religiosos residia na disposição do cenário, o qual se dividia por andares como uma imensa pirâmide. Com as palavras extraídas do livro de Morice, o folhetinista aludia à quantidade numerosa de lugares abordados nas peças:

"Nessa disposição, o teatro, formado de vários andares, de galerias

[600] Idem, ibidem.
[601] Idem, ibidem.
[602] LULU JÚNIOR. "Artes e Manhas". *Gazeta de Notícias*, 23 de fevereiro de 1897.

> sobrepostas, elevava-se piramidalmente até grande altura. Cada andar era destinado a uma cidade ou província, como Roma, Jerusalém, a Judeia, e subdividia-se, por meio de tabiques, em maior ou menor número de cenas parciais, que representavam as diversas localidades, como, por exemplo, o templo, o pretório, o palácio de Herodes, etc." [603]

Além disso, o folhetinista acrescentava outras curiosidades a respeito das representações de outrora:

> O pano de boca não existia. O teatro estava completamente aberto, é assim que os espectadores chegavam, viam logo todos os cenários. Apenas, em um Mistério, o do *Velho Testamento*, que começa pela criação, se encontra a menção de um pano, e isso por que ao autor afigurou-se absurdo mostrar ao espectador cidades, personagens etc., antes da criação.
> Quando alguns fatos não se podiam dar na presença do espectador, como por exemplo, o parto da Virgem Maria, recorria-se à cortina. A Virgem deitava-se, fechava-se o cortinado... *et ce n'était pas plus matin que çà*. [...] Em cada um dos andares, havia um letreiro explicando o cenário.
> O maquinista tinha papel importante nessas representações, que até o dilúvio tinha de figurar. Em uma representação das *Bodas de Cana* (1547), viu-se a água transformar-se repentinamente em vinho; a figueira maldita ficou de repente carregada de folhas e de frutos; o eclipse, o terremoto, tudo foi feito de modo a agradar. [604]

Os argumentos utilizados por Luís de Castro, com o objetivo principal de convencer o leitor de que determinadas teorias de Antoine eram exageradas, apresentavam-se, por assim dizer, bastante consistentes nos quatro folhetins dedicados à cena teatral, ou melhor, à *mise-en-scène*. Pode-se dizer que recorrer aos fatos históricos foi uma técnica bem pensada e aplicada pelo folhetinista para atingir o seu propósito com êxito. Além disso, essa estratégia de retomar fatos do passado enriquecia os folhetins, na medida em que possibilitava o leitor a refletir e questionar sobre as transformações sofridas pelas montagens teatrais ao longo dos tempos até aquele momento.

Com esses textos, Luís de Castro abria um leque de discussões acerca da arte de representar e, ao mesmo tempo, provava estar atento aos temas artísticos e teatrais mais atuais à época e que se encontravam em debate no continente europeu, onde mudanças

[603] Idem, ibidem.
[604] Idem, ibidem.

significativas aconteciam de maneira voraz.

Nesse contexto de intensas mudanças, dois fenômenos inovadores deflagravam simultaneamente, de forma a implicar o aparecimento de outro ainda mais revolucionário. O advento da luz elétrica, aliado à eliminação das fronteiras entre os países, propiciou o aparecimento da figura do *encenador*, o qual vinha revolucionar as técnicas de encenação até então utilizadas, realizando uma transformação significativa no modo de compreender um espetáculo teatral. André Antoine, com as suas novas práticas aplicadas na arte de representar, foi considerado o primeiro encenador. Isso se deu, explica Roubine,

> pelo fato de que o nome de Antoine constitui a primeira *assinatura* que a história do espetáculo teatral registrou (da mesma forma como se diz que Manet ou Cézanne *assinam* os seus quadros). Mas também porque Antoine foi o primeiro a sistematizar suas concepções, a teorizar a arte da encenação. [605]

Quanto à derrubada de fronteiras entre as nações, pode-se afirmar que os preceitos revolucionários de Antoine não permaneceram apenas restritos ao ambiente francês; logo se espalharam e se difundiram por outros países europeus. No que tange ao surgimento da eletricidade, em consequência do promissor avanço tecnológico eclodido no final do século XIX, o recurso da luz emergia como um instrumento que permitia produzir efeitos diferenciados no palco. Finalmente, o palco se libertava das técnicas tradicionais de cena. Segundo Jean-Jacques Roubine:

> A revolução potencial que a iluminação elétrica permite ao menos imaginar enriquece a teoria do espetáculo com um novo pólo de reflexão e de experimentação, com uma temática da *fluidez* que se torna dialética através das oposições entre o *material* e o *irreal*, a *estabilidade* e a *mobilidade*, a *opacidade* e a *irisação* etc.
> Em suma, aparece pela primeira vez, sem dúvida, a possibilidade técnica de realizar um tipo de encenação liberto de todas as amarras dos materiais tradicionais. [606]

A possibilidade de interagir de diversas formas na encenação, no sentido de criar efeitos

[605] ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral, 1880-1980.* Tradução e apresentação: Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p.24.
[606] Idem, p. 23.

variados durante o espetáculo, deu ensejo à origem do encenador. Nesse contexto, o aparecimento desse profissional do teatro abriu caminho para se pensar de modo mais profundo sobre a disposição do espaço cênico, valorizando a encenação, visto que esta, ao abranger todos os elementos do espetáculo (ator, plateia, texto, vestuário, cenário, etc), era responsável para dar "um sentido global não apenas à peça representada, mas à prática do teatro em geral" [607]. No caso de André Antoine, que visava a colocar em prática os princípios preconizados por Zola, a luz elétrica foi um recurso de grande valia, porque, com ela, poder-se-ia reproduzir em cena (ou na *mise-en-scène*) um efeito mais aproximado da vida real, tal como se fosse uma fotografia. Antoine, portanto, teve a colaboração fundamental do avanço tecnológico da época para realizar seus intentos. [608]

A atuação de Antoine no teatro operou uma mudança significativa e, de certa forma, drástica no espaço cênico, pois, até a fundação do *Théâtre Libre*, predominava a ideia de que o espectador devia confundir ficção com realidade. Em outras palavras, a concepção principal girava em torno do fato de se poder transmitir, por meio do palco, apenas uma ilusão aproximada da realidade. Nesse sentido, o encenador francês representou a figura de um grande aperfeiçoador das técnicas e recursos que visavam a transformar a imagem cênica cada vez mais verossímil. Essa preocupação excessiva com a autenticidade da representação teatral interferiu no trabalho do encenador com vários elementos secundários, como os figurinos, a iluminação e a sonoplastia. Até o aparecimento do naturalismo no teatro, esses acessórios não tinham sido levados muito em conta pelos organizadores dos espetáculos realizados e nem mesmo os críticos chegavam a comentar essa questão com relevância. Desse modo, os naturalistas contribuíram para valorizar visualmente esses recursos da *mise-en-scène*, na medida em que, para eles, tudo era válido para a reprodução da realidade mais autêntica. [609]

---

[607] Idem, p.24.

[608] Do lado oposto, encontrava-se a escola simbolista, que, a bem da verdade, foi contemporânea à naturalista. Se para esta a luz elétrica serviu de instrumento para a reprodução do real, para aquela, a eletricidade foi um recurso excelente para a transposição do irrealismo e da abstração para o palco.

[609] Roubine comenta que o aparecimento do encenador, apesar de contribuir para o estreitamento das relações entre os elementos de cena e os personagens e vice-versa, favoreceu a perda da importância do trabalho do cenógrafo. "Com a afirmação do encenador naturalista, o cenógrafo perdia essa autonomia. Torna-se técnico cuja missão consiste em concretizar as concepções formuladas pelo diretor, e é de acordo com a orientação deste que ele trabalha. Não resta dúvida de que o espetáculo adquire assim uma unidade orgânica e estética

Uma contribuição importante de Antoine para o teatro, e que veio a se desenvolver ao longo do século XX, está relacionada com a questão da rejeição do ilusionismo. [610] Além disso, Antoine trouxe à luz a possibilidade de relacionar o espaço cênico com as personagens, ou seja, o palco ou o cenário, na concepção do encenador francês, deveria se transformar num lugar de interação, onde todos os elementos em cena permaneciam interligados. Esse aspecto da encenação naturalista foi, mais tarde, reutilizado pelo teatro moderno do século XX. [611] Conforme Jean-Jacques Roubine,

> uma das maiores contribuições de Antoine para a encenação moderna consiste na sua rejeição do painel pintado e dos truques ilusionistas habituais no século XIX. Ele introduz no palco objetos reais, ou seja, que contêm o peso de uma materialidade, de um passado, de uma existência. Trata-se, sem dúvida, de produzir um efeito *mais verdadeiro*. Ou, melhor ainda, *totalmente verdadeiro*. Mas, ao fazê-lo, Antoine revela algo que o teatro do século XX não poderá mais esquecer: aquilo que poderíamos denominar *a teatralidade do real*. [612]

A teatralidade também poderia advir do real. Trocando em miúdos, o *efeito do real* é, por excelência, um *efeito de teatralidade* e isso Antoine provou ser realizável. Essa questão da introdução de objetos reais no palco foi um dos assuntos mais debatidos pela crítica no que se referia à eficácia e à possibilidade da escola naturalista no teatro. A respeito desse assunto, Luís de Castro, em um dos seus folhetins comentados anteriormente, lança uma crítica, que, na verdade, mostrava-se bastante coerente e compreensível, levando em conta os limites cabíveis a um espetáculo teatral e artístico, o qual, por mais que transmitisse e refletisse a realidade, não

---

que nunca antes havia conhecido. Em suma, os naturalistas substituem o ilusionismo decorativo da tradição pós-romântica por um ilusionismo significante. E assumem todas as limitações que resultam dessa sua opção." (ROUBINE, Jean-Jacques. Op. cit., p. 125).

[610] Além das inúmeras inovações de Antoine na arte de representar, Jean-Jacques Roubine menciona uma muito curiosa: a possibilidade de se encenar uma obra clássica e consagrada no tempo presente do espectador. Em outras palavras, o criador do Théâtre-Libre introduzia a ideia de realizar uma encenação moderna de uma obra clássica. (Para mais informações, vide ROUBINE, Jean-Jacques. Op. cit., p. 31).

[611] De acordo com Roubine, o "modernismo" de Antoine não está necessariamente em reproduzir o real na cena, mas sim no fato de rechaçar um repertório tradicional com todos os tipos de convenções, que, até então, nunca tinha sido extraído da representação teatral. "O aspecto *moderno* de Antoine reside sobretudo na sua denúncia de todas as convenções forjadas e depois usadas – como se usa uma roupa – por gerações de atores formados dentro de uma certa retórica do palco, quer dizer, dentro de uma prática estratificada pelo respeito a uma tradição, ao mesmo tempo em que as condições técnicas do espetáculo se vinham transformando." (ROUBINE, Jean-Jacques. Op. cit., p. 25).

[612] ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Tradução e apresentação de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p.29.

deixava de ser uma representação mimética. Luís de Castro, de certa maneira, tinha razão ao declarar que os naturalistas rigorosos, como Antoine, exageravam quando levavam a sério o propósito de transformar o palco cênico num autêntico espaço onde episódios caracterizados pela mais profunda essência da realidade poderiam ser reproduzidos e explorados. O espectador até poderia imaginar estar ao lado dos personagens nas cenas exibidas, porém era difícil se esquecer de que estava ocupando apenas uma cadeira no teatro e que, mais cedo ou mais tarde, voltaria para uma outra "realidade".

A opinião de Luís de Castro acerca do naturalismo teatral, em especial do naturalismo na arte da representação, revela-se, ao mesmo tempo, curiosa e comedida: censurava os exageros, mas não se posicionava contra as mudanças no palco, desde que elas não ultrapassassem os limites do bom senso. O cronista, se não negou admiração por Antoine, criticou-o quanto às suas imposições radicais. Apesar de ser simpático às metamorfoses que o teatro vinha sofrendo, Luís de Castro escreveu a peça *Edith Valdora*, seu único drama, dentro dos moldes tradicionais.[613] Assim como Luís de Castro, foram poucos os autores brasileiros que se arriscaram a escrever peças de viés naturalista. Depois de algumas decepcionantes tentativas de Aluísio Azevedo, durante a década de 1880, podemos identificar dois outros autores que se animaram com a concepção de reavivar o naturalismo teatral nos palcos brasileiros.

3.3 Dramaturgos brasileiros

3.3.1 Augusto Fábregas

> Enfim, está licenciada pelo Conservatório Dramático a representação do drama em prólogo, 4 atos e epílogo "O crime do padre Amaro", extraído do romance de Eça de Queirós por Augusto Fábregas. ("Diversões". *O País*, 12 de janeiro de 1890).

Com grande entusiasmo a imprensa fluminense anunciava aos seus leitores a breve estreia do tão aguardado drama *O crime do padre Amaro*, texto extraído do romance de Eça de Queirós de mesmo nome e adaptado pelo dramaturgo brasileiro Augusto Fábregas. A

[613] Sobre o drama *Edith Valdora*, vide primeira parte item 1.1.9.

representação da peça de Augusto Fábregas era esperada com ansiedade em razão de sua passagem desastrosa pelo Conservatório Dramático Brasileiro. O texto chegou a ser censurado quatro vezes pela entidade e somente na quinta avaliação conseguiu o consentimento dos censores e da polícia responsável pela inspeção dos teatros. Logo que foi decretada a licença do drama, *O País* noticiava a seguinte informação:

> Este drama é o mesmo cuja representação foi quatro vezes proibida pelo Conservatório Dramático, no tempo decorrido de 1884 a 1889; a sua aprovação data de época muito recente e foi criterioso ato do Sr. Ataliba de Gomensoro.
> O drama "O crime do padre Amaro" é extraído do famoso romance de Eça de Queirós por Augusto Fábregas. [614]

A notícia da licença espalhou-se rapidamente por meio dos principais jornais e revistas fluminenses e a Companhia Dramática do Teatro Lucinda, dirigida pelo empresário e ator Furtado Coelho, resolveu levar o drama ao palco. Empenhado na campanha em prol da "regeneração" da arte dramática nacional, Furtado Coelho, além de representar um texto do gênero "sério" (drama), privilegiava o trabalho de um dramaturgo brasileiro, já que o êxito da adaptação de um texto de romance para o teatro exige, sem dúvida, talento e conhecimento por parte do autor que se encarrega de tal tarefa.

A estreia estava prevista para o final do mês de abril de 1890, mas semanas antes uma avalanche de comentários sobre o drama já aparecia estampada nas páginas dos periódicos cariocas em circulação. *O País* foi um dos jornais que mais divulgou notas, artigos, declarações, críticas acerca da peça. No dia 8 de abril, a folha informava os papéis que seriam interpretados pelos artistas da Companhia de Furtado Coelho, que ensaiavam o texto em ritmo frenético. A peça, tal como o romance, era composta por muitos personagens, necessitando da participação de quase todo o elenco artístico da empresa. Segundo o informe, os artistas representariam os papéis dos seguintes personagens:

> Amaro Vieira, pároco de Leiria, Furtado Coelho; cônego Dias, seu ex-professor de moral no seminário, Maia; João Eduardo, escrevente do cartório do tabelião Nunes Ferral, Ernesto Mello (estreia); padre Natário,

[614] "Artes e Artistas". *O País*, 27 de março de 1890.

> esperto e intrigante, alcunhado "o furão", Marques; padre Brito, o mais estúpido e o mais colérico da diocese, Portugal; o Libaninho, o beato mais ativo de Leiria, Fonseca; Artur Conceiro, hábil cantor de modinhas sentimentais, Villar ; o tio Esguelas, sineiro da Sé (coxo), Zeferino de Almeida; Augusta Caminha, conhecida por "San Joaneira", Gabriela Montani; Amélia, filha da "San Joaneira", Jacinta de Freitas; Josefa Dias, a estação central das intrigas de Leiria, irmã do cônego Dias, Balbina Montani; Maria da Assunção, viúva rica e com um catarro crônico, Maria Augusta; Joaquina Gansoso, beata de profissão, Jesuína Montani. [615]

A nota informava o nome da personagem que cada ator ou atriz interpretaria, acrescentando uma ou duas características dessas personagens, com o intuito de preparar os espectadores para a estreia que tão logo ocorreria. Aliada à expectativa de assistir à montagem do texto estava a certeza de que a representação no palco cênico suscitaria comentários divergentes por parte da crítica e da plateia. O fato de a peça ter sido censurada quatro vezes indicava que o enredo da obra trazia questões polêmicas. O romance de Eça de Queirós, logo que chegou ao Brasil, causou um verdadeiro escândalo, por apresentar cenas picantes e carregadas de obscenidades, segundo a crítica. A peça, embora fosse o resultado de várias alterações do texto original do romancista português, bebia na mesma fonte do romance e, por isso, seria um fato estranho não gerar controvérsias, seja pelas adaptações arranjadas, seja pelas cenas obscenas, seja pelo vocabulário etc.

O romancista e crítico Valentim Magalhães previra, de antemão, que a montagem da peça adaptada de Augusto Fábregas geraria uma polêmica muito bem-vinda e que, por consequência, quebraria o silêncio que tanto mal fazia ao ambiente artístico e literário. Um artigo de sua autoria, intitulado "O mundo fluminense" e publicado no jornal *O Estado de S. Paulo*, no dia 12 de abril, declarava as seguintes palavras:

> À casaca deste "bandido", seguir-se-á, no palco do Lucinda, a batina do "padre Amaro", extraído do romance de Eça de Queirós, pelo Sr. Augusto Fábregas, e quatro vezes [ilegível] proibido pelo Conservatório Dramático.
> Este, afinal, cansou-se de negar o visto à peça do Sr. Fábregas e Furtado Coelho, atraído pela pontinha do escândalo que vermelheja na peça, vai representá-la, incumbindo-se do papel principal.
> Bacoreja-me que vamos ter grossa estralada com esta peça, no teatro e na imprensa.

[615] "Diversões". *O País*, 8 de abril de 1890.

> Bom, bom; disso é que carecemos nesta incontestável quadra de promissora agitação geral nas ideias neste incipiente, germinal literário, artístico e social.
> Venham revulsivos, tônicos, carmitativos poderosos para resolver, enseivar, fecundar a abençoada terra do Pensamento.
> Venham a discussão, o protesto, a luta, que ela representa a vida.
> Não se progride estagnado. Antes o temporal desfeito que a calmaria podre.
> E esta acabou com o acabamento da monarquia.
> Entramos em vida nova, estamos criando novo sangue.
> Vamos, finalmente, despir o Brasil das suas penas e miçangas e levá-lo a vestir-se no Raunier & Cabral. Daquele caboclo vamos fazer um cavalheiro.
> E já era tempo! – "Valentim Magalhães." [616]

Esse mesmo artigo de Valentim Magalhães, divulgado primeiramente n'*O Estado de S. Paulo* no dia 12 de abril, foi publicado n'*O País* no dia 13. Magalhães, antes de aludir ao drama *O crime do padre Amaro*, tecia comentários sobre a peça que estava em cartaz no Teatro Lucinda, *Um Bandido de Casaca*. [617] Daí o trecho citado iniciar com "À casaca deste 'bandido', seguir-se-á, no palco do Lucinda, a batina do 'padre Amaro'". A associação feita pelo jornalista é bem curiosa e, de certa maneira, carregada de significado: casaca X batina e bandido X padre. Na verdade, os pares de palavras não são contrários, e sim equivalentes, se levarmos em conta o enredo do romance de Eça de Queirós. Prevendo a explosão de uma calorosa polêmica, Valentim Magalhães asseverava que as balbúrdias seriam benéficas, porque, a seu ver, o progresso social só se realizaria por meio da agitação de ideias e pensamentos. Aberto às novas tendências artísticas, que eclodiam no contexto europeu, o romancista considerava o Brasil ainda um país atrasado e que, para inverter a situação, seria necessária uma drástica e urgente modernização nos planos cultural e literário. As discussões que se levantariam, provavelmente, com a montagem do drama, na sua visão, viriam num momento oportuno, a fim de que novas tendências fincassem raízes no meio literário-artístico do país.

O discreto jornal *A Família* anunciava a montagem do drama, mas prevenia o leitor quanto às "liberdades" presentes no texto, o qual tivera como fonte as polêmicas páginas do romance naturalista de Eça de Queirós:

---

[616] MAGALHÃES, Valentim. "Artes e Artistas", in *O País*, 13 de abril de 1890.
[617] Sobre a encenação do drama *Um Bandido de Casaca*, de Augusto de Castro, pela Companhia Dramática dirigida por Furtado Coelho, vide o segundo capítulo desta tese.

> "O crime do padre Amaro", como o título indica, é uma extração do notável romance de Eça de Queirós, que há tempos fez sucesso de escândalo em Portugal e no Brasil. Escoimado das asperezas do romance, o drama pode ser considerado uma peça de propaganda.
> Sem dúvida por isso foi proibida a sua representação, quando o autor pela primeira vez o apresentou ao teatro.
> Ressentir-se-á, como não pode deixar de ser, das liberdades da escola literária a que pertence; o que fará corar aqui ou ali, em cenas mais vivas, será, porém, com toda a certeza uma peça digna de ser ouvida, já pela competência do extrator, que todos sabem tem decidida vocação para a literatura dramática. [618]

Segundo a citação, a escola naturalista ainda era sinônimo de escândalo para muitos, principalmente para os fiéis católicos. O autor do trecho avisava quanto às obscenidades do romance, as quais, na sua ótica, Augusto Fábregas teria incluído na peça, sendo, portanto, postas logo em cena no Teatro Lucinda. Embora considerasse o texto permeado por cenas sensuais, o jornalista acreditava no talento do dramaturgo Augusto Fábregas, o que seria uma injustiça não assistir à montagem de sua obra no Teatro Lucinda.

Na realidade, a grande expectativa era saber se as cenas carregadas de libertinagem e vistas como contrárias à moral presentes no romance seriam encenadas e, se sim, como elas seriam transpostas para o palco. Até então, as peças naturalistas representadas nos teatros fluminenses não haviam obtido muito êxito, apesar das tentativas esperançosas de encenação ocorridas no decorrer da década de 1880. [619]

A peça teve a sua estreia no dia 25 de abril e os comentários previstos rapidamente começaram a circular. No dia 27, um artigo assinado por Jovino Ayres, secretário do jornal *O País*, foi publicado na seção "Diversões" desse mesmo periódico, aludindo à comentada peça em cartaz no Teatro Lucinda. Depois de mencionar a árdua trajetória percorrida pelo drama, caracterizada pelas constantes censuras e críticas, até a sua representação definitiva, o crítico voltava-se para a análise do enredo do drama de Augusto Fábregas. Na história arquitetada pelo dramaturgo, o padre Amaro morre no final da intriga, após ser alvejado pelo ex-noivo de Amélia, diferente do que acontece no romance, no qual a morte do padre não acontece, escrevia Jovino Ayres. Porém, o momento mais interessante do artigo do jornalista é quando tira suas conclusões acerca do trabalho de Fábregas, que, a seu ver,

[618] "Diversões". *O País*, 23 de abril de 1890. O texto foi extraído do jornal *A Família* pel'*O País*.
[619] Para o assunto, vide FARIA, João Roberto. Op. cit., p. 187-261.

merecia ser elogiado:

> Quantos conhecem a dificuldade de extrair-se um drama de um romance, tarefa em que tem naufragado autores de grande nomeada, podem avaliar sinceramente do trabalho que anteontem levantou com sucesso os espectadores do Lucinda.
> O "Crime do padre Amaro" é um ataque à religião? É uma propaganda de desrespeito ao clero católico? São falsos os seus personagens revestidos do caráter sacerdotal?
> Respondemos pela negativa [...] negamos-lhe tais qualidades.
> A religião do Cristo não sofre ali o menor embate e nem o menor abalo. [...] Não são falsos os personagens do drama, porque exemplos vivos do que foi trasladado para a cena temos testemunhado no tablado da sociedade, como temos testemunhado as penas impostas pela autoridade eclesiástica aos padres desregrados. [620]

O crítico reconhecia as dificuldades do trabalho do dramaturgo e, por isso, salientava que a "chuva" de aplausos na estreia foi digna de merecimento. Já de antemão, respondia, de modo sucinto, às questões que mais circulavam a respeito do drama. Uma delas dizia respeito à religião e outra às personagens. Segundo Jovino, não havia no drama nenhum elemento que atacasse o clero católico e as personagens eram figuras totalmente compatíveis com a realidade, estando elas mais próximas do que imaginamos. Para ele, o drama estava bem posto em cena e já era um verdadeiro sucesso.

Não faltaram propagandas chamando o público para assistir à exibição da peça no Teatro Lucinda. Textos carregados de humor e criatividade vinham à tona, no sentido de excitar a curiosidade dos leitores. No dia 1º. de maio, *O País* trazia um divertido diálogo escrito por Cosimo, pseudônimo de Artur Azevedo, e extraído do *Correio do Povo*. Nas entrelinhas, o enredo do diálogo queria dizer que os bilhetes para assistir à peça não demoravam a se esgotar e, por esse motivo, os indivíduos interessados deveriam se apressar para adquirir o mais rápido possível suas entradas. Na verdade, o texto era uma propaganda disfarçada, mas bem pensada e tramada. O diálogo era composto pelas personagens Sras. Lemos, Sras. Gomes e por um copeiro. As Sras. Lemos quase ficaram sem os bilhetes e as Sras. Gomes, por não comprarem suas entradas logo, perderam a chance de ver o drama em cena. Eis o final do diálogo:

---

[620] AYRES, Jovino. "Diversões". *O País*, 27 de abril de 1890. Vide **Anexo**, item **20) Augusto Fábragas.**

> Volta o copeiro:
> *O copeiro* – Acabaram-se os camarotes para hoje.
> *A Sra. Gomes* – Ora sebo!
> *O copeiro* – Se eu fosse três minutos mais cedo, ainda apanhava um, o último, que foi levado pelo copeiro das Sras. Lemos.
> Aceitem, portanto, o conselho de *Cosimo*: apareçam hoje cedo as famílias que não quiserem passar pela decepção por que passaram as Sras. Gomes e de que estiveram ameaçadas as Sras. Lemos. [621]

É interessante notar que um evento teatral, como a polêmica encenação de um drama, transformava-se numa fonte geradora de produções artísticas de outra natureza, incitando a criatividade e a imaginação de escritores e jornalistas. Ainda como exemplo curioso, e que bem ilustra essa produção criativa, houve a publicação de um conjunto de frases irônicas, que não parecem ser exatamente versos, no dia 14 de junho, na seção "Diversões" d'*O País*, por ocasião da 35ª. representação do drama:

> Mais uma da escandalosa peça.
> Benzem-se com a canhota os devotos,
> Trinta e cinco representações!
> Sempre há muito herege nesta terra.
> E o caso é que Furtado Coelho, nesta empresa, ainda não encontrou peça mais feliz e dificilmente encontrará.

As frases brincavam com a ideia de que no Rio de Janeiro existiam mais hereges do que devotos, já que o drama, considerado um verdadeiro escândalo, contabilizava o surpreendente número de trinta e cinco representações. O objetivo principal das frases era reforçar o sucesso que a peça vinha conquistando, mesmo que as críticas dos religiosos e fiéis persistissem.

Outra questão que não podemos deixar de frisar diz respeito ao jornal *O País*. Este, como já dito, foi uma das folhas que mais veiculou matérias (artigos, textos críticos, informações, declarações) sobre a peça de Augusto Fábregas. As demais folhas [622] cariocas comentaram a obra, mas com menos intensidade do que *O País*. No entanto, notamos nesse periódico que as matérias que veiculou trazem comentários somente positivos e animadores acerca do texto dramático. Durante o razoável período em que a peça ficou em cartaz, de abril a julho de 1890,

---

[621] COSIMO. *Correio do Povo*, 30 de abril de 1890. O texto foi transcrito pelo jornal *O País* e divulgado no dia 1º. de maio de 1890.
[622] Com exceção do *Jornal do Comércio*, que não divulgou nenhum comentário significativo acerca da estreia do drama no Teatro Lucinda.

no Teatro Lucinda, o jornal não veiculou nenhuma crítica negativa sobre o trabalho de Fábregas. Mesmo os diversos artigos e textos críticos transcritos de outros periódicos fluminenses pela aludida folha eram sempre elogiosos e com a intenção de enaltecer o trabalho de Fábregas. É bem provável que a veiculação dessas propagandas, que visavam a promover o drama, e os numerosos elogios dirigidos ao extrator da peça fossem justificados pelo fato de Augusto Fábregas pertencer à redação d'*O País*. À época, a imprensa era o veículo mais propício para a circulação de informações e exercia importante influência na opinião pública. Sendo assim, não é duvidoso pensar que Fábregas usava o periódico como uma estratégia viável para se projetar na carreira de dramaturgo.

É possível encontrar em quase todos os exemplares d'*O País* do mês de maio transcrições de comentários, notas, declarações sempre exaltando o valor do drama e, ao mesmo tempo, impelindo o público a comparecer ao Teatro Lucinda. Segue abaixo um trecho de um artigo divulgado no editorial da folha republicana *A Democracia*, do dia 26 de abril, e que fora transcrito pela folha *O País*, na "Seção Livre" do dia 16 de maio:

> Registramos aqui, sem rebuços, que o *padre Amaro* é um dos dramas de mais valor que se tem levado nos nossos teatros. [...] Ao Lucinda! Ao Lucinda!
> Deixamos aqui registrada uma salva estrondosa de palmas ao Furtado Coelho. Benemérito da arte, aquele que sabe trabalhar nela em bem da moral, na purificação dos costumes.

Outra transcrição realizada pelo jornal *O País* circulou no dia 17 de maio, na eclética "Seção Livre". O artigo era originalmente do *Diário de Notícias*, sendo publicado no dia 27 de abril. O texto aludia à estreia do drama no Teatro Lucinda pela Companhia de Furtado Coelho. O articulista anônimo elogiava o trabalho de Fábregas, no sentido de excitar a curiosidade dos leitores que ainda não tinham contemplado a peça no palco. Segundo ele, a notável adaptação realizada por Fábregas apresentava apenas o desenlace diferente do encontrado no romance. No entanto, esse novo final, para o jornalista, fora propositalmente traçado por Fábregas com o fim de deixá-lo "ao sabor das plateias, para quem a recompensa da virtude e o castigo do vício e condição essencial ao bom êxito do drama".

Se não bastassem apenas as transcrições de notas elogiosas e enaltecedoras, *O País*

veiculou, no dia 24 de maio, textos de quatro missivas importantes sobre o drama *O Crime do Padre Amaro*. Uma era da autoria de Augusto Fábregas, dirigida a Eça de Queirós; a segunda da autoria de Eça e fora enviada a Fábregas; a terceira era de Eça novamente enviada a Fábregas e a quarta era de Alfredo Prisco Barbosa, representante de Eça no Brasil, e se dirigia ao público brasileiro, tal como uma espécie de carta aberta. Na verdade, uma liga-se à outra e o conteúdo das cartas é mais bem compreendido se a leitura de uma for seguida da da outra. A primeira carta de Augusto Fábregas dirigida a Eça de Queirós, datada de 19 de abril de 1890, dizia respeito às partes pecuniárias que cabiam ao romancista (os direitos de autor e a récita de autor). Fábregas solicitava de Eça os valores exatos para que as quantias fossem enviadas. A segunda missiva trazia uma resposta de Eça a Fábregas sobre o valor das quantias, estabelecendo que ele, romancista, receberia 2,5 % da receita bruta no que se referia à parte dos direitos de autor. Quanto à quantia ligada à récita de autor, solicitou que o próprio dramaturgo decidisse o valor exato e adequado com o seu representante no Brasil, Alfredo Prisco Barbosa. Na carta, Eça confessava a Fábregas que jamais tinha pensado que seu romance seria "suscetível de dramatização", porém acreditava que Fábregas conseguira extrair da obra um bom texto dramático. [623] Além disso, Eça explicitava que o drama *O Crime do Padre Amaro* era resultado de um árduo e dedicado trabalho realizado pelo dramaturgo brasileiro. O consagrado escritor português não conseguia esconder certo sentimento de surpresa pelo fato de seu romance ter recebido uma atenção especial por parte dos brasileiros. [624]

Na terceira carta, Eça foi direto ao assunto dos valores a ser considerados, informando a Fábregas que Alfredo Barbosa Prisco iria ao encontro do dramaturgo para resolver e acertar a outra quantia que lhe era direito. E, por fim, a carta do dia 23 de maio, escrita por Alfredo Prisco Barbosa, era pública e anunciava que o valor referente à récita de autor já tinha sido estabelecido (o valor era de quatrocentos e sessenta e quatro mil réis) e enviado ao romancista. A publicação dos textos das cartas atestava que o jornal estava preocupado com a preservação da imagem de seu redator Augusto Fábregas. Dessa forma, o periódico tentava convencer os seus leitores de que o dramaturgo não agia de má-fé no tocante aos direitos autorais. Fábregas, segundo as informações d'*O País*, revelava ser honesto com Eça de Queirós, tomando as providências

[623] 'O crime do padre Amaro'. "Artes e Artistas". *O País*, 24 de maio de 1890. Vide **Anexo**, item **10) Augusto Fábregas**.
[624] Idem, ibidem.

necessárias a fim de que todos os envolvidos na sua empreitada de adaptar o texto do romance recebessem o que realmente mereciam.

Como resumo do assunto discutido nas trocas das cartas entre Fábregas e Eça de Queirós, *O País* exibia uma imagem exemplar de Fábregas, reiterando que o dramaturgo se mostrava disposto a dividir de forma correta o valor proveniente das récitas realizadas no Teatro Lucinda:

> O nosso colega, dividindo com Eça de Queiroz os direitos de autor daquela peça, conforme entre os dois foi ajustado, entregou anteontem, de acordo com as contas que apresentou documentadas a quantia de 124$750, que, adicionada à de 464$ das 24 primeiras récitas, produz o total de 588$750, que, como autor do romance, recebeu Eça de Queirós pelas representações do drama. [625]

Ao lado das notas alusivas à boa imagem do dramaturgo [626], encontravam-se os anúncios informando a quantidade de récitas realizadas e o sucesso de público no Teatro Lucinda. Assim, o espetáculo que marcava a 39ª. representação do drama seria especial, uma vez que ocorreria uma singela homenagem aos autores do romance e do texto teatral. A récita era anunciada com grande entusiasmo pelo jornal *O País*, no sentido de chamar os espectadores ao teatro:

> Celebra-se, por conseguinte, no Lucinda, uma festa altamente significativa, que assinala principalmente o inegável sucesso e êxito extraordinário obtido em série a que bem raras peças dramáticas atingem nos nossos teatros. [...] Que o Lucinda hoje seja pequeno para conter um terço das pessoas que pretenderem lugares é o que desejamos e o que merece o festival artístico e literário com que se celebra o maior acontecimento teatral deste ano. [627]

---

[625] "Artes e Artistas". *O País*, 8 de junho de 1890.

[626] Sobre a quantia referente aos direitos de autor, *O País* ainda publicou no dia 2 de julho uma nota informando que Augusto Fábregas contribuía com outra parte, a qual era relativa à última prestação da metade da quantia combinada com Eça de Queirós. Isto queria dizer que até a 42ª. representação as contas de Fábregas estavam liquidadas. A nota informativa acrescentava palavras que enalteciam mais ainda o caráter do dramaturgo e redator d'*O País*: "Embora o romancista português declarasse, na carta dirigida a Fábregas por nós publicada nesta seção, que julgava em consciência que a melhor parte do produto da récita de autor devia pertencer ao extrator da peça, o nosso colega considerou por sua vez que tão autor era quem fez o romance como quem o dramatizou, e espontaneamente resolveu que ao romancista coubesse metade do produto líquido dessa récita, e assim se desempenhou junto do cavalheiro que neste negócio representa o Sr. Eça de Queirós." ("Artes e Artistas". *O País*, 2 de julho de 1890).

[627] 'O crime do padre Amaro'. "Diversões". *O País*, 20 de junho de 1890. Vide **Anexo**, item **20) Augusto Fábregas**.

O público ocupou todas as cadeiras do Teatro Lucinda e a récita foi um verdadeiro sucesso, segundo uma informação publicada n'*O País*, no dia 22 de junho. Antes do início do espetáculo o ator Ferreira, em homenagem a Fábregas, dirigiu-se ao público e recitou alguns versos rimados, os quais *O País* não hesitou em divulgar:

RECADO AO PÚBLICO
O Fábregas – que ideia esquisitória! –
Lembrou-se de deitar hoje oratória,
E veio reclamar o meu concurso
Para abrir espetáculo com discurso.
Em atendê-lo, o é justo, dei-me pressa...
A festa de hoje é dele mais do Eça,
E em tais casos...o autor...não pede, manda;
Dizer – NÃO – é deixar com a cara à banda
Quem, como ele, por merecer não faz.
– O Fábregas, enfim, é bom rapaz;
E, coitado, levou tanta pancada!...
Sofreu tanto da crítica extremada!...
Teve em torno de si tal escarcéu,
Que, para mim, ele em vida está no céu,
Como mártir da crítica feroz.
No entretanto, sabemos todos nós, quanto maior a grita, a berraria,
Melhor carreira a peça aqui fazia
E avultava o sucesso conquistado.
Alegrou-se o semblante do Furtado,
Folgamos todos – eu e meus colegas,
E ficamos gostando do Fábregas,
Que é como intimamente a gente o chama.
Emprestaram à peça horrível fama:
Disseram que ela é torpe, que é mal feita,
Que a gente que se preza não a aceita,
Que tirou de indecente o privilégio,
Que, enfim, foi um horror, um sacrilégio,
de um romance tão bom fazer-se *aquilo*.
– Gastaram muita tinta e muito estilo...
Perderam tinta, estilo, lábia e intrigas.
– O público não vai mais por cantigas,
Do mendigo finório segue a escola:
Desconfia, se é muito grande a esmola.
E tanto *certa crítica* falou
Que o público – ora aí está – desconfiou.
E então o "ver para crer" de S. Tomé
O público adotou, em vez da fé.
Viu, gostou, aplaudiu, voltou mais vezes.

> E a peça dura em cena há já dois meses,
> sempre alegre, nédia, fresca e forte...
> Não cansou ainda agora de *dar sorte*.
> – Ora, ao público é só a quem se deve
> Esse sucesso. A gente não se atreve
> A supor outra coisa. Essa é que é certa.
> (Não cobro nada pela descoberta.)
> – e o Fábregas, que o sabe, encarregou-me
> De agradecer ao público, em seu nome,
> E ao público de hoje então – em separado
> Tenho dito – Dei conta do recado. [628]

Os versos exaltavam o dramaturgo e aludiam duramente àqueles que o consideraram um deformador da versão original da obra de Eça de Queirós. Com relação a esses que lançaram críticas ferrenhas ao trabalho de Fábregas, destacava-se o poeta Olavo Bilac, cronista, à época, da *Gazeta de Notícias*. Sem dúvida, os propositais versos "Emprestaram à peça horrível fama/ Disseram que ela é torpe, que é mal feita,/ que a gente que se preza não a aceita, / Que tirou de indecente o privilégio, / Que, enfim, foi um horror, um sacrilégio,/ de um romance tão bom fazer-se *aquilo*" seriam dirigidos ao poeta, que escrevera um artigo contendo observações inflexíveis e severas sobre o trabalho de Fábregas. O texto de Bilac foi publicado na *Gazeta de Notícias*, no dia 28 de abril, e chamava a atenção pelo fato de conter alto teor de agressividade. Para o poeta, Fábregas tinha deturpado integralmente a obra consagrada do romancista lusitano, ao escrever um final absurdo e bem diferente do do texto original. A seu ver, o dramaturgo cometia um atentado à história do romance e, por isso, desabafava indignado:

> *O Crime do Padre Amaro* custou a Eça de Queirós longos anos de trabalho literário, que é o mais nobre, o mais difícil, o mais fatigante, o mais sagrado de todos os trabalhos: não espere o Sr. Fábregas que Eça de Queirós o absolva do seu crime.
> Não há artista nenhum que perdoe esse atentado: quando se consegue, com o cérebro fatigado, com todos os nervos dolorosamente irritados, ver acabada a obra em que se pôs todo o talento, toda a mocidade, toda a saúde e toda a alma, não se perdoa que ninguém faça dessa obra uma peça de escândalo, fútil, adulterada, torta, para dar enchentes a um teatro. [629]

[628] 'O crime do padre Amaro'. "Artes e Artistas". *O País*, 22 de junho de 1890. Vide **Anexo**, item **20) Augusto Fábregas**.
[629] BILAC, Olavo. "O Crime". *Gazeta de Notícias*, 28 de abril de 1890. Vide **Anexo**, item **20 Augusto Fábregas**.

Conforme o cronista da *Gazeta de Notícias*, Fábregas era autor de um verdadeiro crime contra Eça, uma vez que produziu outro texto, com um sentido distante daquele encontrado na versão original. A acusação de Bilac manifestava-se de maneira violenta, o que colocava em dúvida a suposta ideia de as alegações partirem mais do lado pessoal do que do profissional. Era visível o desejo do autor de *Panóplias* de acirrar os ânimos da crítica jornalística e gerar uma saborosa polêmica. Porém, essa tentativa, se exitisse de fato, não surtiu o efeito esperado pelo polemista. Provavelmente, Bilac aguardava uma ofensiva de Fábregas, ao lançar ataques e acusações com tanta agressividade. Mas o dramaturgo, talvez diante do sucesso estrondoso do drama no Teatro Lucinda, preferiu não responder aos ataques, o que poderia ter deixado Bilac frustrado. Fábregas também não trocou argumentos com a imprensa católica, a qual, de acordo com *O País*, tinha transformado o dramaturgo em um alvo perfeito. Os fiéis, que já não viam o texto do romance português com bons olhos, alegavam que o dramaturgo mantinha no drama a imoralidade e as falsas imagens do clero católico, visivelmente presentes no texto original de Eça de Queirós.

É preciso acrescentar que, se Fábregas não respondeu aos ataques de Bilac, os versos declamados pelo ator Ferreira de Sousa no Teatro Lucinda, na noite do dia 22 de junho, atingiam de alguma forma o poeta. E, além disso, eles reforçavam que o público formava o melhor e mais justo júri, pois tirava suas próprias conclusões a respeito da qualidade de uma obra sem se deixar influenciar por opiniões alheias.

As representações d'*O Crime do Padre Amaro* cessaram no fim do mês de junho, quando as companhias dramáticas estrangeiras começavam a ocupar as principais casas de espetáculo do Rio de Janeiro. [630] Todas as atenções dirigiam-se paras as celebridades internacionais, que prometiam espetáculos de categoria elevada. Entretanto, o drama *O Crime do Padre Amaro* contabilizou 42 récitas seguidas, com consideráveis enchentes de público. [631] Para além disso, é fundamental frisar a importância do tão lido periódico *O País* na divulgação do trabalho de

[630] A última representação da peça, realizada pela Companhia de Furtado Coelho ocorreu a 29 de junho, foi anunciada da seguinte forma pela seção "Diversões" d'*O País*:
"É hoje definitivamente a última representação da famosa peça de grande escândalo *O crime do padre Amaro*, que há mais de dois meses faz no Lucinda carreira verdadeiramente excepcional em nossos teatros.
"Despeçam-se dela os inúmeros admiradores do decantado pároco de Leiria." ("Diversões". *O País*, 20 de junho de 1890).

[631] Ainda em 1890, mais precisamente no mês de agosto, a peça voltou à cena no Teatro Lucinda, sendo representada mais três vezes.

Augusto Fábregas, que integrava a redação da referida folha. As propagandas em favor do drama veiculadas pelo referido periódico contribuíram para tornar o nome do dramaturgo mais popular e chamar o maior número de espectadores possível ao teatro. Se não podemos afirmar com exatidão se o drama foi ou não uma nova tentativa consciente de reavivar a escola naturalista no palco, foi, com certeza, um verdadeiro sucesso à época e, por esse motivo, merece ser lembrado como um episódio marcante na história do teatro brasileiro na virada do século.

3.3.2 Antonio José Soares de Sousa Júnior

É possível cogitar que o autor brasileiro Antônio José Soares de Sousa Júnior [632] intentou produzir um texto teatral com laivos naturalistas. O drama *O Crime do Porto*, representado pela primeira vez a 12 de junho de 1890, dois meses após a estreia d'*O Crime do Padre Amaro*, no Teatro Variedades, apresenta um enredo que visa a provar a defesa de uma tese científica, segundo os críticos dos jornais à época. Escrito em poucos dias e baseado em um acontecimento verídico[633], o qual aterrorizou a população portuense (Portugal), era de se prever que o anúncio da representação suscitaria murmúrios e curiosidade por parte do público

[632] Antônio José Soares de Sousa Júnior (1851-1893) entrou para a vida literária com a publicação do livro de versos *Canções dos trópicos*. Colaborou em importantes jornais fluminenses como *Vida Moderna*, *Gazeta de Notícias* e *Jornal do Comércio*. Mas a sua marca maior foi como autor dramático, escrevendo peças para o teatro cômico e musicado. Suas produções mais famosas e aplaudidas foram *Dama de ouros*, *Frei Satanás*, *O Rei que danou*, *Maçãs de ouro* e a mágica repetidas vezes encenada *Diabo coxo*. (Para mais informações biográficas sobre o autor, vide SOUSA, José Galante de. *O teatro no Brasil*. Tomo II. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960, p. 530). Numa das páginas do sétimo exemplar d'*O Álbum*, Artur Azevedo escreveu palavras saudosas a respeito do autor, salientando a sua rápida mas marcante contribuição para o teatro ligeiro: "O poeta das *Canções dos trópicos* tinha muito talento, era um trabalhador infatigável e honesto, mas trabalhou sempre às pressas, sobre o joelho *au jour le jour*, e por isso de sua obra não ficarão, talvez, senão algumas páginas alegres. O mesmo nos há de acontecer a todos que lavramos o campo ingrato das letras brasileiras, e não temos quem nos estimule e nos ame, e só recebemos a paga material do nosso trabalho, quando fazemos obra de fancaria." ("A. Soares de Sousa Júnior". *O Álbum*, Rio, ano I, nº 7, fevereiro de 1893, p. 51-52).

[633] O drama, em cinco atos, resume-se na história agonizante de um médico, Dr. Urbano de Faria, que, acometido pela loucura, pratica um crime hediondo na cidade do Porto, Portugal. Os segundo e terceiro atos revelam o agonizante sofrimento do médico, que aguarda ansiosamente a decisão da justiça em decorrência do seu condenável intento. O quarto ato tem como cenário principal o tribunal, onde se dão todas as morosas etapas pelas quais um processo percorre até o momento da decisão final do juiz. O quinto e último ato, a parte talvez mais importante e naturalista – de acordo com a crítica – do drama, gira em torno da discussão acerca da loucura e do alienismo; o ato se passa num hospício, lugar onde Urbano, por decisão da justiça, vive até os últimos momentos da sua existência.

fluminense. [634] É plausível cogitar que Soares de Sousa Júnior tivesse se empolgado com o sucesso produzido pelas sucessivas representações de *O Crime do Padre Amaro* e investisse na empreitada de escrever um drama de viés naturalista, no intuito de levantar alguma polêmica e de projetar sua imagem de dramaturgo no meio teatral brasileiro, do qual já fazia parte escrevendo peças cômicas e musicadas.

Também não se pode descartar a hipótese de que a iniciativa da empresária do Teatro Variedades, a atriz Ismênia dos Santos, de levar o drama ao palco partira da suposição de que o texto, construído sob a inspiração de um assombroso fato verídico, pudesse animar e interessar a plateia e, por assim dizer, gerar grande concorrência ao teatro, tal como tinha acontecido com as felizes montagens de *O Crime do Padre Amaro*, no Teatro Lucinda. A estreia, que prometia surpreender os espectadores, dividiu a crítica fluminense. O crítico anônimo do *Jornal do Comércio*, na seção "Gazetilha", redigiu um comentário acerca da montagem, iniciando seu parecer com elogios ao autor brasileiro, por este ter produzido o texto em tão pouco tempo:

> há que elogiar, acima de tudo, a prodigiosa espontaneidade e rapidez deste escritor. A facilidade, porém, já não é o dom, que mais se aprecia, nas artes e na literatura. Fazer depressa é muito, mas fazer perfeito é muito mais. [...] O *Crime do Porto* foi delineado pelas descrições, que deram os jornais portugueses, de um crime recentemente perpetrado por um médico da cidade do Porto.
> Não tem, portanto, a peça o travamento de um enredo, que faça desejar o competente desenlace. [635]

Apesar de visar à defesa de uma tese científica, Soares de Sousa Júnior, na visão do comentarista anônimo, não foi capaz de produzir uma autêntica e pura peça de índole naturalista, o que descartava a possibilidade de ser um texto que buscasse revelar recursos inovadores do ponto de vista teatral. O folhetinista, entretanto, reconheceu que a obra apresentava algumas singularidades e, por essa razão, era digna de mérito. A seu ver, Soares

[634] A imprensa brasileira acompanhou o desenrolar de todo esse acontecimento trágico deflagrado na cidade do Porto, em Portugal. Foram inúmeras notas, comentários e artigos publicados nos jornais cariocas por várias semanas.
[635] 'Teatro Variedades.' "Gazetilha". *Jornal do Comércio*, 14 de junho de 1890. Vide **Anexo**, item **21) Antônio José Soares de Sousa Júnior**.

de Sousa Júnior conseguira, com um inegável talento esmerado, executar uma tarefa bem complicada: transportar um fato verídico para o palco, de modo a gerar um impacto na plateia por meio da força dos diálogos entre as personagens:

> Pelo espetáculo, sombrio e contristador do segundo e do terceiro atos e pela inflexível minuciosidade com que foi apresentado, no quarto ato, o julgamento do Dr. Urbano de Faria, o drama podia filiar-se na escola realista, pela linguagem dos personagens; porém, vê-se que o autor se afastou um pouco do que é pura e simplesmente natural.
> Mas não nos parece que, no talentoso escritor, houvesse intenção de apresentar processos novos ou antigos. O crime do Porto foi um fato, que impressionou Portugueses e Brasileiros; e o Sr. Soares de Sousa, vendo-lhe a oportunidade, apresentou-o em forma de drama, em um teatro nosso. Daqui se deve concluir que o que mais o moveu foi a pressa de dar novidade e nesse ponto, devemos dizê-lo, ninguém o imitaria na rapidez e mesmo em uma tal qual correção, com que está escrito o *Crime do Porto*. [636]

O cronista deixou para o final o comentário quanto ao desempenho da companhia do Teatro Variedades. Segundo ele, a companhia teve seus altos e baixos, elegendo o menino Romeu Bastos a estrela da noite. Além disso, embora não livrasse a peça de defeitos e falhas, o crítico revelou otimismo e previu que as representações do texto dariam casa cheia por muito tempo: "Se pusermos de parte alguns senões que tem o *Crime do Porto*, como contextura dramática, a peça que vimos anteontem é um drama de sensação, que deve chamar a este teatro enchente sobre enchentes" [637].

Esse mesmo otimismo não foi manifestado pelo jornalista da seção "Diversões", d'*O País*, que dirigiu uma crítica afiada à peça. O folhetinista, provando ser inteiramente a favor do uso necessário das convenções nas peças teatrais, declarou que uma das falhas estaria na falta de elementos e recursos próprios da literatura dramática para que o texto fosse representável. Depois de comentar de maneira concisa cada ato do drama, o articulista traçou sua opinião geral acerca da obra de Soares de Sousa Júnior, ressaltando que o excesso de preocupação do autor com relação ao real resultou num texto cansativo e monótono. E, para sustentar o seu argumento, citou a cena do tribunal do quarto ato:

[636] Idem, ibidem.
[637] Idem, ibidem.

> O autor preocupou-se neste ato com a fidelidade na reprodução de um julgamento no plenário. [...] Aconteceu isto ao autor do *Crime do Porto*: começou fazendo um ato realista, que chega a tornar-se maçador: são inquiridas cremos que cinco testemunhas, com todas as regras do formulário; é interrogado o réu; desenvolve-se a acusação; segue-se a defesa; o juiz faz o resumo dos debates; formula os quesitos; lê-os ao tribunal, e o conselho recolhe-se à sala secreta.
> Como preencher a cena enquanto os jurados deliberam e a sessão está interrompida?
> Difícil de encontrar um recurso verossímil. O ato correra fastidioso até então, era preciso *levantá-lo*, e o autor não duvidou trazer para o recinto das sessões do júri os dois cômicos, o par burlesco, que atravessa toda a peça sem que o espectador descubra alguma vez a relação que tem tais personagens como o entrecho. [638]

Além disso, o jornalista compreendeu que Soares de Sousa Júnior, ao intentar defender uma tese psiquiátrica, prendeu-se de maneira excessiva à ciência, esquecendo-se da arte, o que, na sua ótica, não funcionava no teatro. A ciência, nesse caso, deveria estar aliada à arte e não totalmente desvinculada desta, pois, a seu ver, uma produção teatral jamais deixaria de ser uma obra de arte. Nas entrelinhas, o crítico queria dizer que as convenções eram as marcas artísticas do texto teatral e, sendo assim, elas não deveriam ser excluídas da literatura dramática por completo.

Assim como o crítico do *Jornal do Comércio*, o folhetinista d'*O País* analisou a atuação da companhia no final do texto e também considerou a interpretação do menino Romeu digna dos mais sinceros elogios: "Pode-se dizer que ao menino Romeu pertencem as honras da representação" [639].

O entusiasmo da estreia do drama não se prolongou por muito tempo. A peça permaneceu em cartaz até o dia 17 de junho e não voltou mais a ser encenada. Talvez o crítico d'*O País* tivesse razão em não depositar muitas esperanças na possibilidade de um inusitado sucesso do drama. Se a peça realmente tinha um enredo monótono e fatigante, como o folhetinista aventou, seria previsível que o número de representação não passaria de três ou quatro. Nesse caso, era de se esperar que a concorrência com o empolgante e alegre teatro musicado seria bem difícil como de fato aconteceu.

---

[638] 'Variedades Dramáticas'. "Diversões". *O País*, 14 de junho de 1890. Vide **Anexo**, item **21) Antônio José Soares de Sousa Júnior**.
[639] Idem, ibidem.

3.4 José Echegaray

A encenação do drama *De Má Raça*, do dramaturgo espanhol José Echegaray[640], em 1893, chamou a atenção dos críticos teatrais fluminenses. O drama de Echegaray, datado de 1886, tratava exclusivamente do tema da hereditariedade associado à influência do meio, questão muito polêmica e bastante explorada pela escola naturalista. No entanto, deve-se ressaltar que em *De Má Raça* Echegaray aborda um assunto contemplado pelos naturalistas, mas ao mesmo tempo o questionava quanto a sua veracidade e coerência. Na peça, o autor trata, nitidamente, da debatida teoria da transmissão hereditária, tanto física quanto moral, entre os homens. É necessário levar em conta, antes de tudo, o fato de Echegaray ter contemplado esse tema, considerado moderno e atual em fins do século XIX, no sentido de induzir a plateia a refletir acerca da complexa tese da lei da hereditariedade que a ciência tentava provar à época.

Segundo Jean Camp, em *Vida e Obra de José Echegaray*, o dramaturgo espanhol mostrou-se impressionado com a leitura de *Os Espectros*, de Henrik Ibsen, drama (lançado em 1881) que trata do tema do atavismo. [641] Se essa informação realmente é verídica, não podemos descartar a suposição de que Echegaray, ao escrever *De Má Raça* em 1886, tivesse o interesse de explorar e de discutir a fundo o problema da hereditariedade. Com isso, no drama estaria clara a influência de Ibsen, autor considerado inovador pela crítica do período e que, ao rechaçar o teatro tradicional e convencional, foi mais além do que os adeptos da escola de Zola. Jean Camp não alude ao drama *De Má Raça*, mas afirma que a peça *O Filho*

---

[640] José Echegaray exerceu simultaneamente os cargos de engenheiro, financista, estadista, dramaturgo e poeta. Com o pseudônimo de Jorge Hayaseca, escreveu sua primeira produção teatral *El libro talonario* (*O livro de talões*), estreada em 1874. Dentre suas inúmeras peças, destaca-se *El Gran Galeoto*, de 1881, drama aplaudido por plateias de vários países do mundo. O talento como autor teatral lhe rendeu um Prêmio Nobel em 1904. Jean Camp, professor a Faculdade de Letras de Aix-em-Provence, definiu em breves palavras a figura de José Echegaray, traçando um panorama da marcante passagem do escritor espanhol pela política e pela literatura dramática: "Echegaray era um homem do seu tempo, um protótipo, mesmo, desse início de século. Homem de ciência – essa religião nova que suscitava por toda parte entusiasmos de neófitos – obtivera o título de engenheiro de Obras Públicas. Homem político, seduzido pela elegância teatral do grande tribuno Castelar, era um liberal à sua maneira, um inimigo jurado dos ateus e dos "neos" de toda a espécie. Romântico, unia estranhamente em suas manifestações líricas a verve fácil de José Zorilla, chefe incontestado do romantismo em seu apogeu, e as inquietudes íntimas de um Ibsen espanhol. Ávido de grandeza e de eternidade, arauto da honra nacional à maneira de Calderón, tinha infelizmente sob os dedos uma lira grosseira, de cordas de ferro, cujos cantos hoje nos parecem singularmente bárbaros." (CAMP, Jean. "Vida e obra de José Echegaray." *In* ECHEGARAY, José. "*Mancha que limpa* e *A morte nos lábios*". Tradução de R. Magalhães Júnior. Estudo introdutivo de Jean Camp. Ilustrações de Grau-Sala. Rio de Janeiro, Editora Delta, 1962, p. 31).

[641] Mais adiante, analisaremos com mais especificidade o drama *Os Espectros*, de Henrik Ibsen.

de D. João, escrita em 1892, poucos anos depois do texto de *De Má Raça*, apresenta traços ibsenianos:

> Em 1892, impressionado com a leitura de *Espectros*, de Ibsen, Echegaray escreveu *O Filho de D. João* no qual igualmente aborda o problema da hereditariedade. Ele confessa, aliás, a sua dívida com a maior sinceridade, mas conduz a sua tese num sentido original, juntando à obra de Ibsen uma lição de moral altamente humana: o castigo dos pecados dos pais, enquanto que na dolorosa infância dos filhos enfermos vê a renovação do mundo purificado. Essa peça, notavelmente mais despojada, mais direta, é vivificada por uma íntima poesia dramática e valorizada por uma habilidade cênica jamais desmentida. [642]

Ainda que não pudéssemos comprovar com exatidão a influência ibseniana em *De Má Raça*, é certo que esse drama recebeu os mais altos elogios quando estreou no Brasil, sendo poucas, e quase escassas, as críticas negativas. [643] O cronista teatral do *Jornal do Comércio* chegou a declarar que "*De Má Raça* é umas das mais belas produções do teatro dramático moderno" [644]. Antes de estrear no Brasil, o texto espanhol, vertido para o português por Afonso Gomes, já tinha sido encenado em Portugal e o imenso sucesso que por lá fez levou a Companhia Dramática Portuguesa do Teatro Príncipe Real de Lisboa a representá-lo no Rio de Janeiro, em sua *tournée* brasileira, com o propósito de angariar semelhante sucesso. A montagem aconteceu no dia 22 de maio de 1893, no Teatro Apolo, e o objetivo da Companhia Portuguesa foi, sem sombra de dúvida, atingido. Os principais jornais da Capital Federal comentaram longamente a representação, o que devia ter contribuído para aguçar a curiosidade do público leitor que não tinha comparecido à estreia, incitando-o a assistir a uma das encenações oferecidas pela companhia.

Um dos pontos mais elogiados pelos críticos brasileiros foi a maneira como Echegaray conduziu o enredo da peça. [645] De acordo com o crítico da coluna "Teatros e...", da *Gazeta de*

---

[642] CAMP, Jean. "Vida e obra de José Echegaray." *In* ECHEGARAY, José. Op. cit., p. 41.

[643] Ainda em seu interessante ensaio *Vida e obra de José Echegaray*, Jean Camp escreveu que, dentre os autores das mais diferentes nacionalidades e épocas que influenciaram Echegaray, destacaram-se os nórdicos Ibsen, Björnson, Strindberg e, ainda, Sudermann e Hartmann (Para mais informações, vide ECHEGARAY, José. Op. cit., p. 35).

[644] 'Teatros'. "Gazetilha". *Jornal do Comércio*, 24 de maio de 1893. Vide **Anexo**, item **22) José Echegaray**.

[645] O enredo resumia-se na história da órfã Adelina que é acolhida por um casal (D. Visitação e Nicomedes) de boa índole e que lhe dá boa educação. A mãe legítima de Adelina, contudo, tinha um passado negro e mal visto

Notícias, a peça de Echegaray trazia à luz situações "preparadas com extrema arte, e os grandes lances, comoventes e tocantes" e que "sucedem-se com grande naturalidade".[646] Essa mesma opinião foi defendida pelo folhetinista do *Jornal do Comércio*, que disse ser a peça "um primor dramático": "As cenas se sucedem umas às outras, cheias de sentimento e verdade, com uma animação constante, admiravelmente bem mantida por um grupo de sete artistas" [647].

Ademais, o cronista reiterou a atualidade do tema contemplado por Echegaray e concordou com o ponto de vista assegurado pelo dramaturgo no texto. Devia ser frisado que Echegaray trazia para o palco uma questão polêmica extraída do momento, a saber, a hereditariedade. Assim, de acordo com o crítico, ficava clara a intenção do dramaturgo de impelir o público a pensar a respeito de questões relacionadas com o seu próprio tempo:

> A sociedade moderna tem, entre outras anomalias, a de pensar muitas vezes que o moral e o físico dos indivíduos devem ser julgados pela mesma bitola. Acredita que, de raça em raça, também se podem reproduzir os defeitos físicos quanto as degenerações e os vícios de caráter. [648]

Já o crítico anônimo d'*O País* apresentou considerações positivas acerca do texto, mas não o livrou de alguns defeitos. A seu ver, o recurso da carta, escrita pelo personagem do rapaz sedutor e que provava a inocência de Adelina, era "deplorável de inverossimilhança e de

---

pela sociedade. Os pais adotivos temem que Adelina siga os passos da mãe, herdando as malignas consequências, tanto física como moralmente, desse obscuro passado. Para tanto, D Visitação e Nicomedes resolvem fazer com que Adelina se ausentasse por um tempo, para que a filha legítima e pura do casal, a qual estava prestes a sair do colégio, se livrasse de uma fatal e terrível influência. Porém, esse plano não se realiza em razão da intromissão de Carlos, rapaz excelente e apaixonado pela jovem órfã. Diante da situação, Carlos deseja casar com Adelina e solicita o consentimento do pai, D. Anselmo, a fim de que a moça não fique longe. O casamento é feito. No entanto, a felicidade do casal é interrompida com a eclosão de um boato de que um homem teria pulado da janela do quarto de Adelina durante a noite. A confusão está posta e Carlos pretende tirar a limpo a versão da história espalhada pelo boato. D. Anselmo, em defesa do filho, condena Adelina de todas as formas. Até que surge Paquita, esposa de D. Anselmo, que desmente o boato, dizendo que o rapaz que pulou a janela do quarto de Adelina, na verdade, dirigia-se ao seu quarto, uma vez que os cômodos de ambas (Adelina e Paquita) ficavam lado a lado. Carlos acredita em Adelina e, para limpar a nódoa presente na reputação de Paquita, mata o rapaz sedutor, o qual deixa uma carta provando a inocência de Adelina. O problema era levar D. Anselmo a crer na verdade dos fatos; D. Anselmo somente se mostra convencido da verdade, ao ler a carta do sedutor. A felicidade e a paz voltam a reinar na família de D. Anselmo e de seu filho.

[646] 'De má raça'. "Teatros e...". *Gazeta de Notícias*, 24 de maio de 1893. Vide **Anexo**, item **22) José Echegaray**.

[647] 'Teatros'. "Gazetilha". *Jornal do Comércio*, 24 de maio de 1893. Vide **Anexo**, item **22) José Echegaray**.

[648] Idem, ibidem.

convencionalismo cediço" [649]. Mas essa deficiência, assegurava o crítico, explicava-se pelo fato de o autor se apoiar na "versificação corrente", "com todas as liberdades castelhanas na rima" [650]. Nesse sentido, o texto "não tem o rematado, o completo, o perfeito das obras do teatro francês, ainda daquelas que são feitas por autores medíocres" [651].

O crítico, sem dúvida, tinha como modelo comparativo o estilo da "peça bem feita", que, até então, predominara nos palcos brasileiros e franceses. A linguagem diferenciada utilizada por Echegaray destoava da encontrada nas peças tradicionais do teatro francês e esse era um aspecto bem observado pelo cronista. Assim, o colunista considerou a linguagem de Echegaray um problema, o que reveleva nitidamente a preferência do jornalista pelo modelo tradicional proposto por Scribe.

Por outro lado, o articulista não negava que a obra de Echegaray apresentava belezas notáveis e que mereciam uma atenção especial: "A ação não se fragmenta nunca, nem se dispersa em pequenos incidentes que, se embelezam a obra e deliciam o espírito, distraem-no também e lhe fazem perder em fixidez e contensão" [652].

No que se refere ao desempenho da companhia, questão que os críticos abordavam sempre no final de suas análises, todos os comentários convergiam para a opinião de que a companhia portuguesa apresentara um trabalho digno de mérito, provando a excelência do elenco. O destaque foi para a atriz Amélia Vieira, intérprete perfeita da personagem mártir Adelina, de acordo com a maioria dos críticos.

Ainda com relação ao drama de Echegaray, é necessário aludir à curiosa análise minuciosa do crítico V., publicada n'*O Álbum*, na edição de número 22. O comentário de V. é bastante prolixo e chama a atenção devido ao cuidado com que o cronista demonstrou ao aludir ao drama espanhol. De início, o jornalista traça um resumo minucioso do enredo e, a seguir, apresenta algumas reflexões interessantes sobre a obra de Echegaray. V. sustentava que o aparecimento de Carlos foi a grande salvação de Adelina, cujo amor aflorado entre eles impediu que a jovem seguisse os terríveis passos da mãe biológica. Isso queria dizer que o cronista acreditava ser possível a transmissão do legado da mãe para a filha, caso esta não se

[649] 'De má raça'. "Artes e Artistas". *O País*, 23 de maio de 1893. Vide **Anexo**, item **22) José Echegaray**.
[650] Idem, ibidem.
[651] Idem, ibidem.
[652] Idem, ibidem.

encontrasse num meio que lhe fosse favorável. No caso específico do enredo, um amor verdadeiro e puro corroborava, na visão do comentarista, a cura para os mais terríveis males:

> Qual a tese da peça? Não parece tê-la ao primeiro exame; e isso só lhe redunda em elogio, porque as peças de tese são geralmente falsas. Mas tem na inclusa, imanente na própria ação e é que a hereditariedade moral, se é um fato, uma verdade que a ciência determinou, não se revela senão quando o meio lhe facilita a eclosão. Assim, Adelina, que é de índole meiga e boa, poderia vir a ser uma impura como sua mãe, se não amasse a um homem bom e honrado e não fosse amada por ele. Um amor verdadeiro e casto extingue o germe maléfico da devassidão, porventura transmitido no sangue. Nada mais verdadeiro. [653]

E, comparando o drama com *El Gran Galeoto*, outra obra importante escrita por Echegaray, V. asseverou que *De Má Raça*, nada mais nada menos, trazia em seu bojo as mesmas questões, em especial a maledicência reinante em todas as sociedades. "É, como talvez quase todas as obras de Echegaray, um corolário do *Gran Galeoto*. A mola de *Mala raza* é ainda a calúnia, a horrível força probante das meras aparências, a caturreira imbecil da maioria, a imprudência descuidosa dos bons" [654].

José Echegaray já era um velho conhecido da plateia fluminense em decorrência da comentada encenação d'*El Gran Galeoto* em 1884, pela companhia dramática da qual faziam parte Dias Braga e Helena Cavalier [655]. Valentim Magalhães e Filinto de Almeida (1857-1945) se encarregaram da tradução do texto. À época, essa peça, considerada talvez a obra-prima do dramaturgo espanhol, foi discutida por importantes intelectuais brasileiros como Araripe Júnior (1848-1911), que questionou a ideia de o texto de Echegaray apresentar ou não tendências naturalistas. Araripe Júnior, em posição duvidosa, acreditou ser uma obra que resgatava elementos pertencentes a uma tradição teatral, mas que, aliados a indagações de ordem fisiológicas e morais, apresentavam-se incluídos no texto de forma moderna e inovadora:

> Echegaray, compreendendo que o palco e a tribuna se confundem, tratou

[653] V. "Teatros". *O Álbum*. Ano I, nº 22, maio de 1893, p. 175-176. Vide **Anexo**, item **22) José Echegaray**.
[654] Idem, ibidem.
[655] A atriz Helena Cavalier nasceu a 5 de maio de 1855, em Barcelona. Chegou ao Brasil em 1871, onde fez muito sucesso nos palcos. Faleceu a 15 de abril de 1920, no Rio de Janeiro.

> simplesmente de ser eloquente, - mas à moderna.
> O seu drama, como peça de demonstração de uma tese, é o que de mais rutilante e belo se pode apresentar em cena.
> Que ele abarcou perfeitamente o assunto e sondou toda a profundidade do problema da calúnia, quer encarada pelo lado da moral, quer pelo lado das influências fisiológicas, não há que duvidar! [...] *O Gran Galeoto*, portanto, constitui um dos mais formosos requisitórios que conheço, – dividido apenas em quatro atos, – com a vantagem da variação do acento distribuído por diversos e característicos personagens.
> Em todo caso, há ali vibrações que nunca Dumas Filho fez experimentar. [656]

Na ótica de Araripe Júnior, o drama de Echegaray se diferenciava das peças tradicionais, pois, ao lado da análise complexa e demorada de caracteres, encontravam-se impressionante força dramática e uma beleza saliente do estilo, demonstrando uma combinação harmoniosa entre aspectos tradicionais e modernos. Araripe Júnior, em seu texto crítico, ressaltava que esse traço "diferenciado" do drama espanhol e a tendência naturalista repousavam nos aspectos fisiológicos presentes na trama. [657]

Em *El Gran Galeoto* fica evidente a intenção do autor de lançar uma crítica à sociedade maledicente da época que visava a espalhar intrigas e calúnias. "Galeoto" seria essa sociedade que "maldiz", induzindo a algo, em geral, falacioso. No caso do drama, a sociedade espanhola atua como um elemento intermediário para a concretização de um

[656] O texto crítico de Araripe Júnior acerca d'*O Gran Galeoto* foi publicado no dia 16 de junho de 1884, na *Gazeta de Notícias*. Para mais informações, vide ARARIPE Jr. *Obra crítica de Araripe Júnior.* Rio de Janeiro: MEC/Casa Rui Barbosa, 1958, Vol. 1, p. 381-385).

[657] João Roberto Faria, referindo-se às ideias de Araripe Júnior sobre *O Gran Galeoto*, comenta que talvez o intelectual brasileiro tivesse exagerado ao afirmar que o drama espanhol apresentava aspectos fisiológicos sobressalentes. De acordo com João Roberto Faria: "*O Gran Galeoto* é uma peça de tese que deve mais a Dumas Filho e Émile Augier do que a Zola, embora se possa considerar que o enredo dê guarida a um certo determinismo social. [...] Mas Echegaray não leva em conta os aspectos fisiológicos. As personagens não são enfocadas no que diz respeito à hereditariedade ou em suas características corpóreas. Antes, obedecem a impulsos morais, tanto o marido que se julga traído quanto os jovens caluniados, todos preocupados em preservar a honra pessoal – tema, aliás, de larga tradição no teatro espanhol." (FARIA, João Roberto. Op. cit., p. 214). Quanto a essa questão, a opinião defendida por João Roberto Faria demonstra coerência. Lendo atentamente o texto dramático de Echegaray, notamos que o dramaturgo trabalha com bastante vigor o lado psicológico das personagens e nem tanto o fisiológico. Temos de levar em conta a questão da tradução; se os tradutores do drama, Valentim Magalhães e Filinto de Almeida, realizaram muitas alterações no texto original, em especial no estilo da obra, isso poderia servir de forte argumento para explicar o fato de Araripe Júnior ter enxergado aspectos naturalistas no texto. O próprio Araripe Júnior, no mesmo comentário acerca da montagem d'*O Gran Galeoto*, assegura que os tradutores não foram tão fiéis à versão de Echegaray: "O autor das *Lutas* e o seu sonoroso companheiro Filinto de Almeida conseguiram introduzir um novo traço na peça, com a sua tradução, – e esse traço foi a *sobriedade* empecendo a sofreguidão borbulhenta do conterrâneo de Lope de Vega" (ARARIPE Jr. Op. cit.,p. 385).

relacionamento amoroso inexistente entre Teodora e Ernesto. [658] Segundo Jamies H. Hoddie,

> *Galeoto* significa *intermediário* ou *terceiro*. Paul P Rogers explicou a alusão indicando que não se deve confundir este Galeoto com o filho de Lancelote que andou em busca do Santo Graal. Mas bem, trata-se de um amigo que serviu de intermediário a Lancelote, em seus amores adúlteros com a rainha Genebra, mulher do rei Artur. Se o livro que estiveram lendo Paolo e Francesca – que tratava dos amores de Lancelote Genebra – serviu de intermediários nos amores daqueles, de igual forma a maledicência de "todo mundo" ou de "toda Madri" faz efetivos uns amores entre Ernesto e Teodora, que somente tinham sido suspeita. [659]

Depois da comentada estreia em 1884, a peça foi novamente encenada em 1896, mas, acerca da montagem, foram poucos os comentários divulgados na imprensa fluminense. [660] A primeira montagem em 1896 aconteceu a 27 de abril no Teatro Recreio Dramático, por iniciativa da Companhia de Dias Braga, pertencente ao Teatro Variedades. O espetáculo ocorreu no Recreio por conta de o rendimento da récita ser em benefício de um funcionário, mais conhecido como Juca, que trabalhava nesse teatro. As três outras montagens ocorreram no Teatro Variedades (foram quatro representações no total). Sobre a segunda representação realizada no Teatro Variedades, no dia 28, Artur Azevedo, em sua coluna "Palestra", publicada no dia 30 de abril, n'*O País*, afirmou ter passado "momentos agradáveis assistindo à representação d'*O gran galeoto* no teatro Variedades" e elogiou a tradução do espanhol para o

[658] Utilizando-se da conhecida técnica shakespeariana da peça dentro da peça, Echegaray dá voz ao personagem Ernesto, que intenta escrever uma obra dramática. Em linhas gerais, o drama repousa na história do honesto casal, Julião e Teodora, que protege o jovem Ernesto, rapaz de bom caráter. Dom Severo, irmão de Julião, comunica-lhe que na sociedade espalham-se boatos de que Teodora e Ernesto mantêm relações amorosas às escondidas. Julião revela-se fortemente atingido pelo ciúme. Ernesto, com o intuito de defender a honra da bondosa Teodora, enfrenta um visconde, responsável por difundir comentários falaciosos e indevidos acerca da jovem esposa de Julião. Sabendo do duelo, Julião também procura o visconde, com quem enfrenta e sofre violentos ferimentos. Ernesto decide ir embora, a fim de deixar o casal em paz. Teodora, ao saber da partida de Ernesto, o procura para se despedir. Julião, auxiliado pelo irmão, é levado para casa, onde encontra Teodora escondida debaixo da cama. Depois de matar o visconde, Ernesto encontra-se com Julião, gerando um terrível confronto. Pressionado por todos os lados, Ernesto, mesmo inocente, acaba confirmando que ama Teodora.

[659] HODDIE, James H. "Introducción". *In* ECHEGARAY, José. *El Gran Galeoto*. Edición de James H. Hoddie. Madrid: Catedra, 1989, p. 24-25. Eis o trecho na sua versão original: "... *Galeoto* significa *medianero* o *tercero*. Paul P Rogers explicó la alusión, indicando que no se debe confundir a este Galeoto con el hijo de Lanzarote que anduvo em busca do Santo Grial. Más bien, se trata de un amigo que sirvió de medianero a Lanzarote, en sus amores adúlteros com la reina Ginebra, mujer del rey Artús. Si el libro que estuvieron leyendo Paolo y Francesca – que trataba de los amores de Lanzarote e Ginebra – sirvió de medianero em los amores entre Ernesto y Teodora, que solo habían sido sospecha."

[660] Houve uma montagem da peça também em 21 de abril de 1890 pela Companhia Dramática de Dias Braga, no Teatro Recreio Dramático. O espetáculo fora realizado para comemorar o dia de Tiradentes.

português realizada por Valentim Magalhães e Filinto de Almeida: "a tradução é tão conscienciosa, os versos portugueses, – que o espectador não tem olhos nem ouvidos para o que possa trazer de inferior na interpretação dos papéis" [661].

Com exceção de Artur Azevedo, nenhum outro crítico escreveu um comentário que fosse significativo e relevante acerca da montagem. Talvez essa ausência de comentários possa ser explicada pelo fato de que, em 1895, um ano antes de *El Gran Galeoto* voltar à cena brasileira, peças de autores desconhecidos do público e, diga-se de passagem, mais polêmicas como *Os Espectros*, de Henrik Ibsen, e *O Pão Alheio*, de Ivan Turguêniev, já tinham sido representadas, desencadeando consistentes debates por parte da crítica. Nesse sentido, outras novidades chegavam ao Brasil, o que contribuía para reforçar o período de transição pelo qual passava o gênero do drama no que tangia ao movimento teatral brasileiro.

3.5 Henrik Ibsen

> Toda a obra de Ibsen constitui uma unidade indissolúvel de motivos e atitudes. O sujeito invariável dessa Obra é o próprio poeta, julgando-se a si próprio. "Poesia significa julgar a si próprio." [662]

Os primeiros textos dramáticos construídos com base em determinados processos e recursos defendidos mais tarde pelo teatro moderno (anos 40 do século XX) começaram a ser encenados, no Brasil, em meados da década de 90 do século XIX. Essas peças inovadoras geraram um significativo impacto quando foram levadas ao palco, uma vez que rompiam definitivamente com os recursos convencionais sustentados pelos teatros romântico e realista, que seguiam o modelo da "peça bem feita" ou "bem construída" de Scribe e com o qual a plateia brasileira estava acostumada. [663]

Os dramaturgos escandinavos e russos foram os pioneiros nessa empreitada de renovar a

[661] A.A. "Palestra". *O País*, 30 de abril de 1896. Vide **Anexo**, item **22) José Echegaray**.
[662] CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental.* Vol. 6. Rio de Janeiro: Alhambra, 1982, p. 72.
[663] Embora a escola naturalista já tivesse rechaçado algumas das convenções presentes nas peças românticas e realistas, a considerada grande inovação vinha das regiões do norte da Europa (principalmente das longínquas Escandinávia e Rússia), onde determinados escritores começavam a apresentar uma produção teatral diferente e com mudanças mais ousadas do que a escola naturalista. Madame de Staël (1766-1817), no início do século XIX, já havia feito a distinção entre a literatura do Norte e a literatura do Sul, fundamentando-se na riqueza evocativa presente na primeira: "A imaginação dos homens do norte se lança além da terra, cujos confins habitavam; atravessa as nuvens que orlam seu horizonte, e parece representar a obscura passagem da vida à eternidade" (LOBO, Luíza. *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987, p. 101).

literatura dramática. Em plena passagem do século XIX para o XX, enquanto no Brasil autores como Henrik Ibsen, Gerhart Hauptmann, Maurice Maeterlinck (1862-1949), Ivan Turguêniev eram desconhecidos ou pouco conhecidos da grande maioria do público, na Europa eles, há algum tempo, já provocavam polêmicas discussões por conta da representação cênica de suas obras. Dentre esses dramaturgos, o norueguês Henrik Ibsen destacou-se como o precursor dessa nova dramaturgia, trazendo para o teatro peças com reflexões profundas voltadas para o lado social e também para o lado humano, subjetivo, cujo enfoque era o homem do seu tempo. A fase realista de Ibsen, iniciada com o lançamento do drama *Os Pilares da Sociedade*, em 1877, deu um novo impulso à carreira do dramaturgo, que passava a escrever peças cada vez mais diferenciadas e com técnicas inovadoras. A partir de então, torna-se clara a intenção de Ibsen de produzir um teatro de ideias, em que a *discussão* emergia como um elemento fundamental em sua literatura dramática, responsável por conduzir os espectadores à revisão dos seus próprios conceitos e atitudes. De acordo com Tereza Menezes:

> Para muitos críticos da época – entre eles, Bernard Shaw – Ibsen inaugurou um "novo drama", ou novo teatro, que exigia do encenador, dos atores e do público um olhar diferente do que vinha exercitando até então. Não havia mais um final conclusivo, como nos *vaudevilles* e peças-bem-construídas, o que implicava uma reflexão interna que realizasse a síntese que o autor não fez. Shaw compara esta mudança, do *vaudeville* para o novo drama, com a passagem de um jogo de boliche para um jogo de xadrez. [664]

Ainda que os dramas ibsenianos, em especial os dramas escritos a partir da década de 70, apresentassem grande dimensão social, a preocupação com os problemas internos do sujeito mostrava-se nitidamente esboçada nos enredos. Tereza Menezes ainda enfatiza o aspecto da subjetividade inserida nos dramas de Ibsen, aspecto este que vai se acentuando nas obras do autor lançadas ao longo dos anos 80 e 90: "Em todas as suas peças os personagens estão em busca de si mesmos, enquanto sujeitos autônomos e fiéis às suas próprias características" [665].

Segundo Peter Szondi, em sua *Teoria do drama moderno (1880-1950)*, os dramas modernos de Ibsen (produzidos a partir da sua fase realista) primam pela técnica analítica. O problema, ou melhor, o fato, responsável por desencadear a ação dramática, ocorreu no

[664] MENEZES, Tereza. *Ibsen e o novo sujeito da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 57.
[665] Idem, ibidem, p. 53-54.

passado, mas está contido no presente. [666] É no presente que a verdade aparece. Essa técnica é a grande inovação de Ibsen e choca-se com o modelo da "peça bem feita". O passado vai se manifestando aos poucos no presente em decorrência dessa combinação entre passado e presente – aquele acaba se confundindo com este, o que implica a revelação do passado no tempo presente. Aludindo ao drama *John Gabriel Borkman* (1896), Peter Szondi reforça uma diferença entre este e *Édipo Rei*, de Sófocles: "Diferentemente do *Édipo* de Sófocles, o passado não está em função do presente, este é apenas um pretexto para a evocação do passado" [667]. Mais adiante, Szondi aponta outra diferença entre ambos: Enquanto "a verdade do *Édipo Rei* é de natureza objetiva, em Ibsen "a verdade é a interioridade" [668]. É no íntimo mais profundo dos personages que a temática de Ibsen pode ser encontrada; é esse embate complexo do ser humano com ele mesmo que o dramaturgo norueguês busca explorar em sua obra. Assim, Peter Szondi define problema da forma dramática em Ibsen, cuja técnica é extraída do romance:

> Isso significa que sua representação dramática direta é absolutamente impossível. E ela requer a técnica analítica não só para obter uma maior densidade. Sendo na essência matéria de romance, ela só pode ganhar o palco graças a essa técnica. Mas mesmo assim ela permanece em última instância estranha a ele. Por mais que esteja atada a uma ação presente (no duplo sentido do termo), ela continua exilada no passado e na interioridade. Esse é o problema da forma dramática em Ibsen. [669]

Essa técnica analítica aparece inteiramente presente em *Os Espectros*. Sobre este drama, escreve Szondi:

> Nos acontecimentos simbólicos o passado coincide com o presente, como o tinido dos cálices no quarto contíguo em *Espectros* E mesmo o motivo da hereditariedade não é tanto para dar corpo ao renascimento do antigo destino, mas mais para presentificar o passado: a conduta do camarista

[666] De acordo com Szondi, as peças ibsenianas que podem ser consideradas inovadoras e que insurgem contra o modelo da peça bem-feita são *Casa de bonecas*, *Pilares da sociedade*, *Espectros*, *a dama do mar*, *Rosmersholm*, *O pato selvagem*, *Solness, o construtor*, *John Gabriel Borkman*, *Quando despertamos entre os mortos*. (Para mais informações, vide SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 39).
[667] SZONDI, Peter. Op. cit., p. 43.
[668] Idem, ibidem, p.44.
[669] Idem, ibidem, p.44.

> Alving reaparece na doença de seu filho. Só por essa via analítica é possível, se não a representação do próprio tempo, isto é, a vida da senhora Alving ao lado desse homem, pelo menos sua fixação como lapso de tempo, como diferença entre gerações. [670]

Quanto à questão temporal, Szondi reforça a importância maior do passado em relação ao presente nos dramas "modernos" ibsenianos. Essa técnica, inovadora, por sua vez, revela-se contrastante com a da dos dramas tradicionais, em que o tempo presente da ação sobressai ao passado. Tal técnica é a dos chamados *flashes-backs*, muito utilizada pelos dramaturgos do século XX. [671]

É necessário lembrar que as montagens de textos inovadores só foram possíveis em razão das frequentes vindas das companhias dramáticas estrangeiras ao Brasil, que se preocupavam em organizar e trazer um repertório renovado e diferenciado. A etapa realista/naturalista de Ibsen é a que mais nos interessa, visto que os dramas do autor encenados no Brasil na última década do século XIX pertencem a essa fase. [672] Os dramas ibsenianos lançados nesse período suscitaram debates contundentes em todos os países onde foram representados. As inovações giravam em torno dos recursos e das técnicas concernentes à composição do texto dramático, com destaque para a direção dada aos temas tratados nos enredos, o que chamou a atenção do público em geral. Até então, nunca um dramaturgo tinha explorado os desejos e as vontades mais íntimas do ser humano. Ibsen não só explorou o universo interior de seus personagens como o trouxe com muita realidade e naturalidade para o palco:

> Ibsen abandona o verso e o tempo passado, porque quer lidar com o homem comum. Através de uma nova forma dramática, ele coloca os personagens discutindo seus valores e desejos. Estes ficam evidentes na

[670] Idem, ibidem, p.45.
[671] No Brasil, mais precisamente nos decorridos anos 40 do século XX, Nelson Rodrigues foi um dos dramaturgos que mais explorou o recurso dos *flashes-backs* em suas produções teatrais.
[672] Em seu interessante livro *Ibsen. O novo sujeito da modernidade*, Tereza Menezes propõe quatro fases para a literatura dramática de Ibsen: a primeira, denominada romântica (peças da juventude), vai de 1849 a 1864; a segunda, a fase dos poemas épicos, engloba os anos de 1865 a 1876; a terceira, a fase realista/naturalista, etapa de auge do dramaturgo, vai de 1877 a 1882; e a quarta e última, a dos dramas interiores (simbolista), comporta os últimos dramas do autor, que vai desde a produção de *O Pato Selvagem* (1884) até a sua última peça, *Quando Nós Mortos Despertamos* (1899). Para mais detalhes sobre o assunto, vide MENEZES, Tereza. Op. cit., p. 55-57.

> própria ação dramática, não sendo mais necessários os solilóquios, os apartes e os personagens explicativos que fazem discursos para explicar o pensamento do autor sobre o assunto. Nos dramas realistas Ibsen propõe aos homens de seu tempo os seus mais caros princípios: a importância de que cada ser humano consiga ser verdadeiro consigo mesmo, que conquiste a liberdade interna e externa para perceber e viver de acordo com as suas próprias ideias e sentimentos. [673]

Provando ser um homem de seu tempo, Ibsen busca retratar em sua dramaturgia o novo homem burguês do século XIX, as suas indagações e dúvidas, e daí o fato de as convenções embutidas nas "peças bem feitas" não mais se ajustarem nesse drama nascente. Nesse sentido, o escritor norueguês teve como meta equilibrar forma e conteúdo, duas faces da mesma moeda:

> O que estava acontecendo era que as convenções dramáticas correspondentes àquela forma de sentimento do teatro clássico e romântico – tão útil à dramaturgia durante séculos – já não vinham correspondendo às características do novo homem do século XIX. No entanto, elas continuavam a ser usadas, mas apenas em seu aspecto técnico, porque os motivos e comportamentos expressados, o sentimento que realmente as sustentava, eram de uma natureza muito mais complexa e qualitativamente diferente. [674]

Ibsen não abandonou de vez os temas utilizados pelos grandes dramaturgos do século XIX, como Dumas Filho e Sardou. O que trouxe de diferente, *grosso modo*, foi a orientação, a direção, que deu para a discussão dos temas abordados. O dramaturgo tratou, sobretudo, de questões pertinentes à época, em especial as ligadas ao ambiente familiar. Seus debates eram profundos e visavam a provocar alguma transformação real na vida dos espectadores, de modo a rechaçar o conformismo e a passividade. Sobre isso, George Steiner escreveu:

> O revolucionário é a orientação desses esquemas prontos tais como o passado oculto, a carta roubada, ou a revelação no leito de morte de problemas sociais de seriedade premente. Os elementos do melodrama são investidos de responsabilidade para um propósito deliberado, intelectual. Essas são as peças nas quais Ibsen é o dramaturgo que Shaw

[673] MENEZES, Tereza. Op. cit., p. 56.
[674] Idem, ibidem, p. 59

> tentou fazer de si: o pedagogo e o reformador. Nenhum teatro jamais teve atrás de si um impulso mais forte de vontade e filosofia social explícita. [675]

Otto Maria Carpeaux também ressaltou a importância de Henrik Ibsen na literatura dramática universal na virada do século XIX para o XX, comparando-o com os grandes gênios do teatro, como Shakespeare e Molière. Segundo ele, é surpreendente notar a atualidade das teses ibsenianas (como o tema da emancipação da mulher presente em *Casa de Bonecas* e que permanece, de certa forma, atual). Mais do que isso, Carpeaux assegura que Ibsen, ao revelar uma nova poesia mitológica, realizou aquilo que o compositor alemão Richard Wagner [676] realmente pretendia com o drama lírico:

> Ibsen é grande poeta. Além disso, é dono de uma habilidade teatral quase diabólica. Nem Sófocles nem em Shakespeare há nada que se possa comparar à infalibilidade da composição dramatúrgica em *Kongsemnerne* e *Espectros*. Mais do que nos casos de Shakespeare e Molière, convém salientar que Ibsen foi, antes de tudo, um *playwright* profissional. Tudo em sua obra, as cenas, os diálogos, os incidentes, parece naturalíssimo, como na vida de todos os dias; mas é uma ilusão, magistralmente criada, pois tudo aquilo está rigorosa e sabiamente subordinado à construção dramatúrgica. [677]

Carpeaux ainda menciona as inovações do dramaturgo norueguês, sobretudo a presença da vida cotidiana em suas produções, no sentido de aproximar os espectadores cada vez mais de seus personagens. Assim, Ibsen, para Carpeaux, tornou-se um dos autores mais contemplados pelas companhias dramáticas de artistas e empresários que almejavam instigar a plateia a discussões calorosas e um dos mais

> representado[s] do século, renovando completamente a arte cênica, pelo novo estilo de falar no palco a linguagem de todos os dias e apresentar ao público o espelho da sua própria vida. *Colunas da Sociedade*, *Casa de Bonecas*, *Espectros* dominaram todos os repertórios. Criaram-se novos teatros para representar Ibsen. Os grandes atores italianos – Eleonore Duse e Irma Grammatica, Noveli e Zaconni – viajaram com peças de Ibsen até a

[675] STEINER, George. *A morte da tragédia*. Trad. Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 166.
[676] Wilhelm Richard Wagner nasceu a 22 de maio de 1813, em Leipzig (Alemanha), e faleceu a 13 de fevereiro de 1883, em Veneza (Itália). Foi compositor, maestro, teórico musical, ensaísta.
[677] CARPEAUX, Otto Maria. Op. cit., p. 1621.

América e a Austrália. [678]

Esse drama inovador de Ibsen já vinha sendo tema de discussão na Europa desde o final da década de 70 do século XIX. Período em que, no Brasil, os debates relacionados com a literatura dramática giravam em torno da estética naturalista, que começava a penetrar no nosso meio literário e teatral. Embora o nome de Henrik Ibsen fosse citado nos jornais brasileiros, por meio das notícias recém-chegadas da Europa aludindo às polêmicas que o dramaturgo gerava no velho mundo, a nossa plateia (incluindo os intelectuais, os poucos que liam jornais e os que frequentavam assiduamente os teatros), diga-se, de passagem, bastante restrita, nem imaginava como seria a encenação de uma peça ibseniana ou mesmo nem cogitava a dimensão da revolução que o dramaturgo vinha realizando na literatura dramática do *fin de siècle*.

A leitura atenta dos principais jornais fluminenses que circularam diariamente ao longo dos anos 1890, corrobora a informação de que uma peça escrita à luz das inovações foi representada pela primeira vez no Brasil em 1895, com a vinda da Companhia Dramática Italiana do artista Ermete Novelli, que já marcara presença em terras brasileiras em 1890. O dramaturgo reformador, por sua vez, contemplado pela Companhia de Ermete Novelli era o norueguês Henrik Ibsen, cujo polêmico drama *Os Espectros* [679] foi o primeiro texto, contendo tendências vistas como "modernas" à época, a ser oficialmente encenado no Brasil. A companhia italiana levou o drama ao proscênio no dia 15 de junho de 1895, no Teatro Lírico, e a récita suscitou calorosas discussões entre os críticos dos jornais fluminenses.

A respeito dos temas polêmicos abordados no enredo[680], Tereza Menezes afirmou:

---

[678] Idem, ibidem, p.1622.

[679] A peça foi impressa pela primeira vez em dezembro de 1881, na Noruega. A princípio, os noruegueses, em especial os burgueses, sentiram-se atingidos e rejeitaram o texto, acusando Ibsen de trazer ao teatro temas escabrosos e patológicos. Por conta disso, o drama foi censurado por alguns anos, mas, logo após ser liberado, tornou-se uma das peças mais encenadas.

[680] A peça traz um enredo bem interessante e repousa na história de Helena Alving, que buscou em grande parte de sua vida ocultar do filho, Oswald, e da opinião pública toda a verdade sobre seu marido, o capitão Alving. Por levar uma vida de excessos e desregrada, Alving paga caro: morre ao contrair uma doença terrível e incurável (a sífilis, que, à época, foi considerada pela ciência uma doença incurável e hereditária). Além de encobrir eventuais escândalos e a fim de impedir que seu filho se deixasse influenciar pelos péssimos comportamentos do pai, Helena Alving decide mandar o filho, futuro pintor, para um país estrangeiro. Aconselhada pelo pastor Manders, Helena continua a viver com o marido, mesmo que este a humilhasse e a fizesse sofrer cruelmente. Passados alguns anos, a trama se inicia com o retorno de Oswald à casa da mãe, alegando estar muito enfermo. Helena, que planeja com o pastor Manders a fundação de um orfanato em homenagem à memória do falecido

> Peça radicalmente condenada pela crítica e proibida em alguns países por tratar de temas escandalosos para a época. Nela Ibsen aborda assuntos que são tabu como a doença venérea hereditária, o incesto, a eutanásia, a devassidão sexual e o amor extraconjugal. Estes temas estavam começando a ser debatidos pela sociedade, mas não foi com o intuito primeiro de discuti-los que seu autor escreveu este drama. O cerne da questão é a possibilidade de fazer escolhas verdadeiras na vida. [681]

Era de se prever que, num país tradicional como o Brasil, imerso em costumes conservadores bem arraigados [682], a montagem da peça levantaria murmúrios calorosos. O cronista Artur Azevedo, d'*O País*, escreveu um comentário sobre a obra de Ibsen e a montagem realizada no Teatro Lírico pela Companhia Novelli. A referida crônica de Artur Azevedo apareceu estampada na seção "Artes e Artistas", d'*O País*, no dia 17 de junho. O texto de Artur Azevedo centrava-se praticamente mais no enredo da obra do que na representação da *troupe* italiana. De início, o cronista traçava um breve histórico sobre o autor escandinavo, já que este era desconhecido da maior parte do público brasileiro. Em seguida, o crítico referia-se aos *Espectros*, texto traduzido por Edouard Rod, citando a opinião do crítico teatral francês Jules Lemaître (1852-1914) a respeito da obra ibseniana:

> "O drama é um protesto enérgico, quase furioso, do prazer da vida contra a tristeza religiosa, da natureza contra a lei, do individualismo contra a opressão dos preconceitos sociais. Não direi das suas incríveis lentidões e algumas vezes das suas meias-trevas, ele empolga o espectador e nunca mais o deixa. É verídico e profundo." [683]

Certamente, Artur Azevedo concordava, ao menos em parte, com as palavras proferidas por Lemaître a respeito da peça. O fato de mencionar a concepção do afamado e experiente crítico francês mostra-se um tanto intrigante, pois é bem provável que, por se tratar da obra de um escritor diferenciado e pouquíssimo conhecido no Brasil, Artur Azevedo não

---

capitão Alving, observa que o filho demonstra repetir todos os comportamentos do pai. O pior acontece: Oswald herda a doença que o matara o capitão. Com isso, Helena percebe que ainda vive atormentada pelos espectros do marido. Sofrendo terríveis ataques, Oswald pede à mãe que lhe dê morfina, quando fosse acometido pelo ataque fatal, para que se livrasse das fortes dores que o conduziriam à morte. Helena se desespera ao ver o filho sofrendo a última crise, pois, como tinha prometido, teria de dar-lhe a morfina.

[681] MENEZES, Tereza. Op. cit., p. 160.

[682] A abolição da escravatura (1888) e a proclamação da República (1890) eram acontecimentos ainda muito recentes. Portanto, o atraso em que se encontrava a sociedade brasileira com relação aos europeus era nítido.

[683] A. 'Novelli'. "Artes e Artistas". *O País*, 17 de junho de 1895. Vide **Anexo**, item **23) Henrik Ibsen**.

apresentasse uma opinião ainda exata e consistente acerca dessa nova literatura dramática, sendo, por assim dizer, bem cauteloso nas suas impressões. O drama, segundo as palavras de Lemaître citadas por Artur Azevedo, trazia em seu bojo questões sociais polêmicas e complicadas (preconceito, crenças, individualismo), o que também podia ter levado o autor d'*O Tribofe* a omitir discussões mais aprofundadas sobre a obra.

Ao tecer um rápido resumo do entrecho da obra, o cronista afirmava que o tema central era o atavismo, salientando que a questão da hereditariedade era visivelmente posta em xeque quando o personagem Oswald herda os terríveis vícios do pai, Sr. Alving. O doloroso drama do pintor Oswald, prosseguia Artur Azevedo, começava a partir do momento em que "volta para a casa paterna e finaliza com o aniquilamento completo daquele pobre cérebro de artista, deixando no espectador uma impressão profunda e terrível" [684].

Para Artur Azevedo, *Os Espectros*, como peça de teatro, não agradava, ainda mais se o papel de Oswald não fosse interpretado por um artista excepcional como Novelli. A seu ver, a obra, transportada para o palco, parecia um verdadeiro livro de medicina, visto que as cenas concentravam-se numa tentativa de exibição detalhada de um caso exemplar de atavismo. Entretanto, o cronista e revistógrafo afirmava que Novelli apresentara um trabalho digno de nota:

> O trabalho de Novelli neste drama brumoso e fatigante é daqueles para os quais precisamos de adjetivos novos, tantas vezes temos empregado à toa esses que já possuímos. [...] A sua fisionomia transforma-se, o seu olhar amortece-se e a loucura, pode-se dizer, torna-se palpável, porque o espectador vê desabar o resto daquela inteligência como pode ver desabar uma casa arruinada. [685]

Na visão de Artur Azevedo, a atuação de Novelli no papel de Oswald superava os defeitos que, no seu entender, apareciam no texto dramático de Ibsen. O cronista chamava a atenção para a incrível capacidade do ator de se transformar no palco, o que era impossível não mexer com a sensibilidade dos espectadores sentados diante da indescritível figura do intérprete.

---

[684] Idem, ibidem.
[685] Idem, ibidem.

A exemplo de Artur Azevedo, o cronista teatral Gyp, do hebdomadário literário *A Semana*, de Valentim Magalhães, aplaudiu a performance de Ermete Novelli no exigente e complexo papel de Oswald, n'*Os Espectros*. Mas, de acordo com Gyp, o mérito maior de Novelli foi o fato de este ter levado ao conhecimento do público fluminense um drama de Henrik Ibsen. Quanto ao texto dramático, Gyp sustentava a mesma opinião de Artur Azevedo, afirmando que a obra possuía real valor quando vista "como estudo médico-social" [686].

O crítico anônimo da coluna "Teatros e...", da *Gazeta de Notícias*, divulgou seu parecer sobre a representação da obra ibseniana no dia 17 de junho. [687] Antes de expor suas impressões com relação ao desempenho de Novelli, escreveu algumas palavras acerca de Henrik Ibsen e seu drama *Os Espectros*. O colunista argumentava que Ibsen não fazia mais do que "transplantar para o palco os processos da moderna literatura, tão explorada atualmente pelos escritores do norte" [688]. Prosseguia dizendo que, pelo lado estrutural, as obras do autor escandinavo não eram exatamente composições teatrais, mas possuíam um singular poder de sensibilizar, comover e questionar o público. Na sua ótica, *Os Espectros* apresentavam um assunto de muito interesse para a plateia, na medida em que a dolorosa marcha da vida humana, representada pelo drama vivido pelo protagonista Oswald, transportava-se para o palco. A partir da infeliz trajetória traçada por uma vítima de atavismo, Ibsen, segundo o crítico, explorava a ideia de o ser humano servir como um mero joguete da vida. Ao contrário do que fez Artur Azevedo em seu texto crítico, o cronista da *Gazeta de Notícias* ressaltou mais as qualidades da obra e seus efeitos do que as falhas, no sentido de valorizar o trabalho do escritor escandinavo. Quanto ao desempenho de Novelli, o crítico anônimo concordava com as impressões lançadas por Artur Azevedo e por Gyp, d'*A Semana*: "Novelli interpreta fielmente Ibsen. O seu trabalho de ator dá todas as *nuances* de análise de

[686] GYP. "Teatros". *A Semana*, 22 de junho de 1895. Vide **Anexo**, item **23) Henrik Ibsen**.
[687] É bem provável que o autor da crítica seja o jornalista Henrique Chaves. Levantamos essa hipótese por conta de uma crônica escrita por Olavo Bilac a propósito da encenação do drama *O Pão Alheio* (que será estudada mais adiante), publicada no dia 4 de julho de 1895, n'*A Cigarra*. Eis um trecho da crônica que comprova essa ideia: "Compreendem que é impossível, nesta crônica teatral da *Cigarra*, dar o resumo da peça e detalhar as belezas do trabalho do ator. Quando este número da *Cigarra* for publicado, já Ferreira Araújo, na *Notícia*, Artur Azevedo, no *País*, Henrique Chaves, na *Gazeta*, – três mestres da crítica teatral, terão dado notícia minuciosa dessa extraordinária récita, – da qual a minha pobre alma, torturada, angustiada, sacudida de lágrimas pela representação dos dois belos atos de Tourguenieff, guardará para todo o sempre uma recordação profundíssima." (O. "Teatros", in *A Cigarra*, 4 de julho de 1895).
[688] 'Novelli – Os espectros'. "Teatros e...". *Gazeta de Notícias*, 17 de junho de 1895. Vide **Anexo**, item **23) Henrik Ibsen**.

Ibsen. Basta dizer isso para aquilatar o valor de Novelli" [689]. O colunista sublinhava a naturalidade de Novelli em cena e, sobretudo, a realidade com que interpretou o enfermo Oswald. Para ele, o artista conseguia trazer para o palco cênico o mundo real, a vida em sua própria essência.

O redator da seção "Teatros e Música", do *Jornal do Comércio*, também elogiou o trabalho de Novelli n'*Os Espectros*, considerando uma atuação indescritível e totalmente fiel à concepção do autor. Além disso, o jornalista frisava que o ator italiano apresentou "com a naturalidade que só pode ter quem estudou e observou nos hospitais, todos os fenômenos sintomatológicos, todas as nuanças patognômonicas daquele personagem fatalmente condenado pelo atavismo" [690].

No que tange ao texto dramático, o crítico denotou um sentimento de repulsa aos recursos estruturais e modernos utilizados por Ibsen, ao dizer com certa ojeriza que o drama era mal apresentado e que possuía cenas monótonas dotadas de extensos diálogos. Na sua concepção, o maior valor do texto consistia em sua significação moral. "Em questões de moral, Ibsen combate toda a ordem de coisas existente com um naturalismo que lhe parece estar de acordo com a ciência" [691].

Já o cronista Olavo Bilac revelou toda a sua simpatia pelo autor escandinavo e por seu drama. Com o pseudônimo de Puck, Bilac trazia às claras a sua opinião sobre Ibsen e *Os Espectros*, na edição da revista semanal *Cigarra*, do dia 20 de junho.

> Ibsen, quase nada conhecido aqui, passa por ser um decadente, um simbolista, como Maeterlinck, - na opinião dos nossos nefelibatas junqueirianos, que lhe querem fazer a injúria de chamá-lo chefe.
> Ibsen é simples, claro, transparente, como um poeta antigo. Não há na sua *maneira* as decantadas sub-sugestões e meias-tintas da nova escola, que, em geral, servem para encobrir a inópia de ideias dos sacerdotes do novo credo. [692]

A opinião de Puck acerca de Ibsen é bastante interessante e curiosa, pois difere da de

[689] Idem, ibidem.
[690] 'Novelli – Ibsen'. "Teatros e Música". *Jornal do Comércio*, 17 de junho de1895. Vide **Anexo**, item **23) Henrik Ibsen**.
[691] Idem, ibidem.
[692] PUCK. "Teatros". *A Cigarra*, 20 de junho de 1895. Vide **Anexo**, item **23) Henrik Ibsen**.

todos os outros críticos. Para ele, o dramaturgo escandinavo não ocupava o lugar da nova escola da literatura dramática (a simbolista) como muitos diziam. Puck, dessa maneira, intentava negar o argumento de que o drama ibseniano encenado no Teatro Lírico apresentasse, em sua estrutura, recursos considerados inovadores na literatura dramática. Sustentando isso, é bem possível cogitar que o cronista lançava uma provocação aos demais críticos teatrais, na tentativa de suscitar calorosas polêmicas na imprensa.

O cronista ainda acrescentava que o auditório que assistiu à representação d'*Os Espectros*, no Teatro Lírico, "por mais ignorante e mais fraco de espírito", compreendeu perfeitamente o enredo, "aquele admirável estudo da miséria humana, tratado por Ibsen, – não com a crueldade de um analista, mas com a divina bondade de um compassivo." [693] Puck não enxergou as dificuldades estruturais e de composição que, segundo os outros cronistas, o drama reunia em sua conjuntura, o que nos conduz à reafirmação da hipótese de que Bilac-Puck desejava levantar discussões sobre o assunto.

Cinco anos antes de o drama *Os Espectros* ser encenado no Brasil pela primeira vez, André Antoine, a conselho de Zola, levara a peça ibseniana aos palcos do *Théâtre Libre*, gerando inúmeras repercussões. Segundo o crítico brasileiro Hermilo Borba Filho, a fama de Ibsen culminou com a representação d'*Os Espectros* pela *troupe* do *Théâtre Libre* de Antoine, em 1890. [694] Se houve repercussão na estreia francesa, era de se esperar que comentários acerbados levantar-se-iam no Brasil, assim que a Companhia de Ermete Novelli encenasse o texto nos palcos brasileiros pela primeira vez. É preciso assegurar que a representação d'*Os Espectros*, em 1895, contribuiu para despertar mais o interesse dos críticos teatrais e literários da imprensa jornalística do Rio de Janeiro quanto ao autor escandinavo Henrik Ibsen, acarretando a divulgação de artigos, ensaios e comentários mais específicos sobre o dramaturgo norueguês e sua obra.

Quase dois meses depois da estreia d'*Os Espectros* no Brasil, a *Gazeta de Notícias* publicou uma curiosa série de cinco artigos referentes a Henrik Ibsen, com informações acerca da vida e da obra do escritor mais comentado naquele momento na Europa. Os artigos veiculados seguidamente nos dias 08/08, 09/08, 10/08, 11/08 e 12/08, traziam a

[693] Idem, ibidem.
[694] Para mais informações, vide FILHO, Hermilo Borba. *História do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Edições *O Cruzeiro*, 1968, p. 181.

misteriosa assinatura de S. Peretti, autor cujos dados eram anunciados pelo jornal no dia da publicação do primeiro artigo da série. Segundo o anúncio, S. Peretti era uma pessoa de "alta instrução literária e apurado gosto artístico" e residia no Rio de Janeiro, mas que, em um dado momento de sua vida, chegou a conhecer Ibsen na Europa. [695] O anúncio afirmava que S. Peretti tinha escrito um artigo sobre o escritor para uma revista alemã e que, por insistência da redação da *Gazeta de Notícias*, permitiu que o texto fosse traduzido para o português e publicado no jornal diário.

Sem mais detalhes sobre o autor dos textos, o jornal carioca logo em seguida, na mesma página, apresentava o primeiro artigo. S. Peretti iniciava o seu texto ensaístico aludindo à representação d'*Os Espectros*, realizada por iniciativa do artista italiano Ermete Novelli, há algumas semanas antes, no Teatro Lírico. A montagem chamou a atenção de Peretti, fato que o teria incitado, provavelmente, a escrever a série de ensaios acerca do escritor escandinavo. Dessa forma, o autor do artigo relembrava quando Ibsen lhe contou que estava produzindo o referido drama:

> Rio – Ibsen – Espectros – Certamente não me ocorreu a ideia de ligar estes três nomes, quando Henrik Ibsen me falou de um novo drama em que trabalhava e que tencionava ler-me como lera trabalhos anteriores. *Espectros*, intitulava-se esse novo drama; esses mesmos *Espectros* que nós vimos ultimamente passar pela cena do Teatro Lírico, não como fantasmas, não como espectros, mas como realidades inteligíveis, palpáveis, representada de uma maneira magistral, horrorizando e atraindo ao mesmo tempo com força diabólica o espectador. [696]

S. Peretti narrava fecundas lembranças que guardava na memória a respeito do escritor escandinavo e os encontros com ele, quando esteve em Roma, cidade onde Ibsen se encontrou isolado por um tempo e onde iniciou a redação das suas peças mais polêmicas. Ibsen, apesar de ser admirado, possuía muitos inimigos, o que o fazia a ser um alvo perfeito de críticas, ressaltava S. Peretti: "Se por um lado Ibsen tinha grandes admiradores, por outro detratores não lhe faltavam. Em verdade, uma posição como a que ocupa ele em virtude de seu talento e de certas tendências da época, não pode ficar sem atenção nem deixar de atrair a

[695] "Ibsen". *Gazeta de Notícias*. 8 de agosto de 1895.
[696] PERETTI, S. "Henrik Ibsen". *Gazeta de Notícias*, 8 de agosto de 1895.

crítica" [697].

Sem se prender a comentários mais aprofundados acerca das críticas ferinas dirigidas ao escritor, S. Peretti reconhecia a importância de Ibsen no momento, fato que poderia ser corroborado com a forte influência que o dramaturgo vinha exercendo entre os intelectuais e escritores de muitos países. Conforme S. Peretti, Ibsen era, sem dúvida, um autor de referência, principalmente para os jovens escritores:

> Em todo caso, Henrik Ibsen é uma aparição que influenciou profundamente a vida atual, e hoje não podemos mais considerar a fundo este poeta sem sentirmo-nos colocados diante das questões mais delicadas da arte poética, das questões mais sensíveis de nossa vida social, dos mistérios mais insondáveis de toda a existência humana. [698]

Dando continuidade ao assunto, o segundo artigo discutia a atuação de Ibsen enquanto escritor reformador e que vinha conquistando uma posição de significativa expressão na literatura dramática universal. S. Peretti ressaltava que nunca um escritor escandinavo tinha, até então, alcançado a posição angariada por Ibsen. Na Alemanha, por exemplo, "querem levantá-lo como o *diretor do bom gosto*"; os seus admiradores, segundo o ensaísta, classificam-se em "moderados" e "extremados": "Os moderados chegam ao ponto de declarar: Ibsen está tanto acima de Goethe, quanto o fim deste século acima do princípio. Os extremados, porém: Ibsen é de tal modo superior a Goethe, como a verdade inflexível é inferior à mentira lisonjeira" [699].

Em defesa do dramaturgo, S. Peretti rebatia com todas as linhas a ideia de Henrik Ibsen ser considerado um *poeta da moda*. De acordo com ele, essa classificação para um poeta dramático como Ibsen é infundada e absurda e aproveitava a oportunidade de mencionar a oposição entre franceses e alemães no âmbito da literatura e, em especial, com relação a Henrik Ibsen. O articulista comentava que o conhecimento de Ibsen deu-se primeiramente na Alemanha, onde a popularidade do autor escandinavo recrudesceu dia após dia de forma surpreendente. A penetração da literatura dramática de Ibsen na França, de acordo com autor

[697] Idem, ibidem.
[698] Idem, ibidem.
[699] PERETTI, S. "Henrik Ibsen". *Gazeta de Notícias*, 9 de agosto de 1895.

do ensaio, foi mais tardia, o que implicou o fato de Ibsen ter

> ficado completamente desconhecido aqui, antes que o grande e simpático ator italiano Novelli desse a conhecer um dos seus dramas, – e nos outros países europeus, é coisa natural. É uma originalidade do caráter alemão mostrar surpresa por tudo o que é estrangeiro, admirá-lo, admirá-lo, e depois – aperfeiçoá-lo. [700]

O autor do artigo sabia que a influência francesa no Brasil era mais forte e daí ser compreensível, já nos corridos anos da década de 1890, o desconhecimento do público brasileiro de Ibsen e sua produção teatral. Ademais, S. Peretti afiançava que, apesar da presença de muitos elementos germânicos nas produções de Ibsen, era cometer um grave equívoco considerar o escritor um "poeta alemão, como queriam a toda a força os seus partidários na Alemanha", uma vez que "os elementos mais poderosos, as particularidades mais importantes da sua índole, trazem o cunho da sua pátria e provém de tudo o que ele tem passado e sofrido na Noruega" [701]. Para finalizar o artigo, o ensaísta citava algumas linhas da poesia lírica *Navios Incendiados*, no intuito de demonstrar os fortes laços que prendiam Ibsen à sua terra natal, a gelada e sombria Noruega.

No terceiro artigo, S. Peretti traçava um histórico acerca da Noruega, enfatizando as condições literárias do país escandinavo no século XIX. Referia-se à independência do país nórdico, conquistada em 1814, o que contribuiu para estimular os sentimentos nacionalistas e patrióticos do povo. A intenção de estabelecer uma língua própria para o país, assim que se tornou independente, reforçou, por consequência, a possibilidade de se pensar na formação de uma literatura própria também, desprovida de qualquer elemento estrangeiro. O articulista escrevia que os primeiros criadores da literatura norueguesa foram buscar nas antigas tradições do norte e nas canções populares o mais genuíno sentimento nacionalista da Noruega. Segundo ele,

> Ibsen, apesar de ter lutado fortemente contra essa tendência e de continuar talvez ainda, achava-se no princípio de sua carreira completamente sob as influências dessas velhas tradições do seu país; o

[700] Idem, ibidem.
[701] Idem, ibidem.

> que não é estranhável, tendo ele nascido justamente na época da luta pela existência de uma literatura independente, toda nacional, toda norueguesa! Sim, a época em que esta luta tornou-se mais renhida e ardente foi nos anos de 1830 – 1840, e Ibsen nasceu em 1828. Seu pai era descendente de uma antiga família norueguesa, sua mãe era de origem alemã, e no povoado em que nasceu, lugarejo nas regiões silvestres de Telemarken, cursou a escola de latim, ficando depois como aprendiz em casa de um farmacêutico. [702]

S. Peretti prosseguia o artigo trazendo à luz dados biográficos do autor. Ao mesmo tempo, mencionava as primeiras peças do dramaturgo, as quais, de acordo com ele, continham "emocionantes reproduções dos heróis e das suas aventuras tiradas das antigas baladas" [703]. Era, dessa forma, perfeitamente visível a influência do país escandinavo na produção inicial do autor.

No quarto ensaio da série, S. Peretti refere-se à ida de Ibsen à Itália, onde se isolou para escrever três peças fundamentais para a sua carreira como dramaturgo. É indiscutível que *Brand*, *Peer Gynt* e *Imperador e Galileu* revelam um amadurecimento do sentimento de subjetividade de Ibsen, levando em conta as características das peças anteriores. Em seu texto crítico, S. Peretti frisou essa importante mudança na produção ibseniana:

> Essas obras do primeiro período romano, *Brand* (1866), *Píer Gynt* (1867), *Imperador e Galileu* (1871), são manifestações do sentimento subjetivo e individual, e por mais esforços que fizesse o poeta para objetivar os seus sentimentos, as suas paixões, o seu modo de pensar, não conseguiu isso nunca. As referidas três peças teatrais são poemas dramáticos que vão muito além dos limites de qualquer composição capaz de ser representada. Quem as considerar com atenção uma depois da outra, notará que nelas ficam desenhadas poderosas figuras, predispostas a grandes ações, destinadas, porém, a morrer cada qual em razão de uma certa exclusividade, de um certo equilíbrio no desenvolvimento de sua índole, e todos, e indistintamente, porque são incapazes do amor, da reconciliação, incapazes de colocar-se em harmonia com os seus semelhantes. [704]

O artigo que encerrava a série, publicado no dia 12, iniciava com um comentário acerca do drama mais filosófico e transcendental de Ibsen, *Brand*, que, de acordo com a opinião do

[702] PERETTI, S. "Henrik Ibsen". *Gazeta de Notícias*, 10 de agosto de 1895.
[703] Idem, ibidem.
[704] PERETTI, S. "Henrik Ibsen". *Gazeta de Notícias*, 11 de agosto de 1895.

resenhador, trazia "o mesmo espírito que exalam os escritos de Sören Kierkegaard", filósofo e teólogo norueguês.[705] Ainda que considerasse *Brand* uma peça marcante na carreira do escritor norueguês, o ensaísta centrou-se, nesse último texto, nos dramas relacionados ao período "revolucionário" de Ibsen, escritos a partir do final dos anos 1870:

> Dez dramas pertencem a este período de revolução.
> Conquanto todos dez tenham um traço profundamente idêntico, existe entre eles uma diferença notável e por isso podemos dividi-los em dois grupos. Ao primeiro grupo pertencem – *A Liga dos Novos*, *Nora ou Casa de Boneca*, *Um Inimigo do Povo*, *A Sereia*, *Os Sustentáculos da Sociedade.*
> Neste primeiro grupo há ainda lugar para uma reconciliação, para uma elevação do sentimento, para uma certa libertação dos caracteres dentro dos limites das regras da sociedade, e as ações podem ainda ser consideradas como manifestações da própria vontade das pessoas.
> No segundo grupo, ao contrário, prepondera a individualização pessimista, privada de toda esperança, a que podiam bem servir de lema as últimas palavras da célebre inscrição de Dante: *Lasciale ogni speranza ó voi ch'entrale! – Espectros*, *Rosmersholm*, *O Pato Bravo*, *Hedda Gabler*, *Arquiteto Solness* são obras deste último período, reproduções de extraordinários processos de decomposição social, física e nervosa, que podem acontecer no mundo moderno. Os sintomas das moléstias, de que essas obras tratam, são reproduções de algumas anomalias e por isso encerram a maior licença de que já se serviu um poeta. [706]

E, por assim dizer, voltando-se de maneira exclusiva ao drama *Os Espectros*, S. Peretti aludia à instigante representação realizada pela Companhia de Novelli, no Teatro Lírico:

> A representação mostrou que Ibsen esboçou os tristes quadros e as misteriosas cenas desse drama frio e calculadamente o certo do efeito que alcançariam. É um pedaço bem triste da vida humana! É uma das suas experiências psicológicas bem sombrias, tendo, porém, a infelicidade que mesmo os que acompanham-no com a máxima atenção ficam em dúvida sobre o que o autor queria provar – exceto que o vício seja hereditário. – O que de realidade os noruegueses encontram nesses dramas de Ibsen, nós ignoramos; devemos, entretanto, supor que eles também não consideram decorrente de um fato real a super excitação nervosa que caracteriza os seus personagens. [707]

Finalizava o ensaio e, por sua vez, a sequência dos artigos, traçando um olhar geral sobre

[705] PERETTI, S. "Henrik Ibsen". *Gazeta de Notícias*, 12 de agosto de 1895.
[706] Idem, ibidem.
[707] Idem, ibidem.

toda a produção ibseniana lançada até aquele momento. De acordo com o ensaísta, o caráter irônico estava presente em todas as obras de Ibsen e esse era um traço que não deveria ser esquecido quando cada um dos enredos fosse analisado: "Lançando agora um olhar retrospectivo sobre o conjunto das obras de Ibsen vejo, como elas declinam, e no ponto de partida do caminho vejo o poeta com aquele mesmo sorriso irônico que lhe é peculiar" [708].

Outra série de artigos sobre Ibsen e sua obra foi publicada pela imprensa jornalística brasileira em 1896, sendo a autora dos ensaios a cronista e poetisa portuguesa Maria Amália Vaz de Carvalho (1847-1921). Tais textos foram publicados no *Jornal do Comércio* nos dias 10/02, 19/02, 23/02, 27/02, 29/02 e 06/03. Acompanhando a sequência da publicação, esses artigos traçavam a trajetória turbulenta de Ibsen até chegar ao auge de sua carreira como escritor, salientando a sua popularização e sua importância na literatura dramática mundial. É relevante frisar que os jornais brasileiros da época, frequentemente, divulgavam breves informações, notas e comentários sobre o autor escandinavo, quase todos com o propósito apenas de informar a encenação de um de seus dramas na Europa. Porém, esses artigos de Maria Amália Vaz de Carvalho traziam informações e reflexões mais aprofundadas acerca do autor que despontava com significativo sucesso no domínio da literatura teatral. No que diz respeito à publicação de textos contendo informações aprofundadas e minuciosas sobre Ibsen, é bem provável que essa série de ensaios de Maria Amália Vaz de Carvalho sobre o dramaturgo e a sua obra, exceto os cinco artigos de S. Peretti publicados na *Gazeta de Notícias* em 1895, fosse uma das primeiras a serem veiculadas pela imprensa periódica brasileira. [709]

No primeiro ensaio, a cronista trazia à luz algumas considerações gerais acerca do autor escandinavo e sua obra inovadora, de modo a enfatizar a crescente popularização de suas peças na Europa. Maria Amália iniciava o artigo afirmando que quem desejasse se atualizar quanto ao movimento intelectual do mundo deveria atentar ao estudo das literaturas escandinava e alemã. Conforme ela, nem as críticas negativas e nem o escasso

[708] Idem, ibidem.

[709] É relevante mencionar que Araripe Jr. também escreveu vários e longos artigos sobre o dramaturgo escandinavo, os quais foram publicados no *Jornal do Comércio* entre 1895 e 1899. Mais tarde, esses artigos foram reunidos em livro. Para mais detalhes sobre esses textos, vide SILVA, Jane Pessoa da. *Ibsen no Brasil. Historiografia, seleção de textos críticos e catálogo bibliográfico.* Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, 2007.

conhecimento da obra ibseniana

> podem obstar a que o culto do grande poeta se vá generalizando pelo mundo, pregado por iniciadores que, embora raros estão plenamente *convencidos*, nem que a intensidade de admiração que ele inspira e esses raros se vá acentuando e *comunicando* dia a dia por efeito das inteligentes críticas publicadas, e das traduções que já começam a espalhar-se pela França, pela Itália e principalmente pela inteligente Inglaterra que hoje nos aparece, como que a redimir os seus crimes políticos de ambiciosa conquistadora, tão curiosa de arte, tão ávida de assimilar ao menos pela compreensão a alma de outras nações e de outras raças. Que neste caso seria de outra raça a alma que ela tenta compreender. [710]

Além disso, a autora portuguesa colocava Ibsen ao lado do compositor alemão Richard Wagner, no que se referia à questão da inovação do universo artístico da época. A articulista destacava a mais recente produção de Ibsen até aquele momento, *O Pequeno Eyolf*, lançada em 1895. Segundo ela, no texto "há todas as qualidades e todos os defeitos dos dramas ibsenianos" [711]. Os personagens, apesar de parecerem medíocres e banais, possuem "dentro deles ignorado talvez por eles mesmos, um mistério íntimo, indecifrável, um *au delà* assustador que corresponde não sei a que, e se relaciona com o mundo sobrenatural, que participa do sonambulismo e hipnotização" [712].

Ao aludir às personagens d'*O Pequeno Eyolf*, a cronista frisava o lado simbólico que cada uma delas apresentava, o que fazia delas frutos "de um cérebro alucinado embora genial" [713]. E finalizou seu comentário comparando Ibsen com Dumas Filho, com o objetivo de comprovar o estilo inovador do dramaturgo norueguês. Na sua visão, os dois autores eram completamente distintos e, por isso, seria impensável estabelecer alguma semelhança entre ambos. Para Maria Amália, essa distinção se justificava, em parte, pela experiência de vida de cada um deles:

> Mas, meus senhores, Dumas não é um homem do Norte, não foi nada e

[710] CARVALHO, Maria Amália Vaz de. "Heinrich Ibsen e a sua obra. Primeiro Período. Mocidade, Educação, Meio Social." *Jornal do Comércio*, 10 de fevereiro de 1896.
[711] Idem, ibidem.
[712] Idem, ibidem.
[713] Idem, ibidem.

> criado entre os *fjords* da Noruega, não tem vivido a existência alucinante de Ibsen, não tem, atrás dos seus dramas de vida moderna, todo um longo período em que no seu cérebro se elaboraram as ideias mais arrojadas e mais revolucionárias, traduzidas em poemas filosóficos, que assegurem e garantam ao poeta uma glória muito superior à do dramaturgo, ao pensador, um alcance muito mais largo que as *moralistas*. [714]

No segundo artigo, a cronista comentava o grau considerável de influência que a Noruega, lugar onde Ibsen nascera, exerceu nas produções literárias (poesia e teatro) do autor. [715] Maria Amália apresentava informações curiosas sobre a vida do escritor (religião, família, política), as quais serviam, na sua ótica, para entender a obra ibseniana. Por ser de uma família luterana tradicional, Ibsen teve de conviver com a dureza, a intolerância, a rigidez de princípios, e, por muito tempo, conheceu a "aceitação passiva da *Regra* e da *Autoridade*" [716]. Estes dois elementos, "Regra" e "Autoridade", são abominados pelo autor em suas produções: "é um anticristão, um revoltado, um revolucionário terrível, a primitiva educação e a hereditariedade secular" [717].

Ainda traçou um perfil breve sobre as primeiras obras do dramaturgo e comentou a recepção delas quando estrearam. De acordo com a cronista lusitana, nas primeiras obras, as quais podem ser classificadas como tragédias e dramas históricos, já se esboçava certa psicologia, que, mais tarde, acentuar-se-ia nas obras da maturidade.

O terceiro texto da série alude à *Comédia do Amor*, "obra em que o niilismo fundamental de Ibsen já se deixa claramente pressentir. [718] Ibsen ri-se do Amor, tal qual o vê

---

[714] Idem, ibidem.

[715] Madame de Staël assegurou a influência considerável da natureza do lugar na literatura do Norte. Quanto a isso, podemos estabelecer uma relação com Ibsen; suas obras, principalmente as do início de sua carreira, apresentam a natureza e o clima característicos da Noruega: as montanhas, o clima frio, a paisagem desoladora e sombria. E o espírito dos personagens se mescla com essa paisagem e cor local. De acordo com Madame de Stäel: "Os povos do norte se ocupam mais da dor que dos prazeres e sua imaginação nisto é mais fecunda. O espetáculo da natureza exerce sobre eles uma forte influência, da mesma forma que se mostra em seus climas: sempre sombria e nebulosa. Sem dúvida as diversas circunstâncias da vida podem alterar esta disposição à melancolia, mas somente esta traz a marca do espírito nacional. É preciso procurar num povo, como num homem, seu traço característico: todos os demais são o efeito de mil acasos diferentes; mas só este constitui o seu ser" (LOBO, Luíza. Op. cit., p. 102).

[716] CARVALHO, Maria Amália Vaz de. "Heinrich Ibsen e a sua obra. Primeiro Período. Dramas e tragédias históricas. II." *Jornal do Comércio*, 19 de fevereiro, 1896.

[717] CARVALHO, Maria Amália Vaz de. "Heinrich Ibsen e a sua obra. Primeiro Período. Dramas e tragédias históricas. II." *Jornal do Comércio*, 19 de fevereiro, 1896.

[718] O artigo não vem assinado, mas provavelmente era da autoria de Maria Amália Vaz de Carvalho, cronista que assinou os dois artigos precedentes da série.

sentido pelos manequins, seus contemporâneos, segundo a jornalista. Esta comédia tem-se prestado aos mais vários e mais contraditórios comentários" [719]. No entanto, em vista dos mais variados comentários suscitados pela *Comédia do Amor*, a jornalista escrevia que a concepção pessimista de Ibsen se esboçava nitidamente: "o Amor sob todas as formas é sempre um engano de que a natureza se serve temporariamente para subsistir eterna, que tudo nele é ridículo quando não é mentiroso, e mentiroso e ridículo, quando não só uma das coisas" [720].

Depois dos comentários contraditórios acerca d'*A Comédia do Amor* e do insucesso d'*Os Pretendentes à Coroa*, a cronista relatava que Ibsen abandonara a Cristiânia para se instalar na Itália, onde o dramaturgo iniciava o seu segundo período de existência, "para mim desde que conheço a sua obra completa, o mais fecundo, interessante e poderoso começa aqui" [721]. Na visão da autora portuguesa, foi na Itália onde Ibsen encontrou o "sol" que procurava para a sua vida intelectual:

> Foi na Itália que a grande imaginação poética de Ibsen se desembrenhou nas três obras fundamentais que lhes garantem um nome imortal – *Brand, Peer Gynt, Imperador e Galileu*. Tudo que ele tinha feito antes não é mais que a lenta preparação do gênio para chegar a produzir a sua obra definitiva; tudo que ele fez depois – não é senão o aproveitamento de mil *resíduos* de ideias que lhe ficaram no cérebro, depois de ter movido nos seus três poemas filosóficos e dramáticos um mundo de pensamentos e de doutrinas, um mundo verdadeiramente assombroso e não inferior ao de Goethe. [722]

O ensaio seguinte, o quarto da série, dirigia-se especificamente a *Brand* [723], considerado um dos poemas dramáticos mais filosóficos de Ibsen. Maria Amália apresentava uma ideia do que Ibsen pretendia transmitir por meio de *Brand* e, já de início, resume o enredo do texto, escrito em verso. De conteúdo denso e complexo, *Brand*, segundo a cronista, mostra-se impregnado de conceitos filosóficos, demandando uma leitura concentrada e de difícil

[719] "Heinrich Ibsen e a sua obra. Primeiro Período. Exílio. Transição Mental. A Itália." *Jornal do Comércio*, 23 de fevereiro de 1896.
[720] Idem, ibidem.
[721] Idem, ibidem.
[722] Idem, ibidem.
[723] Drama poético em cinco atos (1866).

interpretação. A seu ver, traçar um comentário geral acerca do livro, de modo a desvendar o seu sentido oculto, não era tarefa nada fácil. "São tantas as ideias que, no poema de Ibsen se movem, se debatem, se contrariam, se entrelaçam, que não parece realmente que elas tendam todas a estabelecer uma afirmação tão simples" [724]. Porém, completava que,

> se a gente se limita a ler o livro sem tentar adivinhar o sentido oculto que ele contém, o segredo que, semelhante a uma pavorosa esfinge, ele guarda em si, ficamos como que sedentos de alguma coisa inexplicada, abre-se dentro do nosso espírito um vácuo desconsolador, que é mister a todo o custo preencher, seja embora como uma hipótese vaga... [725]

A cronista finaliza o resumo de *Brand* no penúltimo ensaio (29/02) e aproveita para mencionar as cenas mais belas da obra, dentre as quais se relacionavam à morte do filho de Brand, Alf, e à terna esposa Inês. [726] A jornalista, nesse contexto, sublinhava o caráter simbólico do texto e a presença significativa desse simbolismo contribuía para recrudescer a complexidade do enredo. "*Brand* não é da Noruega, nem de nenhuma nação determinada, *Brand* é uma grande figura cujo simbolismo é universal" [727]. Com essa obra, Ibsen dirigia uma crítica ferina e certeira ao idealismo: "Ibsen é essencialmente um iconoclasta, um destruidor" [728]. Porém, a jornalista não simpatizava com o sentimento anticristão apresentado pelo dramaturgo.

No último artigo, Maria Amália versava sobre *Peer Gynt*, outra produção, além de

---

[724] CARVALHO, Maria Amália Vaz de. "Heinrick Ibsen e a sua obra. Primeiro Período. Brand. IV. *Jornal do Comércio*, 27 de fevereiro de 1896.
[725] Idem, ibidem.
[726] Em linhas gerais, a poetisa portuguesa definiu claramente *Brand* no artigo do dia 27 de fevereiro. "*Brand* é o apóstolo de uma religião terrível, mas que ele não inventou. Não há uma só das teorias sobre a vida que não tenha por base a palavra dos livros santos. A Bíblia inspirou-o e nutriu-o. Ele julga-se chamado por Deus a cumprir na terra uma missão sublime, a de ensinar aos corações duros e avaros que a riqueza verdadeira não é a deste mundo, que só realmente é *possuído* pelo homem aquilo que pode acompanhá-lo à sepultura; a de ensinar aos corações leves que as alegrias são fúteis, efêmeras e vãs, que o prazer é uma ilusão irritante, o amor um sonho fugaz, que as belezas da Natureza e da Arte são uma cidade armada por Satanás aos apetites vis da nossa espécie; a ensinar aos corações transviados o perigo do Erro e as delícias profundas da Verdade!
"Antes de corrigir os outros, *Brand* pensa em corrigir-se a si, e para se identificar com o modelo ideal que a Religião afeiçoou para uso da Humanidade, ele propõe despir a sua alma de tudo que, florescendo nas outras almas, as torna aptas para os gostos e para as dores da vida comum..." (CARVALHO, Maria Amália Vaz de. "Heinrich Ibsen, a sua obra e a sua vida". 'Primeiro Período. Brand IV.' *Jornal do Comércio*, 27 de fevereiro, 1896).
[727] CARVALHO, Maria Amália Vaz de. "Heinrick Ibsen e a sua obra. Brand. V. *Jornal do Comércio*, 29 de fevereiro de 1896.
[728] Idem, ibidem.

Brand, que marcou a carreira do dramaturgo norueguês. De acordo com ela, *Peer Gynt* é o oposto de *Brand*; enquanto este se mostra inflexível e guiado pela "Lógica", aquele "é a desordenada desconexa fantasia".[729] *Peer Gynt*, na sua concepção, é um poema fantástico, em que tudo integra um universo sugestivo. Por um viés poético, a escritora Maria Amália trazia a lume uma análise sobre a referida obra e intentava apresentar uma definição para a complexa personagem Peer Gynt. "*Peer Gynt* não foi nem grande nem pequeno: nem mau nem bom [...]". [730] E, em seguida, a cronista aludia à simbologia no interior da obra, aliada ao seu poder altamente sugestivo:

> O poeta teve sem dúvida um propósito mais ou menos definido em cada cena que traçou e seria interessante decifrar cada um desses propósitos, mas *Peer Gynt* ocupa um grande lugar no píncaro da literatura moderna, justamente porque, igual neste ponto à obra de todos os grandes poetas, ele significa muitas mais coisas do que aquelas que o seu autor se propôs prover ou *sugerir*... No mundo da matura (com quanto a natureza seja inocente de toda e qualquer intenção simbólica) cada um de nós encontra em cada fenômeno, em cada aparência um símbolo que se relaciona com o nosso mundo interior, é isto justamente que sucede com as obras animadas por uma vida intrínseca, por uma intensa vida subjetiva; é isto que sucede com *Peer Gynt*. [731]

Nesse mesmo ensaio, a poetisa portuguesa referia-se às obras pertencentes à fase realista e que, a seu ver, já pertenciam ao "teatro moderno". Sobre as produções dessa etapa e as mais recentes lançadas pelo autor, a jornalista tecia um breve resumo do entrecho que cada uma delas apresentam. Referindo-se rapidamente aos dramas *Os Espectros*, *Casa de Boneca*, *Os Sustentáculos da Sociedade*, *O Inimigo do Povo*, *Rosmersholm*, *O Pato Bravo*, *Hedda Gabler*, *A Dama do Mar* e *O Pequeno Eyolf*, Maria Amália pretendia demonstrar como a obra ibseniana foi aos poucos amadurecendo e trazendo, de forma cada vez mais transparente, a visão pessimista do dramaturgo perante o ser humano e a religião. Para ele, de acordo com a cronista, a humanidade não tinha salvação. "*Tudo é inútil*. Nada salva a humanidade de passados erros e de noções ideais que a contaminaram como um mal sagrado"

[729] CARVALHO, Maria Amália Vaz de. "Heinrich Ibsen e a sua obra. Peer Gynt. VII. *Jornal do Comércio*, 6 de março de 1896.
[730] Idem, ibidem.
[731] Idem, ibidem.

[732]. Maria Amália acrescentava que essa visão negativa presente na obra refletia a própria vida de Ibsen, cuja trajetória sempre foi muito complicada e difícil, chegou a sofrer fome e miséria, conheceu os sentimentos mais terríveis, como o desprezo e o abandono.

A escritora portuguesa finalizava o seu ensaio reforçando a raridade do talento do poeta Ibsen e o seu grande poder de influência nos jovens autores e intelectuais. E, nesse ponto, relacionado à inovação, Maria Amália Vaz de Carvalho coloca Ibsen ao lado de Wagner; os dois mestres da arte seriam os pontos de referência mais visados pela intelectualidade nascente, tanto da América como da Europa:

> A América começa a conhecê-lo e amá-lo.
> Os seus trabalhos inspiram uma literatura enorme de comentadores e críticos; os seus dramas são representados por eminências teatrais e a sua influência sente-se nos escritores modernos mais sutis, mais superiormente organizados, Gabriel d'Annunzio o admirável artista italiano nutre-se de Ibsen e de Wagner, os franceses que lhe deram algumas das telas em que ele bordou os seus temas psicológicos, começam a receber a influência renovadora do seu gênio.
> Ibsen é incontestavelmente um poeta raro, um dos maiores do século. É isto que eu me propus fazer conhecido aos meus leitores do Brasil. [733]

É interessante e pertinente assinalar que esses textos ensaísticos acerca de Ibsen escritos por Maria Amália Vaz de Carvalho trazem em seu bojo, além de importantes notas informativas a respeito da vida do dramaturgo norueguês e de sua penosa trajetória para ser reconhecido, ideias e concepções que induzem o leitor a uma reflexão mais aprofundada acerca da produção dramática de Henrik Ibsen. Sem dúvida, a leitura atenta desses textos permitia que os leitores do *Jornal do Comércio*, ainda que fossem poucos (provavelmente indivíduos da elite intelectual e os interessados no assunto), pudessem se inteirar das novidades mais recentes lançadas no domínio da literatura dramática e conhecer um pouco melhor o dramaturgo, cuja popularidade crescia na Europa e, aos poucos, no continente americano.

Não era a primeira vez que a cronista portuguesa redigia textos acerca da obra ibseniana. Quatro anos antes da publicação dessa série de artigos, Maria Amália Vaz de

[732] Idem, ibidem.
[733] Idem, ibidem.

Carvalho escrevera um artigo bastante instigante sobre o autor norueguês, revelando o seu fascínio pela "literatura do Norte". O artigo, divulgado em 20 de março de 1892, no mesmo *Jornal do Comércio*, intitulado *Heinrich Ibsen – O poeta norueguês*, aludia às inovações significativas presentes nos textos de Ibsen, responsáveis por suscitar comentários e debates entre os críticos dramáticos. De início, a jornalista ressaltava o interesse e a curiosidade que as literaturas dos países do Norte vinham despertando no meio intelectual, resultando numa quantidade infinita de estudos sobre o "sentido oculto" da obra de Ibsen.[734] "E por mais que Ibsen proteste e assegure que os seus comentadores seguem uma pista falsa, eles continuam satisfeitos e imperturbáveis, explicando às multidões *o sentido oculto* de cada obra do poeta" [735]. Também a cronista destacava dois elementos inseridos nos textos ibsenianos: "liberdade" e "verdade" dois fundamentos da sociedade. Esses dois elementos serviam de base para Ibsen construir seus personagens, argumentava Maria Amália. Com isso, a autora assegurava que o dramaturgo escandinavo atacava a sociedade assentada na mentira, pois as convenções, as normas e as "leis mutiladoras", ditadas pela sociedade, contribuíam para a formação de um universo mergulhado na mentira [736]:

> Segundo Ibsen, todo o mundo tem por base a mentira; afeta reputações, relações sociais, instituições de toda a ordem. Vivemos todos na falsidade e por um acordo tácito teimamos em dissimular este estado, visto que só com essa condição, a sociedade, tal como está, pode subsistir. Todas as vezes que a verdade consegue irromper através das convenções que a oprimem, alguma coisa que estava de pé se esboroa sinistramente. [737]

A articulista escrevia que Ibsen intentava provar em seus textos que esse universo convencional e superficial só podia ser derrubado pela verdade, a qual, quando florescia, algo ou algum elemento, fruto da falácia, desestabilizava-se e caía por terra. Nesse sentido, a liberdade individual emergia como uma extensão da verdade, no sentido de corromper esse mundo regido por convenções e dissimilações. Ibsen, segundo a cronista, inseria tal liberdade em seus protagonistas, que assumiam a posição de porta-vozes da revolução. A humanidade

[734] CARVALHO, Maria Amália Vaz de. 'Heinrich Ibsen'. "Literatura". *Jornal do Comércio*, 20 de março de 1892.
[735] Idem, ibidem.
[736] Idem, ibidem.
[737] Idem, ibidem.

necessitava resgatar essa liberdade individual para poder se ver livre das correntes que a aprisionavam a uma existência falsa e inverossímil. Alimentando esse pensamento, argumentava a jornalista, Ibsen formulava o seu lema principal:

> Portanto, o primeiro dever do indivíduo é revoltar-se contra esta ordem de coisas; é *viver a sua própria vida*, isto é, desenvolver no sentido mais lógico os seus próprios instintos, paixões e faculdades, - ainda mesmo que tenha de saltar por cima de todos os amores que a sociedade tem por sagrados, de todas as conveniências que a sociedade tem por sustentáculo da sua força. [738]

Ao pregar a liberdade individual, Ibsen, de acordo com Maria Amália, concebia a religião cristã como uma ameaça e, por assim dizer, uma poderosa inimiga das vontades do ser humano. Cada um possuiu um mundo próprio, cujas leis independem de qualquer força externa; cada um é livre para escolher o destino que deseja tomar e é justamente esta a voz revolucionária da obra ibseniana, para a escritora portuguesa. "O fundamento da filosofia *ibseniana* é, como já dissemos, o amor da verdade e da liberdade individual através de tudo, contra tudo, apesar de tudo" [739].

No fim do artigo, ao aludir ao diferenciado caráter simbólico presente na obra do escritor, a jornalista salientava o lado revolucionário e inovador do dramaturgo escandinavo:

> As figuras do grande Escandinavo não se parecem com aquelas que estamos acostumados a ver mover no mundo literário dos últimos três séculos. Há nelas um não sei que de vaporoso de lendário, de além do natural. Parecem de outra esfera diversa da nossa, obedecem a um estranho simbolismo, nos seus atos, nas suas palavras, nas súbitas resoluções que tomam... O que dizem parece que lhes foi ditado por uma identidade sobrenatural e invisível: vivem e morrem envoltos em um impenetrável mistério. Parecem visões, não parecem pessoas.
> Ibsen é um grande poeta, um criador de visões, de símbolos e de sonhos... [...] Tal, porém, como é, sacode-nos os nervos, fecunda-nos a imaginação, dá-nos uma impressão de novidade – colhida mais depressa na sua expressão e, na forma dos seus dramas, do que na essência das suas doutrinas que não são muito mais nem muito menos revolucionárias do que muitas outras que temos conhecido e que o mundo conhece. [740]

É relevante ressaltar que as publicações de matérias (artigos, ensaios, notas, resenhas)

[738] Idem, ibidem.
[739] Idem, ibidem.
[740] Idem, ibidem.

sobre Henrik Ibsen na imprensa brasileira contribuíram, sem dúvida, para que ao menos uma pequena parte, mesmo que bem restrita, do público leitor obtivesse acesso às informações mais específicas sobre o dramaturgo, que despontava como sendo o precursor do teatro moderno.

3.5.1 As montagens do drama ibseniano *Casa de Boneca* e da paródia *O Caso do Boneco* em 1899

Em 1899, Henrik Ibsen volta aos palcos brasileiros, causando discussões acirradas na imprensa jornalística. A peça, *Casa de Boneca* [741], foi encenada pela Companhia Dramática Portuguesa de Lucinda Simões e Cristiano de Sousa no dia 28 de maio. Nesse mesmo dia, o crítico teatral e musical da *Gazeta de Notícias*, Luís de Castro, escreveu um artigo referindo-se ao dramaturgo reformador e a sua obra. Não é absurdo cogitar que, ao escrever o comentário, Luís de Castro visasse a informar os seus leitores sobre o autor, que, naquela noite, seria contemplado pela Companhia de Lucinda Simões, devido ao desconhecimento da maioria do público brasileiro com relação a Ibsen. No início do comentário, Luís de Castro considerava a representação de *Casa de Boneca* um acontecimento notável, já que, depois da encenação d'*Os Espectros*, em 1895, nenhum outro drama de Ibsen fora levado aos palcos brasileiros. O crítico estava ciente da desinformação geral por parte do público acerca da obra ibseniana: "Pode-se mesmo afirmar, [...], que apenas um grupo muito limitado de brasileiros conhece pela leitura a obra tão original quanto forte de Ibsen, e é um serviço que presta a Sra. Lucinda Simões incluindo nas peças que aqui representará a *Casa de Boneca*" [742]. Com o objetivo de transmitir mais informações a respeito de Ibsen, Luís de Castro redigiu um comentário alusivo à trajetória do escritor reformador enquanto dramaturgo. O cronista informava que, no início de sua carreira de dramaturgo, Ibsen foi incompreendido na Noruega, sua terra natal; o sucesso começou na Alemanha, onde conquistou fama e muitos admiradores. A resistência maior veio dos franceses e, dentre estes, encontravam-se os mais fortes inimigos de Ibsen. Luís de Castro

[741] Embora o título original traduzido para o português fosse *Casa de Bonecas*, o título com que aparece o drama posto em cartaz em 1899 é *Casa de Boneca*. Daí o fato de os críticos terem utilizado a palavra "boneca" no singular, ao aludirem ao drama.
[742] CASTRO, Luís de. 'Teatro Contemporâneo. Henrik Ibsen.' "Teatros e...". *Gazeta de Notícias*, 28 de maio de 1899. Vide **Anexo**, item **23) Henrik Ibsen**.

mencionava, como exemplo, a figura do crítico francês Francisque Sarcey, como sendo um dos que mais vinha criticando as obras ibsenianas. O cronista ressaltava que as peças de Ibsen nada tinham a ver com as dos autores franceses e, ao tocar nessa questão, Luís de Castro aproveitava para enfatizar as características e os aspectos presentes nas peças do escritor norueguês, sendo eles responsáveis por diferenciar Ibsen de outros autores:

> Ora, entre os dramas ibsenianos e os dramas franceses não há ponto de contato. Já a sua construção, a sua técnica, é essencialmente diversa. Por certo, a divisão em atos e em cenas existe; há também neles uma exposição, uma intriga e um desenlace; mas seria impossível definir com alguma precisão as diferentes partes. Prendem-se umas às outras tão intimamente que seria impossível separá-las, como escreveu muito bem um crítico francês. Formam como que um todo indivisível, um todo vivo. O que Ibsen tem principalmente em vista é, não o enredo, não a ação, mas o sentido profundo da sua obra, a crise psicológica e moral em que os acontecimentos atiram os personagens na qualidade de homens. É por isso que muitos pequenos detalhes, que parecem inúteis, contribuem para salientar, pelo contrário, lentamente esse sentido profundo. Pode-se mesmo dizer que só uma vez terminada a sua representação é que as peças de Ibsen se tornam completamente claras. [743]

Além disso, Luís de Castro avisava aos leitores interessados em compreender a obra ibseniana que é necessário ter em mente a noção da singularidade do caráter norueguês, o qual se mostra bem diferente do caráter do povo latino. Ao lado da fantasia, é possível encontrar a realidade, a partir da união de elementos contrários operando como duas faces da mesma moeda. Essa associação de lados opostos é bastante frequente no mundo norueguês e aparece exemplificado nos textos de Henrik Ibsen. "Idealismo e utilitarismo, eis, aí dois traços característicos do caráter norueguês e de Henrik Ibsen" [744].

Admitindo a presença de um elo entre toda a produção do dramaturgo reformador e que formava um todo orgânico e vivo, Luís de Castro traçava as fases da trajetória do escritor: primeiramente romântico e filósofo, depois realista e, por fim, simbolista. De acordo com ele, Ibsen era romântico em *Catilina* (1850), *A Festa em Solhaug* (1856), *Castelã Anger d'OEstraad* (1857), *Os Guerreiros em Helgoland* (1858), *A Comédia do Amor* (1862), *Os Pretendentes à Coroa* (1863); era filosófo em *Brand* (1866), *Peer Gynt* (1867) e em *Imperador e Galileu* (1873);

[743] Idem, ibidem.
[744] Idem, ibidem.

era realista em *União da Mocidade* (1869), as *Colunas da Sociedade* (1877), *Casa de Boneca* (1879), *Os Espectros* (1881), *João Gabriel Borkman* (1896); revelava-se simbolista em *Um Inimigo do Povo* (1882), *O Pato Bravo* (1884), *Rosmersholm* (1886), *A Dama do Mar* (1888), *Hedda Gabler* (1890), *O Construtor Solness* (1892). Tais fases, salientava o cronista da *Gazeta de Notícias*, prescreviam a "evolução do grande dramaturgo norueguês e, pode-se dizer, a evolução do teatro moderno, como a sua obra dramática é a mais profunda, a mais genial da atualidade" [745].

Dois dias depois, a mesma folha trazia à baila, na seção "Teatros e...", um saboroso comentário anônimo acerca da montagem do tão aguardado drama[746]. O folhetinista, como era de se esperar, destacava o desfecho, ou seja, quando Nora opta por abandonar o marido e os

[745] Idem, ibidem.

[746] O enredo trata da história do aparentemente perfeito casal Nora e Torvaldo Helmer; ambos nunca chegaram a ter uma conversa séria sobre o relacionamento que levavam. Torvaldo sempre tratou Nora como se fosse criança, uma verdadeira "bonequinha de luxo", dirigindo-se a ela de maneira infantilizada. É véspera de Natal e Nora chega à sua casa com um embrulho (é uma árvore de Natal, mas quer fazer surpresa à família). O casal tinha sofrido crises financeiras nos anos anteriores e aquele era o primeiro em que a família passava mais tranquila, pois Torvaldo acabara de assumir um cargo importante no banco onde trabalhava. Muito contente, Nora fica ansiosa para fazer surpresa. Torvaldo está no escritório com o seu grande amigo Doutor Rank, médico enfermo, que sofria de uma grave doença hereditária. Nesse momento, Cristina Linde, amiga de Nora na infância, resolve fazer uma visita à antiga amiga. Linde, ao rever a antiga amiga, anuncia-lhe que está à procura de emprego e lhe pede para consultar Torvaldo se ele poderia lhe arrumar algum trabalho no banco. Nora conta algumas peripécias de sua vida de casada e deixa escapar a história de que Torvaldo esteve um tempo doente e ela precisava arranjar dinheiro a fim de curá-lo. Acrescenta que teve de fazer um empréstimo, mas não revela de quem. Krogstad, o agiota que fez o empréstimo a Nora, entra em cena; deseja conversar com Torvaldo e, por consequência, encontra Nora. Ambos conversam e falam do empréstimo. Krogstad descobre que Nora tinha falsificado a assinatura da promissória e a chantageia: diz que irá contar tudo sobre a promissória a Torvaldo, caso ela não o convencesse de que não era para demiti-lo do banco. Krogstad era um mau caráter, vivia de falcatruas e estava para ser expulso do banco por ordem de Torvaldo. Nora, que ainda vinha pagando a Krogstad parte do empréstimo que contraíra como dívida para salvar o marido, entra em desespero e tenta convencer o esposo da ideia de não demitir Krogstad. Torvaldo mantém-se inflexível; no entanto, concede um emprego a Linde, que passaria a ocupar o lugar de Krogstad. Linde descobre que Nora tinha emprestado dinheiro de Krogstad. Este, por sua vez, fora marido de Linde durante um certo tempo no passado; Linde o abandonou porque não suportava mais viver com o agiota. Linde aconselha Nora a contar toda a verdade para o marido. Não recebendo nenhuma resposta de Nora, Krogstad decide deixar uma correspondência na caixa de correio da casa; na carta, esclarecia toda a verdade do empréstimo. Linde, na tentativa de ajudar Nora, vai procurar Krogstad; ambos reatam e voltam a viver juntos. Linde, ainda, convence o agiota a não ter mais raiva de Nora e de Torvaldo, mas não deixa Krogstad pegar de volta a correspondência, porque acha que o casal precisa colocar tudo em "pratos limpos" e desfazer toda a confusão. Chega finalmente a noite da festa na casa do vizinho e Nora irá dançar a tarantela, vestindo uma fantasia incrementada. Nora sabe da correspondência e faz de tudo para não deixar Torvaldo pegá-la (só ele tinha a chave da caixa de correspondência). Nora e Torvaldo vão à festa com Doutor Rank. Voltam e a hora da verdade se aproxima; Torvaldo encontra a carta e a lê com muita atenção. Os dois discutem e, pela primeira vez, falam sobre o casamento e a vida a dois. Nora decide viver a sua vida, recuperar o tempo que perdeu, pois viveu até então como uma boneca manipulada pelo pai e pelo marido. Deseja, assim, a sua independência e, para isso, resolve deixar o lar, o marido e os filhos. Torvaldo recebe outra correspondência de Krogstad, inocentando Nora. Ao ler a carta, Torvaldo revela-se arrependido e pede desculpas a mulher, mas, já era tarde. Nora é inflexível e não volta atrás.

filhos, como sendo esse o ponto fulcral da peça que mais se prestava à discussão. No entanto, o cronista anônimo esclarecia que não lançaria nenhuma discussão aprofundada a respeito, visto que a atitude da protagonista do enredo envolvia questões ideológicas e por demais complexas. Deixando o debate aos seus leitores, explanou o motivo de não questionar a fundo a resolução do drama de Ibsen, no sentido de apontar problemas e complicações, que somente o gênio do dramaturgo norueguês poderia esclarecer:

> Quanto a nós, não discutiremos neste lugar a verdadeira interpretação do pensamento do grande norueguês. Ou tenha o drama por tese a emancipação individual e a liberdade das uniões matrimoniais, ou queira significar um protesto contra a tirania das convenções sociais e das leis, ou seja, um grito de revolta do verdadeiro amor da mulher contra o egoísmo das naturezas frias e severas incapazes do sacrifício, a verdade é o drama é magistralmente feito, meticulosamente arquitetado nos seus últimos pormenores para conduzir àquela solução. [747]

Para ele, Nora exemplificava o tipo daquela mulher e esposa dedicada, apaixonada pela família e que realizava qualquer sacrifício para que a harmonia reinasse no ambiente familiar. Porém, ela não sabia que, pensando por esse viés, adentrava num mundo puramente ideal e cheio de ilusões que poderia se desmoronar a qualquer momento. E o discutível desenlace da peça, na visão do cronista, era a prova mais concreta da derrocada desse idealismo, significando a entrada de Nora na dura e cruel realidade. A seu ver, a decisão de Nora poderia ser encarada como sintomática na trama e reconhecia a genialidade de Ibsen, ao arquitetar o final da peça:

> Mas é indispensável advertir também que, em uma natureza delicada e singular como a dessa mulher, o despedaçamento inesperado das ilusões produziu transformação tal, que ela não tem outra solução senão separar-se dos próprios filhos, porque receia contaminá-los e perdê-los.
> É original, se quiserem, é profundamente original, é novo, mas tem a sua explicação nas premissas estabelecidas pelo dramaturgo norueguês. [748]

No que tange à interpretação dos artistas lusos, o articulista elogiou todas as perfomances, em especial a de Lucília Simões, que, na sua ótica, fora a rainha da noite. Com apenas vinte

[747] 'Casa de Boneca'. "Teatros e...". *Gazeta de Notícias*, 30 de maio de 1899. Vide **Anexo**, item **23) Henrik Ibsen**.
[748] Idem, ibidem.

anos, Lucília Simões, que já tinha conquistado o público português, recebia as mais sinceras homenagens dos brasileiros, seus conterrâneos, com a interpretação exemplar da personagem Nora. O folhetinista revelou toda a sua surpresa com o trabalho da jovem atriz no papel de uma personagem tão complexa como era o de Nora:

> A atriz Lucília Simões, enfrentando com as enormes dificuldades deste papel complexo, deu grande prova de confiança no seu talento e teve razão para isso; poucas artistas serão capazes de interpretar a Nora de Ibsen com a sua graciosa vivacidade, com o seu extraordinário vigor de expressão fisionômica, com a sua paixão arrebatadora.
> Não é que a crítica exigente não possa observar-lhe um ou outro exagero, aqui ou ali um ligeiro senão; mas quem aos 20 anos já chegou à perfeição nesta arte difícil? [749]

De um ponto de vista geral, ainda que o texto de Ibsen exigisse atenção por parte dos espectadores, a montagem agradou ao público que lotou o Teatro Santana. Não foi apenas a *Gazeta de Notícias* que aludiu ao espetáculo realizado pela Companhia Dramática Portuguesa. O jornalista Oscar Guanabarino, crítico de artes da folha *O País*, redigiu um longo comentário, publicado no dia 30, sobre a representação. Em sua análise, Guanabarino traçou uma sinopse detalhada do enredo, em que a personagem Nora era a figura central. Ao arquitetar a urdidura do texto, Ibsen tocava em questões complexas à época, tal como o tema ligado à educação da mulher e à sua emancipação na sociedade. Para o crítico d'*O País*, o final do enredo era o ponto mais problemático da obra, quando Nora, esposa e mãe, abandona a casa, o marido e os filhos, para aprender tudo o que a vida, até então, tinha lhe negado. Mergulhado num nítido universo conservador e se opondo à visão do cronista da *Gazeta de Notícias*, Guanabarino considerou o desenlace completamente inverossímil, impossível de ser transposto para o plano real. Se não bastasse isso, o cronista ainda alegou que a transformação da personagem Nora ao longo do entrecho era irreal. O crítico não conseguia explanar o comportamento de Nora quando ela resolve abandonar o lar e a família. Na verdade, Ibsen pretendia explorar uma questão bastante delicada e discutível e, por essa razão, acabou por ser criticado ferozmente. Tornou-se, para muitos, um alienado, um louco. Tanto que Guanabarino, em seu parecer sobre o espetáculo, questionava a genialidade do dramaturgo norueguês:

[749] Idem, ibidem.

> Nora, sem uma lágrima, sem se despedir dos filhos, apenas pede o que é dela, os seus objetos de uso, e parte.
> E aí está a alva teatral do gênio da Noruega.
> Qual a tese?
> A educação da mulher.
> Nora é um produto do meio em que a deixaram; um caso psiquiátrico abandonado e agravado pela falsa educação que lhe deram e na qual a conservou o marido.
> Qual a novidade?
> Um século antes de Ibsen Sheridan dizia:
> – As mulheres nos governam; tratemos de torná-las perfeitas.
> Quem proclamou a igualdade civil da mulher – foi Ibsen com as suas peças geniais?
> A educação da mulher ou, pelo menos, a necessidade dessa educação foi alguma vez desconhecida depois da organização da família e da constituição dos estados? [750]

Na verdade, Guanabarino apresentou um olhar superficial sobre o drama; não percebeu que o teatro ibseniano é formado por camadas, as quais requerem certo grau de amadurecimento e reflexão. As personagens ibsenianas são dotadas de complexidade e, por isso, exigem um olhar analítico, necessitam ser compreendidas interiormente. Guanabarino não compreendeu a densidade da personalidade de Nora, apenas afirmou que os personagens de Ibsen são "sempre doentios; é a chaga elegante das sociedades, as mazelas enroupadas, as grandes histéricas, os epiléticos, os neuróticos" [751]. O tema abordado no drama, para o jornalista, não era uma novidade, já que tinha sido debatido por intelectuais de outrora, porém não pensou que a maior novidade do tema posto em discussão no enredo desenhado por Ibsen repousava no fato de ser ele levado pela primeira vez ao teatro, de modo a promover um debate público. Era, sem dúvida, a primeira vez que o teatro levava aos espectadores uma contundente discussão acerca do tema da educação da mulher à época. Guanabarino, assim como a maior parte da plateia que compareceu à récita, não compreendeu o drama ibseniano, por se manter na superficialidade daquilo que fora, aparentemente, exposto no palco. Tereza Menezes assegura a importância da *Casa de Boneca* para o teatro do *fin de siécle*:

> *Casa de Bonecas* foi uma revolução não só pelo tema, que questionava radicalmente o casamento aparentemente feliz, mas também pela forma

[750] GUANABARINO, Oscar. Casa de Boneca. 'Santana'. "Artes e Artistas". *O País*, 30 de maio de 1899. Vide **Anexo**, item **23) Henrik Ibsen**.
[751] Idem, ibidem.

> dramática como foi construída. A trama se desenvolve mostrando não só a progressão dos acontecimentos na vida de Nora, como também a trajetória interna de seu de seu espírito; seu discurso vai se modificando à medida em que ela amadurece e tem que tomar providências fundamentais para a sua existência. Ibsen cresce imensamente como autor; a história da peça foi retirada de fatos da vida real, mas sua dimensão foi muito além da crônica ou da denúncia social, ele fala da necessidade de emancipação do ser humano, especialmente o ser humano mulher que toma consciência "dos deveres que tem para consigo mesma", acima e além dos deveres de mãe e esposa. [752]

No dia 9 de junho, *O País* divulgou um comentário curioso acerca da montagem de *Casa de Boneca*. O texto, assinado com o nome de Braz, fazia alusão direta ao sucesso das seguidas récitas, realizadas no Teatro Santana, e à compreensão do público com relação ao enredo:

> Afirmou-se por aí que a peça só podia ser entendida por uma plateia senão literária, pelo menos com educação artística. Daí a afluência: todos querem dar a entender que percebem do riscado, que têm a sua dose de leitura, que compreendem a grandeza moral da protagonista, que sentem a tristeza e o desconsolo, a insubordinação daquela magnífica obra. [753]

Embora o texto do drama não tivesse sido compreendido pela maior parte da crítica e da plateia, a sua encenação conseguiu levar um número surpreendente de espectadores ao teatro. Os jornais informam que a Companhia de Lucinda Simões realizou várias representações da récita, devido ao sucesso de público. O drama foi 17 vezes encenado pela Companhia Dramática Portuguesa, um sucesso inesperado, em se tratando de uma peça escrita por autor reformador e pouco conhecido dos brasileiros, os quais, em sua maior parte, frequentavam o teatro com o objetivo de se divertir.

A montagem de *Casa de Boneca* ainda contribuiu para incendiar os ânimos dos críticos Artur Azevedo e Luís de Castro, que trocaram argumentos acerca da questão de existir ou não elementos originais no drama representado pela Companhia Portuguesa. *A Notícia*, folha em que colaborava Artur Azevedo semanalmente na coluna "O Teatro", trazia críticas afiadas de Artur Azevedo dirigidas a Luís de Castro. Este, desprovido da veia conservadora que dominava

[752] MENEZES, Tereza. Op. cit.p, 46.
[753] BRAZ. "Notas". *O País*, 9 de junho de 1899. Vide **Anexo**, item **23) Henrik Ibsen**.

o colega, revidou com respostas certeiras em seu folhetim "De viseira erguida", publicado na *Gazeta de Notícias* todas as semanas. A troca de farpas entre os dois críticos tinha começado dias atrás, tendo como tema principal o crítico francês Francisque Sarcey. [754] A polêmica estendeu-se e o drama *Casa de Boneca*, em cartaz no Teatro Santana, passou a ser o foco da querela. Para acalorar a discussão, Artur Azevedo assegurou que era possível encontrar em *Casa de Boneca* uma mistura de técnicas exploradas por autores franceses tradicionais como Augier, Dumas filho, Meilhac e Halèvy e que a cena da tarantela na *Casa de Boneca* não passava de uma *ficelle*. Ademais, verberou contra a alteração do comportamento de Nora no decorrer da ação. Para Artur Azevedo, os atos da personagem mostravam-se inaceitáveis e não faziam jus a nenhuma espécie de originalidade. Luís de Castro respondeu a esses ataques escrevendo um longo texto explicativo, no sentido de desbancar os argumentos do colega. A princípio, o cronista referiu-se à tarantela presente no drama, interpretada como *ficelle* por Artur Azevedo:

> Tem paciência, meu caro Artur. Essa tarantela estava perfeitamente de acordo com o caráter de Nora e prende-se à ação. Quando a dança com frenesi, Nora o que procura é distrair a atenção do marido, é fazer com que ele se esqueça de ir à caixa buscar as cartas, entre as quais está a carta fatal. Bem se importa Ibsen com armar ao efeito, ele que não se preocupa com o público e que nem sequer assiste aos ensaios de suas peças nem pisa em um teatro! [755]

O tom irônico permanecia em todos os argumentos lançados por Luís de Castro, quando citou o trecho de um texto escrito por John Paulsen, publicado na *Revue d'Art Dramatique*, cujo número fora dedicado exclusivamente a Henrik Ibsen. No texto, Paulsen afiançava que Ibsen deconhecia totalmente as obras dos autores franceses mais ilustres daquele século. Quanto à atitude de Nora, explicava que todas as ações da personagem faziam sentido no enredo e eram necessárias a fim de que o desenlace tomasse aquele rumo traçado pelo dramaturgo. Assim, Luís de Castro inferia que o maior desentendido era Artur Azevedo, por

[754] A polêmica teve início em 27 de maio de 1899, quando a *Gazeta de Notícia* trouxe a lume um texto crítico de Luís de Castro respondendo às alfinetadas que lhe foram dirigidas por Artur Azevedo em seu folhetim "O Teatro", publicado n'*A Notícia* dos dias 25-26 de maio. Para mais detalhes, vide FARIA, João Roberto. Op. cit.

[755] CASTRO, Luís de. "De Viseira Erguida". *Gazeta de Notícias*, 10 de junho de 1899. *In* FARIA, João Roberto. Op. cit., p.653.

não ter visto nos detalhes da trama a explicação para as atitudes de Nora:

> Atiras sobre a pobre Nora os epítetos de frívola, tola, inconsciente, glutona, ignorante, mentirosa, dissimulada, sem nenhum senso moral, e não lhe apontas uma só qualidade, nem ao menos a da tenacidade com que procura satisfazer o débito que contraiu para salvar a vida do marido. É justamente por causa desse débito que ela mente, que ela dissimula. O dinheiro que ela pede constantemente não é para pagar a quantia que pediu emprestada. É ainda com o mesmo fim que ela trabalha até alta noite. Quanto aos outros defeitos, e sobretudo essa falta de senso moral, assim era preciso para mostrar que a educação de Nora foi falsa e que sobre ela não se pode lançar a culpa dos erros cometidos. [756]

Mediante esses argumentos, vindos da pena do cronista da *Gazeta de* Notícias, Artur Azevedo ainda tentou provar que suas concepções eram mais convincentes que as do seu interlocutor. Ainda que desejasse colocar um ponto final na polêmica, que se arrastava por algumas semanas, o crítico d'*A Notícia* reconheceu que Ibsen poderia ser considerado um revolucionário, porém não admitia que "ele tenha a técnica indispensável a um fazedor de peças de teatro" [757]. Além disso, confessou não acreditar que Ibsen desconhecesse a obra de um dramaturgo francês da época e que nunca tivesse comparecido ao ensaio de, pelo menos, uma de suas peças. Levando em conta a sua experiência de dramaturgo, questionava:

> Ora, se não mentem os biógrafos, Ibsen foi diretor do teatro de Berger e do de Cristiania, e é muito difícil acreditar que um diretor de teatro não só não assistia aos respectivos ensaios como não apareça no estabelecimento a seu cargo. Demais, tenho uma ideia vaga de haver lido que, antes de ser nomeado diretor do teatro de Cristiania, Ibsen foi comissionado pelo seu governo para estudar nas principais capitais europeias. Se isto é exato, não é crível que ele não conhecesse o teatro francês. [758]

A balbúrdia aflorada entre os dois críticos não se prolongou, no entanto os argumentos trocados por eles acerca da *Casa de Boneca* põem em dúvida a ideia de que o drama de Ibsen, apesar do imenso sucesso repercutido a partir das seguidas montagens, tivesse sido realmente compreendido pelo público numeroso que comparecia ao Teatro Santana. Com isso, podemos

[756] Idem, ibidem, p. 654.
[757] AZEVEDO, Artur. "O Teatro". *A Notícia*, 15-16 de junho de 1899. *In* FARIA, João Roberto. Op. cit., p. 655.
[758] Idem, ibidem, p. 656.

cogitar duas hipóteses possíveis: ou o público se sentiu atraído pela "exótica" dramaturgia de Ibsen ou compareceu ao teatro para contemplar os artistas célebres da Companhia Dramática Portuguesa, como Lucinda Simões, sua filha Lucília Simões e Cristiano de Sousa. Independente de uma hipótese prevalecer sobre a outra, é certo que uma "nova" e "diferente" dramaturgia entrava em cena, indicando, com a virada do século, o início de novos tempos para o teatro do gênero "sério".

O mesmo sucesso da montagem realizada pela Companhia de Lucinda Simões, no Brasil, repetira-se meses antes em Portugal, motivo este que levou o dramaturgo português Eduardo Fernandes, utilizando o pseudônimo de Esculápio, a escrever uma divertida paródia ao drama ibseniano. [759] Com o título de *O Caso do Boneco*, a paródia em três atos estreou no Teatro do Ginásio a 17 de junho de 1899, em Lisboa, pela Companhia do artista Souza Bastos. [760]

Na realidade, o pano de fundo da história se mantém, mas com a diferença de que todos os elementos inseridos no enredo apresentam considerável dose de humor e comicidade. A seriedade e a dramaticidade do texto original de Ibsen convertiam-se em deboche e gozação na paródia. Antes de começar o enredo, o autor escreve um prólogo, a fim de explicar o propósito da paródia, cuja função principal, segundo Eduardo Fernandes, era impelir a plateia ao riso. Provavelmente, Fernandes tivesse cogitado a possibilidade de ser atacado pelos defensores de Ibsen, já que a paródia poderia ser interpretada como uma crítica mordaz ao dramaturgo norueguês, responsável por sustentar ideias ousadas e avançadas para a época e que iam de encontro com as arraigadas convenções sociais. Nesse sentido, o prólogo explicativo funcionava como um verdadeiro álibi para o parodista. Não é possível, entretanto, afirmar com certeza se realmente *Casa de Boneca* não tivesse incomodado Eduardo Fernandes, pois também não é absurdo pensar que, em uma sociedade tão tradicional como era a portuguesa, em pleno final do século XIX, muitos interpretassem o drama ibseniano como sendo, nada mais, nada menos, uma brincadeira de mau gosto, em

[759] O escritor português Eduardo Fernandes nasceu em 1870, em Lisboa. Deixou o curso de medicina para se dedicar ao jornalismo. Mas a sua paixão pelo teatro o levou a escrever alguns trabalhos exclusivos para a cena, sendo muitos deles paródias de dramas consagrados. Dentre as paródias, destacam-se *José João*, paródia ao drama *José João*, do dramaturgo espanhol Dicenta, *O Vicente*, paródia ao *Regente*, peça de Marcelino Mesquita e também produziu uma versão cômica da ópera *Bohème*, de Puccini. (Para mais informações, vide BASTOS, Souza. Op. cit., p.309-310.).

[760] O texto integral da paródia de Eduardo Fernandes foi publicado na revista portuguesa *De Teatro. Revista de Teatro e Música*, 8ª. série, nº 45, 2ª. parte, nº 3, edição julho-agosto, 1926 (Lisboa).

que a licenciosidade e o anarquismo falavam mais alto.

Assim, o prólogo da paródia de Eduardo Fernandes trazia os seguintes versos:

PRÓLOGO
Antes de subir o pano, um ator, em trajo de 'soirées", aproxima-se da ribalta.
Depois de respeitosa vênia:

Manda-me aqui o autor, antes que o pano suba,
Do prólogo empunhar a sonorosa tuba
– Que imagem tão feliz! – pra vos dizer, senhores,
Que nem ele, nem nós, humílimos atores,
Temos em mira, aqui amesquinhar uma obra
Que é grande, é imortal, como o provou de sobra
Fazendo a volta ao mundo em meio de ovações,
Provocando da ciência as vivas discussões
E impondo no teatro uma moderna escola.
Pretexto para rir – e o riso é que é a mola
Do relógio da vida – a peça é tão somente
– A peça que hoje vai ouvir seleta gente
Como esta que aqui vejo – um tímido embrechado
Em horas de prazer no bom humor calcado,
Sem grandes pretensões. Não só de coisas sérias
A vida se compõe. É rir... e o mais são lerias!
As grandes concepções do pensamento humano,
As obras de um poeta, a prosa de um fulano
Que o mundo embasbacou, os imortais inventos,
As mil revoluções, os gênios, os talentos
Passaram ao porvir na vã caricatura,
Deram assunto vasto a muita diabrura,
Como a que se comete aqui, neste proscênio,
Satirizando o parto ideal daquele gênio
Que Ibsen se chama. Afirma um grande esperto
Que a tristeza não paga as dívidas. E é certo.
Se conseguirmos, pois, o nosso fito ardente
De vos fazer sorrir, teremos, certamente,
A tarefa cumprida, e perdoai, senhores,
Se aqui vos castiguei com versos maçadores.
Foi uma explicação que vos vim dar à pressa
Por mandado do autor. Vai começar a peça.
(Sai. Sobe o pano.)

Eduardo Fernandes esclarecia sua intenção e, ao mesmo tempo, defendia-se de antemão dos possíveis ataques que poderia receber dos fiéis admiradores do escritor escandinavo. Quanto ao enredo, as diferenças mais salientes em relação ao texto original residiam na

construção das personagens. [761] Na paródia, o personagem Nero representa o papel de Nora; Ema o de Torvaldo Helmer; a menina Abranches, a costureira, assume o lugar do Dr. Rank; o Cara Linda representa a Mme. Linde; a contrabandista Felicidade incorpora o papel do agiota Krogstad; os três "granjolões" de Ema representam os filhos dos Helmer (Ivar, Bob e Emmy); o "Tanas", o galego, babá dos três "granjolões", incorpora o papel de Ana Maria (babá dos filhos dos Helmer); a personagem que faz o papel do pequeno assume o papel de Helena (empregada dos Helmer); e o homem do recado, presente na paródia, é o personagem do entregador no drama ibseniano.[762] O protagonista do texto cômico é Nero, portanto o responsável pelos afazeres domésticos aparece representado por um indivíduo do sexo masculino. A troca dos sexos é um traço que salta aos olhos, quando comparamos a paródia com o texto original de Ibsen. Talvez Eduardo Fernandes visse nesse detalhe uma estratégia interessante para conduzir ao riso e à ironia. Os inimigos de Ibsen poderiam perfeitamente cogitar que o parodista português tivesse visto na troca de sexo uma forma de reforçar, de maneira proposital, a noção de anarquismo, a qual alguns críticos enxergaram estar embutida na atitude de Nora no desenlace do drama original. O espaço onde se passa a ação dramática é o da casa de Ema. Resumiremos, pois, a trama ato por ato.

A primeira cena do primeiro ato abre-se com a chegada de Nero a casa, depois de um dia estafante de compras e, com ele, traz um embrulho que diz ser uma surpresa referente à comemoração do dia de Santo Antônio. Nero conversa com sua esposa Ema, que está preparando o lançamento de um jornal de moda feminina chamado "O figurino"; ambos alimentam a esperança de que a revista tenha grande aceitação entre o público. Ema reclama que o marido gasta muito, justificando que não consegue dar conta de tantas despesas. Ela deseja que seu esposo seja um bom dono de casa, submisso e obediente. No entanto, Nero pede-lhe mais dinheiro. Ema o atende e lhe dá um "poucochinho". Nesse momento, aparecem na casa uma mulher, que deseja conversar com Ema (vão para o escritório), e um antigo amigo de Nero, o

[761] Agradeço muitíssimo a Tania Martuscelli e Marcelo Schincariol por conseguirem uma cópia integral do texto em Portugal.

[762] Quanto à distribuição dos papéis aos artistas portugueses, identificamos: Palmira Bastos interpretou Ema; o ator José Ricardo incorporou o personagem Nero; Gomes ficou com o papel de Cara Linda; Isabel Marques com o de Abranches; E. Eduarda interpretou Felicidade; J. Ferreira ficou com o papel do Tanas; Sequeira com o do pequeno; Correia foi o homem do recado; e, por fim, os artistas Franco, Raposo e Beatriz interpretaram os três filhos de Ema.

Cara Linda. Este diz que foi vizinho de Nero, quando moravam em Chafariz do Rei. Nero confirma a informação, quando lembra que Cara Linda foi casado com Teresa de Possolo. Ambos conversam longamente sobre o andamento de suas vidas. O Cara Linda fala de sua vida solitária e Nero, ao contrário, informa que está rodeado de filhos. Porém, demonstrando desânimo, confessa ao antigo amigo que se sente infeliz com a vida de casado, já que é um verdadeiro boneco nas mãos dominadoras de Ema:

> Quer crer? Eu sou nas mãos dela
> Um verdadeiro boneco.
> Não tenho forças na goela
> Para berrar contra o jugo
>
> Em que vivo há mais de um ano
> Sou um boneco de pano,
> Um boneco de sabugo.
> Às vezes, só de o pensar
> Dão-me ganas de chorar...

Cara Linda retruca:

> Por boneco te trata tua esposa
> E não sabes fazer uma gazeta
> Para dela fugir à negra tosa!
>
> És um tolo, meu filho, és um pateta!
> A fêmea é quem trabalha, o homem goza
> E quem diga o contrário... é tudo peta!

Cara Linda percebe que Nero escondia um segredo, o qual o fazia se sentir mais infeliz. Nero relata que seis meses atrás levou Ema para passear em Cascais, com o objetivo de que a esposa descansasse do trabalho excessivo. No entanto, como não tinha dinheiro nem para pagar a viagem, voltou correndo para a casa, pegou uma capa de veludo de Ema e a levou ao vizinho, dono de uma casa de penhores. Nero acabou por vender a capa pelo valor de cinco mil réis e aproveita para comentar ao amigo que Ema não sabe da venda da capa e teme que esse segredo seja desvendando, quando ela for procurar a vestimenta para usar. Além disso, Nero acrescenta que está pagando os juros da penhora e ressalta que Ema

também não sabe da dívida. Com o objetivo de arrancar mais informações do amigo, Cara Linda pergunta-lhe quem é a mulher que se encontra com Ema no escritório. Nero responde-lhe que é a menina Abranches, uma amiga do casal e que sempre aparece para conversar com Ema. O Cara, então, comenta fatos de sua vida: diz que foi casado e que, a princípio, amou muito sua esposa. Conta ainda que, agora, sua vida no asilo, onde trabalha como servente, não é fácil, o que o teria motivado a arranjar outro emprego. Entra em cena a personagem Felicidade, desejando falar com Ema acerca do jornal feminino, o qual prometia dar dinheiro. Felicidade sai; Cara retorna à cena e pergunta sobre Felicidade e confirma a informação de que ela é uma contrabandista. Nesse momento, entra a menina Abranches e Nero a apresenta ao amigo. Ambos trocam cumprimentos; Abranches apresenta-se como modista e joga um charme para cima de Nero, perguntando-lhe se o jantar já estava pronto. Abranches e Nero dialogam sobre a contrabandista Felicidade:

Abranches
Não. Negoceia em farpela,
Vende saias de cetim,
Compra relógios usados,
Troca fatos, cobertores
E paga os juros passados
Das cautelas de penhores.

É uma contrabandista
Intrujona e trapaceira.
Como sabe, eu sou modista
E conheço-a de ginjeira.

Nero anuncia que Felicidade é mulher perdida por viver à custa dos infelizes e miseráveis. Ema aparece e Nero pede-lhe um emprego no jornal para Cara Linda. Ema lhe oferece o posto de cobrador das assinaturas da revista. Ema e Abranches saem de cena no momento em que chegam as crianças (os "granjolões") e junto delas vem o galego Tanas, no papel de babá. Nero brinca com as crianças (esse quadro é uma imitação perfeita do momento em que Nora se entretém com seus filhos no primeiro ato do texto parodiado). A cena é interrompida com a entrada de Felicidade, que deseja falar com Nero. Felicidade informa que não veio pedir dinheiro, mas que, ao ver Cara Linda conversando com Ema à

rua, gostaria de saber se Ema concedeu o emprego de cobrador ao Cara, visto que esse lugar já estava reservado para o seu genro. Felicidade quer que Nero convença Ema a dar o emprego ao genro. Nero diz que é impossível, já que a sua mulher era autoritária e governava tudo na casa. Como estratégia para conseguir realizar o seu desejo, Felicidade chantageia Nero. Na verdade, Nero tinha emprestado de Felicidade cinquenta mil réis e ainda estava pagando parte desse valor com os devidos juros. E, para isso, chegou a penhorar a capa de Ema, no intuito de cobrir uma parcela da dívida contraída. Mesmo vendendo a vestimenta, Nero não tinha conseguido cobrir o valor total da dívida. O problema maior era que Nero alterara o valor verdadeiro dado à capa, enganando, assim, Felicidade. Eis a transcrição do diálogo dos dois personagens, ponto de maior tensão do primeiro ato:

Nero
Vai-lhe dizer
Que eu lhe devo dinheiro?

Felicidade
E se o disser?

Nero
Dará cabo de mim minha mulher!
(com lágrimas na voz)
Por Deus, senhora, não lhe diga tal.
Eu mando-lhe de borla o meu jornal, Mas, se lho vai dizer, sim, se lho diz, Ela parte-me um braço ou o nariz!

Felicidade
Pois se fosse só isso...

Nero
Então, que mais?
Olhe que Ema rabisca nos jornais
E depois...

Felicidade *(passando a 2)*
Bem me importa a mim com ela!

Nero
Pode-lhe dar qualquer escovadela...

Felicidade
Bem. Já vejo que é falto de memória,
Mas eu vou-lha avivar. Vamos à história.

(dando um passo para ele).
Certamente que deve estar lembrado
De cinquenta mil réis...

Nero *(atalhando)*
Foi emprestado.
Tenho-lhe pago juro e prestações.

Felicidade
Emprestei-lhos em dadas condições,
A seis por cento ao mês. E foi barato.

Nero
Foi um roubo é que foi.

Felicidade
Bem, eu não trato
Se o negócio foi bom. Mas, para lhe dar
Os cinqüenta mil réis – pode contar
Com eles, lhe disse eu – tive eu a *aquela*
De guardar em penhor uma cautela
Da capa de veludo da senhora.

Nero
Sim. Eu dei-lhe a cautela e foi-se embora.

Felicidade
Mas disse-me que o juro estava pago
Até ao fim do mês...

Nero *(gaguejando)*
Sim... eu...

[...]

Felicidade
Vi eu que era tal qual o que dizia,
Que o juro estava pago e que a quantia
Que a cautela rezava era verdade.

Nero
Já vê então, senhora Felicidade...

Felicidade
Mas o melhor não fica no tinteiro.
Espero um bocadinho.
(vai pôr a púcara no pote)
O meu dinheiro

Já você o comeu, mas há de ver
Que eu também, quando quero, sei fazer
As coisas. Fui bater ao penhorista
E examinei a capa.
(dando-lhe uma pancada)
Ah, *seu* fadista,
Foi cinquenta mil réis que lhe emprestaram?

Nero
Foi, sim, senhora.

Felicidade
(tirando a cautela do bolso).
Sim? Mas não contar
Com a cifra aqui posta a tinta preta,
Sendo as outras a azul. Eu sou pateta?
Deram cinco mil réis pela capinha,
Mais um cifra e pronto!

Felicidade assegura que dará queixa à polícia, caso Nero não arrume o emprego para seu genro e sua filha. Nero promete pagá-la no decorrer da semana, mas Felicidade, conhecendo o marido de Ema, não acredita que isso viria a se concretizar. Depois da ameaça, Felicidade retira-se e Nero se desespera; não quer ir para o Limoeiro (espécie de cadeia, prisão, para os portugueses). Nero enfeita o trono de Santo Antonio, a surpresa que planejou para surpreender sua mulher. Então, Ema entra e Nero aproveita para insistir na ideia de conceder ao genro de Felicidade o emprego de cobrador das assinaturas do jornal. Ema permanece inflexível, afiançando que o referido parente de Felicidade é um mau caráter e que seria um fiasco como cobrador. Nero percebe que a situação complica mais ainda para o seu lado. Para arrefecer os ânimos, conversa com a esposa sobre a festa que o vizinho Teotônio, sapateiro, dará em sua casa na noite de Santo Antônio. Ambos combinam de ir à festa comemorativa. Nero comenta que deseja ir mascarado e Ema lhe promete arranjar um "fatinho". Conformado com a sua situação e muito decepcionado, Nero vai terminar o jantar.

O segundo ato inicia com Nero em cena, alimentando o pensamento de se vingar de Felicidade. Chega o Cara Linda e Nero fala da festa de Santo Antônio; diz que dançará a "muinheira". Assim, pede ao Cara que faça uns remendos nos calções (Nero pretendia ir à festa fantasiado de "galego de bomba"). Ema aparece e Nero insiste novamente no caso de

Felicidade. Ema continua inflexível; esclarece que não quer ser manipulada pelas vontades do marido e que ela é esposa, a pessoa mais poderosa da casa. Ema solicita ao pequeno que entregue uma carta a Felicidade; a carta apresentava algumas palavras ofensivas à imagem da contrabandista; Ema, como dizia ela própria, desejava colocar Felicidade em seu devido lugar. Nero prevê, nesse meio tempo, a eclosão de uma grande desgraça. Chega Abranches e, com muita comicidade, lamenta o fato de nunca ter se casado, na tentativa de conquistar Nero. No momento em que Abranches dirige-se para o quarto de Ema, surge a figura de Felicidade e mostra a Nero a carta que Ema lhe enviara denegrindo profundamente sua imagem. Felicidade afirma que não dará queixa na polícia, com a condição de que o problema se resolvesse entre os três: caso Ema não cedesse o emprego ao seu genro, que o pagamento total da dívida, então, fosse efetuado em dinheiro vivo. Além disso, acrescenta que pedirá ao taverneiro para entregar uma carta a Ema, explicando a história verdadeira da dívida. Nero, num profundo desespero, anuncia que se matará (cena com humor) e Felicidade retruca que o suicídio não resolveria nada. Nero vê Felicidade, quando esta vai embora, deixar cair uma correspondência no barril de lixo. Nero conta tudo ao Cara Linda e este, na tentativa de ajudar o amigo, procura a cartinha no lixo, mas não a encontra. Cara, com isso, diz que conversará com Felicidade e sai para dar um fim à questão. Entra Ema e se depara com Nero remexendo o cesto de lixo. Nero impede que Ema mexa no cesto e propõe ensaiar a muinheira. E, numa cena carregada de humor, Nero solicita a Abranches que bata a caçarola, para obter um fundo musical. Nero dança loucamente como se fosse Nora na célebre cena da tarantela da *Casa de Boneca*. Ema, então, estranha o fato de o marido a impedir de remexer o cesto de lixo.

O terceiro ato se principia com uma cena em que Cara Linda e Felicidade dialogam; ambos relembram os anos em que viveram juntos. Cara pede Felicidade em casamento e a contrabandista pergunta ao ex-marido se ele exercia algum ofício. Cara Linda diz que trabalhará como cobrador do jornal de Ema (Felicidade percebe que era o emprego que estava reservado para o seu genro). A contrabandista aceita o pedido de casamento e acrescenta que vai procurar a carta, a fim de desfazer o mal entendido, mas, não conseguindo encontrá-la, decide ir embora. Ema e Nero chegam da festa e encontram o Cara, que desejava ver Nero fantasiado. Sem Ema perceber, Cara, ao se retirar de cena, tranquiliza Nero, informando-lhe que conversara com Felicidade. Abranches entra bêbada e, ao sair da casa,

deixa cair uma carta no lixo. Ema pega a carta e a lê. Furiosa, Ema discute com Nero, asseverando que o marido não sairia de casa antes que ela lhe quebrasse algum osso. Na mesma hora, toca a campainha e alguém entrega uma carta de Felicidade dirigida a Ema; a carta dizia que Felicidade não estava mais interessada em receber o dinheiro da dívida. Ema tenta pedir desculpas para Nero, porém agora é este que se mostra furioso. Nero assegura que somente aceita perdoar Ema, caso os papéis fossem trocados – ele não seria mais submisso e passaria a mandar na casa e impor ordens:

Nero
Pois então!
Compreendi afinal,
Que a senhora é jornalista
Mas não escreve no jornal.
Isto da contrabandista
Abriu-me os olhos, menina!
Este caso da cautela
– A senhora é muito fina
Mas caiu nesta esparrela
Ensinou-me a procurar
O meio mais decidido
De exercer o meu lugar
Que tenho aqui, de marido.
De hoje em diante, a senhora
Já nunca mais escrevinha,
Deixou de ser escritora,
Passa a tratar da cozinha,
Tem que andar muito direita
– Não sei se me percebeu –
Emazinha, desta feita,
Quem manda aqui sou só eu!

Ema
(erguendo-se, furiosa)
Ó seu grande descarado,
Você falta-me ao respeito?

Ema não concorda com a proposta da troca dos papéis, porém o marido afirma que está farto de exercer a função de um "boneco", um "títere", na casa e deseja abandonar tudo e ser livre. Eis o diálogo final:

Nero
Ligeiro
Como o mais leve sargento,
Vou daqui para a rapioca
Fujo às grades do convento,
Passo esta noite à matroca
Pelas ruas a tocar!
Ergo a grimpa desta vez!
Hoje vou-me embebedar.
Se for parar ao Xadrez,
Alguém me há de ir lá buscar.
(vai abrir a porta da D. F. e volta à cena)

Ema
E quanto voltas?

Nero
Sei lá!
Quando a mim me der a gana!
Talvez que não volte cá!
Hoje, amanhã pra a semana....
(tendo tirado a guitarra do saco, põe o chapéu às três pancadas, traça o gabão e atravessa a cena, da D. para a E.. a cantar a seguinte canção popular, música de Manuel Chiné. Ema segue-o em volta da mesa, suplicante, pondo as mãos comicamente. Nero dedilha na guitarra e canta:)

O Chico pediu à Chica
E o Chico pediu ao Zé,
Vai dar um beijinho à preta
Achim! Olarilolé!
Agora é que me eu bandeio!
Ao pé do meu lindo amor,
É que eu me saracoteio!
(chegado ao patamar, cessa o toque atira contra a porta, com grande violência)

Ema
(deixando-se cair numa cadeira, próximo da porta, cobrindo o rosto com as mãos)
Voai, ó loucas esperanças
Azuis, iriadas!
(levanta a cabeça, desvairada, e olha em torno. De súbito, ergue-se, desce ao proscênio [...] *público)*

Vou para o albergue das Crianças
Abandonadas!
(ouve-se, fora, a bulha da porta da rua, que se fecha).

Ao ler a paródia, identificamos rapidamente determinadas diferenças, além da troca de sexos das personagens, em relação ao texto original de Henrik Ibsen. Ema, que assume o lugar do advogado Torvaldo Helmer (no drama original), não é bancária, e sim jornalista, e prepara o lançamento de sua própria revista de modas. A tarantela, dança presente no texto de Ibsen, aparece na paródia como a dança da Maria Cachucha ou "muinheira". Nero compra um trono de Santo Antonio e não uma árvore de natal como Nora faz no texto original. A caixa de correspondência, onde se encontra a carta reveladora na *Casa de Boneca*, é representada por um inusitado cesto de lixo. O som do piano, quando Nora ensaia a tarantela na sala de sua casa, é substituído pelo barulho estridente provocado por panelas e demais apetrechos da cozinha, quando Nero ensaia a Maria Cachucha.

A encenação da paródia em Portugal levou inúmeros espectadores ao Ginásio, fato que incitou Souza Bastos a representar a paródia no Teatro Apolo, em novembro de 1899, quando se encontrava em excursão pelo Brasil. O texto estreou no dia 18 e, como era de se esperar, despertou a curiosidade do público carioca. Artur Azevedo comentou a montagem, enfatizando que

> a principal originalidade da paródia consiste na troca do sexo dos personagens do drama de Ibsen, e por esse processo o próprio título, como se vê, foi masculinizado.
> *O caso do boneco* é todo escrito em versos rimados, versos que por vezes se ressentem da pressa com que foram escritos, mas nem por isto deixam de revelar extrema facilidade e graça natural. [763]

No entanto, o crítico acrescentava que algumas expressões e "pilhérias", por serem locais e próprias do ambiente lusitano, eram incompreensíveis para os espectadores brasileiros, ainda que isso não fosse motivo para não arrancar boas gargalhadas dos que compareceram ao Teatro Apolo. Segundo Artur Azevedo, a recepção dos brasileiros pareceu ser bastante acolhedora: "O público riu-se de tudo, à exceção do episódio do barril do lixo [correspondente à caixa de correspondência no texto original], que necessariamente lhe pareceu de uma infelicidade inaudita" [764]. Do lado dos artistas da companhia, o

[763] A.A. 'Apolo'. "Artes e Artistas". *O País*, 20 de novembro de 1899. Vide **Anexo**, item **23) Henrik Ibsen**.
[764] Idem, ibidem.

desempenho "está na altura da peça", frisava o cronista. [765] E, propositalmente, encerrava o seu comentário aludindo ao prólogo da paródia, anunciado antes do início do espetáculo pelo ator Correia:

> Antes de subir para o 1º. ato, Correia encarregou-se – e airosamente o fez – de dar ao público um recado, também em verso, no qual o autor se defendia da arguição, que porventura lhe fizessem, de pretender ridicularizar o drama de Ibsen. Era excusada a sangria em saúde, porque (a Manoel Roussado o disse) só se parodiam as grandes obras. [766]

A *Gazeta de Notícias* também veiculou um comentário a respeito da montagem do texto cômico de Eduardo Fernandes. Dois dias antes da estreia, a redação do periódico, visando à necessidade de preparar os seus leitores para o espetáculo e esclarecer as intenções do autor, divulgou os versos do prólogo. A crítica acerca da montagem foi publicada somente a 20 de novembro, na seção "Teatros e..."; o crítico anônimo elogiou o trabalho de Eduardo Fernandes, que, a seu ver, conseguiu atingir a intenção que ele próprio tinha destacado nos versos do prólogo: fazer o público rir. No entanto, admitiu que a presença de frases e expressões específicas de Portugal, detalhe observado por Artur Azevedo em sua crônica acerca da récita, publicada n'*O País*, impediu que algumas cenas engraçadas fossem compreendidas na íntegra pela plateia carioca. Mas acrescentou que isso não era razão justificável para negar a comicidade do texto, tecido com grande talento pelo comediógrafo Eduardo Fernandes:

> A paródia é feita cena por cena, linha por linha quase, sobre a peça de Ibsen e está cheia de extravagâncias, verdadeiros disparates, que fazem rir muitíssimo. É escrita em versos fáceis, mas em geral bons, e no *argot patois*, ou que melhor nome tenha, de Lisboa, com os modos de dizer e as frases populares *alfacinhas*, o que em parte concorreu muitíssimo para o êxito da peça, lá.
> Aqui, no Rio, tudo isso perdeu para o público, que ficou um pouco frio ou por não poder apreciar o trabalho de paródia, por não conhecer bem a peça de Ibsen, ou por não entender as referências aos *decilitros*, é artilharia

[765] Idem, ibidem.
[766] Idem, ibidem.

> manhosa, o tipo do galego e *muchas cositas mas*, puramente lisboetas. [767]

Embora afirmasse conter a paródia traços extraídos de uma autêntica veia cômica, o cronista da *Gazeta de Notícias* não viu a necessidade de expor uma sinopse do entrecho e, sem mais, centrou sua análise nas diferenças entre o texto original e a paródia, a partir das personagens:

> Diremos apenas que o *Helmer* da peça do pensador escandinavo é na paródia *Ema*, uma mulherzinha de pulso, que está organizando um jornal de modas e arte e traz num cortado o marido *Nero*, um ente efeminado, que cuida dos arranjos da casa e faz todas as vontades à esposa, que lhe vai ao peito frequentemente.
> *Nero*, para fazer um passeio a Cascais, empenhou uma capa da esposa por 5$ e depois empenha a cautela por 50$, à *Felicidade*, mulherona de faca e calhau, que faz negócios pouco lícitos.
> *Mme. Linde* é substituída na paródia pelo *Cara-Linda*, um velhote, amigo de *Nero*, por quem a *Felicidade* teve em tempos o seu fraco.
> O Dr. Rank é no *Caso do Boneco* a menina Abranches, uma costureirinha histérica que faz a corte a *Nero.*
> No último ato, quando *Ema* descobre o caso da capa, *Nero* revolta-se; cansado de apanhar, quer também bater e sai... levando uma guitarra e a chave do trinco para passar a noite na pândega. Quando voltará? Não sabe!...
> Há cenas de uma extravagância e de um cômico irresistível. [768]

O comentarista deixou para o final o seu parecer acerca da atuação dos artistas portugueses nos seus respectivos papéis. A seu ver, todos apresentaram um bom trabalho, com destaque para Palmira Bastos, na interpretação de Ema, que, na sua visão, foi "muito discreta e fez rir sem exagerar, com os seus arremedos tragi-burlescos no último ato, quando recita o 'Vai alta a hora'" [769].

Entretanto, o sucesso da paródia em Portugal, contabilizando mais de cinquenta representações, não se repetiu no Brasil. O texto de Eduardo Fernandes não empolgou o público fluminense e teve apenas três encenações: uma no dia 18/11 (sábado) e duas no dia 19/11 (domingo). Uma explicação plausível para o fato de a paródia não ter animado a plateia

[767] 'O Caso do Boneco'. "Teatros e...". *Gazeta de Notícias*, 20 de novembro de 1899. Vide **Anexo**, item **23) Henrik Ibsen**.
[768] Idem, ibidem.
[769] Idem, ibidem.

do Teatro Apolo seria a quantidade abundante de expressões e frases lusitanas, que só um português poderia entender. Os artistas eram os mesmos que representaram o texto em Lisboa e, por isso, seria estranho pensar que a causa maior da ausência de êxito repousasse na montagem do espetáculo.

É interessante notar a intensidade da repercussão que o drama *Casa de Boneca* gerava, na medida em que se tornava conhecido. A paródia *O Caso do Boneco*, de Eduardo Fernandes, corrobora a tese de que a peça original, elogiada por uns ou criticada por outros, apresentava singularidades, reforçando a fase de transição pela qual passava o drama convencional.

3.5.2 As comparações entre Henrik Ibsen e Richard Wagner

Era comum encontrar em textos críticos, ensaios, resenhas e comentários publicados nos principais jornais brasileiros comparações entre o dramaturgo Henrik Ibsen e o compositor alemão Richard Wagner. Ambos foram incluídos entre as personalidades mais importantes do meio artístico (teatro e música) mundial na virada do século XIX para o XX. Os críticos brasileiros, intelectuais sempre atentos aos últimos acontecimentos da Europa e às discussões acaloradas pela crítica de lá, mostravam-se preocupados em manter informados seus leitores acerca das novas tendências que floresciam no campo artístico-cultural europeu, ainda que essas inovações demorassem a chegar ao Brasil. No caso de Ibsen e Wagner, enquanto o primeiro contribuía para reformar o teatro dramático, o segundo inovava o teatro lírico. Por lançarem recursos e técnicas que desviavam dos padrões do teatro tradicional (tanto dramático quanto lírico), os dois autores, contemporâneos um do outro, encontraram grande resistência para que seus preceitos fossem aceitos e, por essa razão, sofreram ataques violentos e ferinos por parte da crítica mais conservadora. As polêmicas não se deram apenas na Europa; no Brasil, houve inúmeros debates entre os intelectuais a respeito das inovações lançadas pelos reformadores europeus. Embora o grupo dos conservadores fosse maior, não podemos deixar em segundo plano os intelectuais que se revelaram a favor das reformas como Luís de Castro, Valentim Magalhães, Adolfo Caminha e alguns anônimos, colaboradores nos periódicos principais do Rio de Janeiro escrevendo textos, comentários, artigos concernentes às "novas" tendências que se manifestavam na literatura dramática.

Como já mencionamos, um dos intelectuais que mais provou estar aberto às novidades, desde que estas não ultrapassassem as linhas do bom senso, foi o crítico teatral e musical da *Gazeta de Notícias*, Luís de Castro. A propósito da estreia de *Casa de Boneca* no Brasil, em 1899, Luís de Castro, grande admirador dos reformadores Ibsen e Wagner, comparou o autor escandinavo com o compositor alemão no tocante às suas conturbadas trajetórias no meio artístico. Levando em conta a resistência e a dificuldade encontradas por aqueles que desejam manifestar concepções artíticas novas e diferenciadas:

> Tem-se dado com o dramaturgo escandinavo o que se deu com Wagner e, aliás, com todos os grandes reformadores. Tendo escrito a sua primeira peça há quarenta e nove anos, pode-se dizer que só ultimamente conseguiu impor-se à admiração dos seus contemporâneos, e ainda hoje é discutido, ainda hoje as suas peças as mais pensadas são aceitas pela "maioria". [770]

Mais adiante, frisou a comparação entre as duas personalidades mais comentadas daquele momento:

> Ibsen ocupa no drama contemporâneo o lugar que Wagner ocupa no drama lírico. Se este foi o maior compositor que o teatro jamais produziu, aquele é certamente, quer queiram quer não, o maior dramaturgo do século, aquele pelo menos que tem agitado maior número de ideias e que, provocando discussões, mais tem feito pensar no teatro. [771]

Ademais, no que se refere às comparações entre Ibsen e Wagner, é necessário aludir a dois curiosos artigos anônimos publicados no *Jornal do Comércio*, em 1896. As obras em questão eram o drama histórico *Os Guerreiros de Helgoland* [772], de Ibsen, e o drama lírico *O Crepúsculo dos Deuses*, de Richard Wagner, referente à quarta parte da tetralogia d'*O Anel dos Nibelungos.* O autor do comentário ressaltava que as duas obras apresentavam semelhanças, uma abordando a mitologia escandinava e a outra a mitologia alemã. Segundo ele, os

[770] CASTRO, Luís de. 'Teatro Contemporâneo. Henrik Ibsen'. "Teatros e...". *Gazeta de Notícias*, 28 de maio de 1899.
[771] Idem, ibidem.
[772] De acordo com Tereza Menezes, na peça *Os Guerreiros de Helgoland*, Ibsen "conta a história de Sigurd, o homem íntegro e corajoso disputado por duas mulheres de naturezas opostas, uma guerreira da estirpe dos *vikings*, outra cordata e afetiva. Esta peça ainda tem um caráter épico-nacional, mas ele já começa a delinear mais a vida interior dos personagens do que o cenário que os envolve. Ela estréia em novembro de 1858 com sucesso, no Teatro de Cristiânia." (MENEZES, Tereza. Op. cit., p, 39).

personagens extraídos da mitologia alemã eram bastante parecidos com os da escandinava. No entanto, a intenção principal do crítico, em seus dois artigos, era atestar que Ibsen utilizava-se de elementos mitológicos com o objetivo de moralizar e instruir. Ou seja, Ibsen, diferentemente de Wagner, não visava à construção de uma obra apenas com um fim artístico. Em seu primeiro comentário, publicado a 3 de maio, o cronista começava aludindo à modernidade de Ibsen: "Seus dramas, principalmente os seus últimos, afastam-se cada vez mais do teatro histórico para abordar os problemas modernos, sociais ou filosóficos" [773]. E, em seguida, esclareceu o problema que pretendia abordar em seu comentário relacionado com os dois autores: Ibsen, ao lançar mão de elementos mitológicos na peça *Os Guerreiros de Helgoland* com intenções utilitárias, desfigurou as personagens da tetralogia de Wagner, em especial aquelas presentes em *O Crepúsculo dos Deuses*:

> O drama de Ibsen intitula-se: os *Guerreiros em Helgoland*; o de Wagner é a quarta parte do *Ring des Niebelungen*.
> A obra de Ibsen remonta a 1851; o autor tomou para assunto da sua peça fragmentos das velhas *Eddas* islandesas, retocando-os à sua vontade. Todos conhecem o parentesco próximo, legendas dos *Niebelungen* empregadas por Wagner em sua tetralogia. Os personagens escandinavos e germânicos não são simplesmente idênticos.
> Siegfried, Gunther, Brunnhild e Gudrune chamam-se, no drama de Ibsen, Sigurd, Gunnar, Hjoerddis e Daguy; são, pois, variantes sem importância.
> Mas, onde principalmente se acusa a diferença das tendências, é, tanto na maneira de conceber os personagens, como no objetivo procurado.
> Esse escopo tende a ser, moralizador na obra de Ibsen por uma aplicação imediata, enquanto que Wagner só teve em vista, primeiramente a arte, e depois essa espécie de moralidade superior que evola-se de uma elevada concepção artística plenamente realizada. [774]

Para sustentar os seus argumentos, o crítico resumiu o entrecho da peça mitológica de Ibsen que tomava uma feição de drama com viés histórico, devido à clara intenção moralizadora exposta na ação pelo dramaturgo. O articulista rebatia a intenção utilitária do dramaturgo escandinavo, uma vez que, a seu ver, Ibsen deturpava e aniquilava o universo legendário da mitologia:

---

[773] 'Ibsen-Wagner'. "Teatros e Música". *Jornal do Comércio*, 3 de maio de 1896.
[774] Idem, ibidem.

> O fundo é o mesmo; o drama desenrola-se, como ação teatral, quase conjuntamente com a segunda metade, quarta parte do *Ring*: o *Crepúsculo dos Deuses*. A intriga baseia-se na ficção de Sigurd conquistando a mulher do rochedo ardente sob feições de Gunnar.
> Mas Ibsen quis fazer um drama realista, mostrar os costumes dos antigos tempos: ideia certamente original de restabelecer uma época sobre a qual existem tão poucos documentos científicos; e mais original ainda de querer pintar os homens e as coisas do passado com verdade, servindo-se de lendas que, precisamente desfiguram a natureza complexa generalizando suas expressões.
> O drama de Ibsen toma um feitio histórico: a cena passa-se no século X no reinado de Erik. [775]

A sinopse do enredo d'*Os Guerreiros de Helgoland* prosseguiu no segundo comentário, divulgado no mesmo periódico a 4 de maio. E, após tecer detalhadamente o resumo do drama, o articulista apresentou aos leitores suas próprias conclusões acerca da peça ibseniana e não foi nem um pouco flexível com relação às críticas, retomando as ideias que tinha lançado no início do artigo, publicado no dia anterior. Embora reconhecesse o valor literário da peça, o folhetinista argumentava que Ibsen cometia um grave equívoco ao inserir, num universo mitológico, elementos que pertenciam a um mundo completamente diverso. Assim, questionava:

> O que choca, o que desagrada nessa peça, como fizemos notar, é a deformação da legenda histórica, é a diminuição da grandeza de personagens que pareciam tipos definitivos.
> Em compensação, depois da grandiosa concepção de Wagner, quem não vibrou ainda ao ouvir a epopeia de Siegfried? Quem não sentiu ainda o frêmito da emoção com a evocação do herói juvenil de coração puro, que não conhecia medo nem baixezas, personificação dos entusiasmos, identificação dos sonhos de todo ente apaixonado de poesia?
> Rebaixar a epopeia, empregá-la ao serviço de ideias moralizadoras ou de verdade histórica... isso produz uma impressão de frio desagradável.
> Se Ibsen, como sua intenção, queria apregoar ou mostrar os costumes dos seus compatriotas na idade média, não podia, com sua poderosa imaginação criar tipos seus, em vez de descobrir as consoladoras miragens que tanto deleitam nossas aspirações?
> Que conclusão ressalta desse drama de Ibsen?
> Ele visa uma lição que deve ser imediata, no espírito do autor. Foi alcançado esse escopo?
> Preocupando-se de guardar e de utilizar elementos legendários não suscetíveis de servir suas intenções, o autor chega a um resultado híbrido. E

[775] Idem, ibidem.

> no ponto de vista que nos importa, essa alteração de legendas conhecidas e consagradas produz displicência; esse defloramento de sentimentos tão cavalheiresco só provoca irritação. [776]

Em defesa da arte, o crítico finalizou seu parecer com mais censuras a Ibsen, no sentido de aconselhar os escritores a não incorrerem no mesmo "erro" constatado no texto do dramaturgo norueguês:

> Para terminar estas notas, já por demais longas, diremos que se um poeta, um escritor, quiser adotar um tema legendário; deve fazê-lo com a condição de não alterar-lhe o sentido. O prestígio da arte brune a legenda tornando-a mais penetrante, mas deve respeitar as suas linhas primordiais.
> Fazer servir um assunto legendário a uma arte instrutiva ou moralizadora, é colocar uma bandeira a meia altura de uma torre, a pretexto de uma sombra inútil.
> Para o alto o pavilhão! Que ele flutue soberbo e inútil, mas no ápice, no pináculo, atraindo os olhares para o infinito. Essa é a função da arte. [777]

Com essas palavras, o jornalista encerrava o seu comentário, provando, mais do que nunca, que permanecia fiel aos princípios pregados pelo "velho teatro" das convenções.

3.6 Ivan Turguêniev

O Pão Alheio, do autor russo Ivan Turguêniev, foi outra novidade, além d'*Os Espectros*, incluída no repertório da Companhia Dramática Italiana do artista Ermete Novelli, quando esta esteve no Brasil em 1895. [778] O drama foi encenado no dia 27 de junho, noite em que também se realizou a festa artística do ator italiano. A partir de um ponto de vista mais amplo, a montagem teve bom acolhimento por parte do público e da crítica.

O dramaturgo Artur Azevedo, que já tinha comentado a novidade anterior, a saber, *Os Espectros*, não hesitou em dar suas impressões acerca do drama russo, representado pela Companhia Novelli. O comentário de Artur Azevedo foi publicado no dia 29 de junho na

---

[776] 'Ibsen-Wagner – II'. "Teatros e Música". *Jornal do Comércio*, 4 de maio de 1896.
[777] Idem, ibidem.
[778] Embora Turguêniev fosse mais conhecido pelos seus romances (como o clássico da literatura russa *Pais e Filhos*, de 1861, e *Rudin*, entre outros), escreveu também para o teatro. Além d'*O Pão Alheio*, destacam-se as peças *A Imprudência* (1843), *O Parasita* (1848), *O Solteiro* (1849), *Um Mês no Campo* (1850), *Uma Dama da Província* (1851), *Uma Noite em Sorrento* (1852), entre outras. Por enfocar o universo psicológico em sua obra dramática, Turguêniev foi considerado um precursor da dramaturgia seguida, mais tarde, por Tchecov.

seção "Artes e Artistas", d'*O País*. Em se tratando de uma peça desconhecida do público brasileiro, o crítico preocupou-se em escrever um resumo bem detalhado do enredo, o que acabou por ocupar a maior parte de sua crônica. Segundo ele, o drama trazia à luz um entrecho tocante e comovente, uma vez que narrava a dolorosa descoberta da filha pelo seu pai legítimo. Ambos (pai e filha) viveram anos sob o mesmo teto desconhecendo o laço de parentesco que os uniam. Até o momento da descoberta, o pai, que morava de favor na casa, era considerado apenas um agregado e velho espoliado. Após expor o enredo, sem tecer impressões específicas sobre a construção do drama, Artur Azevedo voltou-se para a interpretação de Ermete Novelli. O cronista, deslumbrado, escreveu as seguintes expressões sobre o trabalho do intérprete: "Novelli nunca nos pareceu tão grande como anteontem! Quando outros papéis não tivesse ele para mostrar a enorme superioridade do seu talento de ator, bastava-lhe esse, só esse, e o mundo inteiro consagrá-lo-ia" [779]. Para Artur Azevedo, a representação do drama russo foi a consagração de Ermete Novelli como artista teatral e a prova maior disso vinha dos intermináveis aplausos que recebeu do público que se encontrava no Teatro Lírico.

O cronista teatral "Elv", do hebdomadário *A Semana*, compartilhou da mesma impressão sobre o "impecável e extraordinário" desempenho de Novelli n'*O pão alheio*. [780] Em seu artigo veiculado no dia 29, Elv, sem traçar alusões específicas e aprofundadas sobre o enredo, sustentou apenas que "*O pão alheio* é efetivamente um drama que desenrola ante o espectador uma dessas aventuras trágicas que, embora sempre repetidas, impressionam vivamente" [781].

Já a revista *A Cigarra*, de Julião Machado e Olavo Bilac, publicou um breve comentário acerca da montagem do drama russo. Olavo Bilac, o cronista teatral da folha, exprimia que, embora a concepção de Turguêniev fosse desconhecida pela maioria dos espectadores brasileiros, ela "foi imediatamente apreendida pela plateia do *Lírico*, e o público familiarizou-se logo, desde a cena primeira, com os caracteres dos personagens, postos em cena pelo dramaturgo russo" [782]. Quanto a Novelli, Bilac reforçou aquilo que a grande parte dos críticos vinha afirmando: o artista corroborava ser um mestre da arte de representar.

---

[779] A. 'Novelli'. "Artes e Artistas". *O País*, 29 de junho de 1895. Vide **Anexo**, item **24) Ivan Turguêniev**.
[780] ELV. "Teatros". *A Semana*, 29 de junho de 1895. Vide **Anexo**, item **24) Ivan Turguêniev**.
[781] Idem, ibidem.
[782] O. "Teatros". *A Cigarra*, 4 de julho de 1895. Vide **Anexo**, item **24) Ivan Turguêniev**.

Dentre os críticos que mais discutiram a construção do texto dramático de Turguêniev, destacou-se o jornalista da seção "Teatros e..." da *Gazeta de Notícias*. Sendo publicado no dia 29 de junho, o texto do crítico comentava que a novidade de Turguêniev na peça residia no modo como os personagens verdadeiramente humanos se apresentavam e se desenvolviam ao longo da trama. Esses personagens, a seu ver, seguiam "a fatalidade da sua índole e do seu temperamento, em harmonia com a situação social em que aparecem, como o papel que lhes está distribuído na grande comédia da vida" [783].

E, para além disso, o crítico traçou sinceros elogios a Novelli que, na sua opinião, transplantava para o palco uma interpretação "sobrenatural" do personagem Kusofkin, ou seja, o artista transformava-se no personagem como se a este fosse atribuído vida real. O cronista aproveitava o ensejo para realçar a iniciativa corajosa do artista italiano de incluir em seu repertório obras-primas dos teatros escandinavo e russo, como *Os Espectros* e *O pão alheio*, mesmo sendo elas completamente desconhecidas do público brasileiro.

É preciso concluir que, depois dessa memorável passagem pelo Brasil, Novelli tornar-se-ia, para a plateia nacional, uma importante, e talvez a principal, referência do teatro mundial à época. Mais do que revelar talento, o artista italiano concedeu ao público brasileiro a oportunidade de conhecer obras de autores reformadores ou precursores de uma nova literatura dramática que nortearia o teatro do século XX. E o russo Turguêniev foi um desses precursores.

3.7 Hermann Sudermann

Além dos dramas *Os Espectros*, *O Pão Alheio*, *Casa de Bonecas*, o público fluminense do *fin de siècle* teve a oportunidade de contemplar nos palcos os dramas *A Casa Paterna* e *A Honra*, do dramaturgo alemão Hermann Sudermann. Influenciado por Henrik Ibsen, Sudermann destacou-se na literatura dramática alemã e, adepto do socialismo, foi considerado pela crítica europeia um importante reformador como dramaturgo. De acordo com Otto Maria Carpeaux, Sudermann

[783] 'Novelli – O pão Alheio'. "Teatros e...". *Gazeta de Notícias*, 29 de junho de 1895. Vide **Anexo**, item **24) Ivan Tuguêniev**.

> apresentou no palco, com habilidade técnica extraordinária, os círculos aristocráticos e burgueses da nova Berlim, e, em *Heimat* (*O Lar*), criou o grande papel de Magda, que levou a peça pelo mundo inteiro. Em inúmeras tragédias e comédias "naturalistas", sempre coroadas de sucessos fáceis, Sudermann abusava evidentemente das fórmulas e truques dramatúrgicos de Ibsen. Fora celebrado como um renovador do teatro europeu [784].

Ambas realizadas em 1899 e por iniciativa da Companhia Dramática Italiana de Clara Della Guardia, as montagens de *A Casa Paterna* e *A Honra* tiveram um bom acolhimento por parte do público e da crítica brasileiros. O drama *A Casa Paterna*, que tantas discussões levantou na Europa, foi representado pela primeira vez em 7 de agosto, no Teatro São Pedro de Alcântara, e, como já se previa, suscitou balbúrdias na imprensa jornalística. *O País* divulgou um parecer bem sintético, porém interessante, na sua seção "Artes e Artistas". O crítico, que não se identificou, admitiu a influência de Ibsen, mas não negou que o drama de Sudermann também apresentava elementos do "velho teatro" francês de Scribe. "Reduzem-lhe os longos diálogos, em que os assuntos e os sentimentos variam quase sem transição, articulem com mais consistência umas cenas às outras, e terão uma peça francesa, como o público de todos os países latinos as apetecem" [785]. Quanto ao elemento inovador, o cronista frisou o forte aspecto psicológico presente na peça: "não há que negar que *Casa paterna* é um estudo psicológico de primeira ordem, um drama em que todas as situações parecem lógicas e todos os personagens são magistralmente caracterizados." [786] Sem se prender em comentários aprofundados acerca do entrecho do drama, o articulista apenas reforçou o papel "complexo" e "dificílimo" da personagem principal Magda e que já fora representado pelas atrizes mais aplaudidas dos palcos europeus, como Eleonora Duse e Sarah Bernhardt. Tal papel foi interpretado por Clara Della Guardia na montagem do Teatro S. Pedro de Alcântara e, de acordo com o crítico, a atriz italiana não deixou nada a desejar: "a interpretação é definitiva, absoluta, completa; devia ter-lhe custado longos estudos e aturadas vigílias" [787]. Outro artista elogiado pelo comentarista foi Bonfigliuoli, no papel do velho e hemiplégico coronel Selke. Com uma interpretação natural e isenta de falhas, o crítico assegurou que o artista teve uma noite cheia de triunfos.

---

[784] CARPEAUX, Otto Maria. Op. cit. Vol. 6, p. 1624-1625.
[785] 'S. Pedro'. "Artes e Artistas". *O País*, 10 de agosto de 1899. Vide **Anexo**, item **25) Hermann Sudermann**.
[786] Idem, ibidem.
[787] Idem, ibidem.

Assim como o folhetinista d'*O País*, o crítico anônimo da coluna "Teatros e...", da *Gazeta de Notícias* elogiou o desempenhou de Clara Della Guardia no papel de Magda: "a Sra. Della Guardia esteve na altura de tudo quanto já esperávamos de seu brilhante talento" [788]. Mas discordou da opinião de seu colega quanto à presença da influência do teatro francês na peça de Sudermann:

> Enganar-se-ia quem supusesse encontrar na peça de Sudermann aquele diálogo vivo e cintilante, aquele inesperado de situações habilmente conduzidas que surpreendem as plateias, obras dos grandes comediógrafos franceses. Nada disso: o autor apresenta-nos o estudo de dois caracteres em torno dos quais se desenvolve uma tese interessante, mas tudo isso com o colorido melancólico de um viver de família, imbuída de princípios exageradamente puritanos e autoritários. [789]

E, em seguida, com o objetivo de corroborar a ideia imbutida na passagem supracitada, o articulista traçou um resumo do entrecho, ressaltando o interessante aprofundamento psicológico que o dramaturgo alemão atribui à revoltada personagem Magda. A seu ver, somente uma atriz observadora e minuciosa como Della Guardia poderia interpretar com êxito uma personagem de caráter tão intrincado como o de Magda.

Um mês depois, a Companhia dirigida por Clara Della Guardia contemplou mais uma peça de Sudermann. É bem provável que os comentários positivos acerca da montagem de *A Casa Paterna* tivessem contribuído para que a atriz insistisse em levar ao palco mais um trabalho do dramaturgo alemão. Dessa vez, o drama encenado foi *A Honra*. [790] A temática do drama repousa na mesma de *A Casa Paterna* e, sobre isso, escreveu Artur Azevedo na seção "Artes e Artistas", d'*O País*:

> O eixo que faz girar a peça é ainda, como n'*A casa paterna*, a insurreição dos filhos contra os pais; mas aqui a insurreição é lógica, é natural, porque é a bondade dos filhos que se revolta contra a maldade dos pais. O dramaturgo mostra-nos duas casas, que formam um verdadeiro contraste: numa tudo se paga, na outra tudo se vende. A sua grande habilidade, o seu talento é aproximar Leonora, filha dos que tudo pagam, de Roberto, filho dos que tudo vendem, e a aproximação é feita numa cena sublime. Leonora lança-se nos braços de Roberto, dizendo-lhe: Toma, aqui me tens em troca de tudo quanto

[788] 'Companhia Dramática Italiana. *Casa Paterna*'. "Teatros e...". *Gazeta de Notícias*, 9 de agosto de 1899. Vide **Anexo**, item **25) Hermann Sudermann**.
[789] Idem, ibidem.
[790] A montagem ocorreu, mais precisamente, no dia 2 de setembro de 1899, no Teatro S. Pedro de Alcântara.

te roubaram nesta casa! [791]

Além do aspecto contrastante do enredo, Artur Azevedo salientou que a peça apresentava traços da dramaturgia dos principais escritores franceses, dentre eles Augier, Dumas e Sardou. Assim, repetia as palavras do jornalista anônimo do mesmo jornal, que comentara a montagem d'*A Casa Paterna* e que assegurou a influência do teatro francês no drama de Sudermann. Isso nos faz pensar na hipótese de ser o próprio Artur Azevedo o autor do comentário sobre a encenação d'*A Casa Paterna*, mas que optou por não assinar o artigo. Conservador e defensor do teatro tradicional, é bem possível que Artur Azevedo não tenha enxergado nas peças de Sudermann nenhuma influência dos dramaturgos reformadores (como Ibsen) e, por assim dizer, persistiu na tese de que o escritor alemão fazia jus ao que mais tinha de tradicional na literatura dramática, de modo a seguir a linha dos autores franceses. Esses dramaturgos sempre foram um ponto de referência para Artur Azevedo e não era a primeira vez que o cronista teatral mais conhecido da imprensa fluminense assemelhava um escritor aberto às novas tendências com os franceses. Quando houve a montagem de *Casa de Boneca*, o comediógrafo chegou a afirmar que o drama ibseniano combinava um pouco dos teatros de Augier, Dumas e Meilhac e Halèvy.[792] Portanto, não era estranho cogitar que ele defendesse a concepção de que Sudermann tivesse recebido influências dos franceses, os quais tanto sucesso faziam na Europa e, frequentemente, atraíam uma curiosa legião de admiradores às casas de espetáculos para assisitir às representações de suas obras.

A *Gazeta de Notícias* não hesitou em publicar um parecer acerca da montagem realizada no Teatro São Pedro, pela Companhia Dramática Italiana, prestes a se despedir do público carioca e brasileiro. O articulista, que resolveu não se identificar, escreveu uma sinopse bem detalhada da peça, que ocupou todo o espaço da coluna "Teatros e...". E não redigiu nenhum comentário crítico acerca do texto dramático que fosse além de: "os episódios [são] estupendos de verdade e observação, – as minúcias admiráveis de sentimento e de delicadeza" [793]. Quanto ao desempenho dos artistas italianos, todos, a seu ver, eram dignos de elogios. No entanto, Clara Della Guardia, mais uma vez, destacava-se

[791] A.A. 'S. Pedro'. "Artes e Artistas". *O País*, 4 de setembro de 1899. Vide **Anexo**, item **25) Hermann Sudermann**.
[792] Conferir item 3.5.1 deste mesmo capítulo.
[793] 'Companhia Della Guardia. *L'Onore*'. "Teatros e...'. *Gazeta de Notícias*, 4 de setembro de 1899. Vide **Anexo**, item **25) Hermann Sudermann**.

em seu papel "para revelar o seu extraordinário mérito" no drama de Sudermann. A noite foi triunfal para a artista italiana, que demonstrou, no entender do cronista, ter estudado com muito zelo o texto de Sudermann. Assim, foi ela a responsável por encerrar a récita "dizendo aquelas palavras com tamanha nobreza, com tanto sentimento, que eletrizou literalmente a plateia. O público aplaudiu toda a peça com verdadeiro delírio" [794].

3.8 Maurice Maeterlinck e August Strindberg

É necessário dizer que alguns textos de dramaturgos inovadores, se não foram antes encenados, foram ao menos lidos, ainda que por um grupo de leitores bem restrito, constituído principalmente de intelectuais, jornalistas, literatos. Essa assertiva pode ser atestada por meio de uma consulta detalhada às fontes primárias, periódicos e revistas, já que elas eram o principal veículo de informação e formação de ideias da época.

Nessa perspectiva, constatamos a existência de dois artigos críticos do romancista e intelectual Valentim Magalhães, ambos publicados no mês de dezembro de 1890 no jornal *O País*, sobre o drama, em cinco atos, *La Princesse Maleine*, de Maurice Maeterlinck (1862-1949). [795] Nos dois artigos, Valentim Magalhães apontava e comentava as novidades dramáticas presentes na obra, considerada por ele como um "primor do decadentismo" [796]. Dentre as "extravagâncias" [797] incluídas na obra e destacadas pelo romancista, encontravam-se a variedade de cenário, a mistura de "nebuloso, fantástico, imprevisto e estupefaciente", a inclusão de ações não justificadas, o abuso de estrangeirismos e a repetição excessiva de frases e expressões, e a ideia de dar vida a objetos inanimados e transformar animais em personagens. [798] Valentim Magalhães informava que a peça estava sendo muito discutida e que ia ser levada ao palco do Teatro Livre de Paris, pelo polêmico ensaiador André Antoine. Magalhães terminava o segundo artigo com uma provocação aos empresários brasileiros, os quais viviam em busca de textos que atraíssem mais espectadores aos teatros: "Por que a não faz um dos nossos empresários traduzir e representar? Quem sabe se não seria um sucesso

[794] Idem, ibidem.
[795] Os dois artigos foram divulgados na seção intitulada "Impressões de leitura" d'*O País*, mais precisamente nos dias 13 e 17 de dezembro de 1890.
[796] MAGALHÃES, Valentim. "Impressões de leitura". *O País*, 13 de dezembro de 1890.
[797] Valentim Magalhães utiliza o termo "extravagâncias" no sentido de inovações.
[798] MAGALHÃES, Valentim, "Impressões de leitura". *O País*, 13 de dezembro de 1890.

imenso?" [799]

Também constatamos a publicação do texto integral de uma peça de Maurice Maeterlinck na revista *A Semana*, de Valentim Magalhães, entre os meses de março e junho de1895. [800] O texto do drama *Os cegos*, em um ato, fora traduzido por Escragnolle Dória. Maeterlinck insere no enredo do drama recursos bem semelhantes aos utilizados pelo russo Anton Tchekov (1860-1904) em seus textos. O texto também é isento de ação; o que há são somente diálogos trocados entre os vários personagens situados num determinado ambiente. Na verdade, o enredo visa a transmitir mais uma reflexão humana por meio dos diálogos do que traçar uma ação com começo, meio e fim. Segundo Peter Szondi, esses diálogos não constituem propriamente uma "conversação" entre personagens, são sim falas autônimas que não esperam e nem exigem uma resposta, sendo cada cego representante de um "estado" da alma. Essa obra de Maeterlinck é um exemplo perfeito de fuga do modelo de peça dramática privilegiado pelo "velho teatro":

> Em *Os cegos*, a forma linguística se afasta do diálogo de diversas maneiras. Na maioria das vezes ela é coral. Nesse caso, perde-se no diálogo até mesmo a pequena particularidade que diferencia os doze cegos. A linguagem se autonomiza, e desaparece seu vínculo essencialmente dramático com a situação: ela já não é mais expressão de um indivíduo que espera a resposta, apenas reproduz a disposição de ânimo que domina todas as almas. Sua divisão em várias "falas" não corresponde a uma conversação, como drama genuíno, mas espelha unicamente a oscilação nervosa da ignorância. É possível ler e ouvir sem tomar em consideração quem está falando: o essencial são as intermitências, não a referência ao eu atual. Em última instância, porém, isso é somente a expressão do fato de que as *dramatis personae*, longe de ser os autores, isto é, os sujeitos de uma ação, são no fundo o seu objeto. Esse único tema das primeiras obras de Maeterlinck – o homem entregue ao destino, sem salvação – requer sua expressão no aspecto formal. [801]

Além de Maurice Maeterlinck, outro autor reformador contemplado pel'*A Semana* foi o sueco August Strindberg (1849-1912). Em 1894, a revista publicou "Torturas de consciência",

[799] MAGALHÃES, Valentim. "Impressões de leitura II". *O País*, 17 de dezembro de 1890.
[800] A publicação das partes do texto ocorreu nos dias 23/03, 30/03, 13/04, 18/05, 25/05, 08/06. A última parte foi divulgada dias antes da encenação d'*Os espectros*, Henrik Ibsen, pela Companhia Dramática Ermete Novelli.
[801] SZONDI, Peter. Op. cit., p. 73.

texto com aspectos de conto. A produção literária de Strindberg mostra-se bastante vasta e variada; escreveu contos, romances, peças teatrais, ensaios, etc. Embora o nosso foco nesta tese seja o teatro dramático do gênero "sério", é importante assegurar que alguns intelectuais brasileiros revelaram-se empenhados na divulgação de textos de gêneros variados (contos, artigos, ensaios, peças teatrais) saídos da pena de autores reformadores. A imprensa jornalística brasileira da virada do século XIX para o XX, nesse sentido, viabilizou essa divulgação, tornando-se um porta-voz fundamental do movimento artístico-literário em voga na Europa. No que tange à literatura dramática, os principais periódicos e revistas fluminenses não hesitaram em veicular notas, informações, comentários, ensaios, artigos, anônimos ou não, referindo-se aos reformadores do teatro que vinham suscitando intensos debates e discussões na imprensa europeia.

É relevante ressaltar, no entanto, que a crítica teatral jornalística brasileira mostrou-se dividida quanto à nova literatura dramática que começava a ser representada nos palcos fluminenses. Esse "novo drama" aportava em terras brasileiras num momento bastante turbulento. Ao mesmo tempo em que os debates sobre o tema da "decadência" do teatro nacional cresciam em grandes proporções no meio intelectual, o gênero da crítica dramática sofria transformações em virtude das inovações técnicas que invadiam a imprensa jornalística do *fin de siècle*. A chegada dos dramas reformadores, por excelência, sinalizava que a literatura dramática, ou melhor, o gênero do drama encontrava-se em plena transição e, provavelmente, acaloraria ainda mais as discussões sobre a "regeneração" da arte dramática nacional.

Capítulo 4

O teatro e a função do crítico

4.1 A imprensa em transformação: do aspecto artesanal ao industrial.

A imprensa jornalística brasileira da última década do século XIX voltou-se totalmente para as intensas agitações políticas em razão da mudança de regime político. O tema da política, por sua vez, passava a estampar a primeira página dos jornais mais importantes do Rio de Janeiro, tornando-se o assunto do momento. Simultaneamente, os primeiros traços da imprensa que inaugurou o século XX, a "grande imprensa", assim como a denominou Nelson Werneck Sodré, começavam a se esboçar de maneira nítida nesses primeiros anos da República. É nesse período que se iniciam as transformações tanto no que concernia às técnicas de impressão do jornal como no que se referia ao formato e à configuração das matérias (parte textual do periódico), que se revelavam mais sintéticas e incisivas.

Novos maquinários vinham da Europa para inovar as técnicas de impressão, possibilitando a impressão de centenas de exemplares em poucos minutos. [802] Quanto às matérias, pode-se dizer que os textos jornalísticos, aos poucos, perdiam o velho caráter doutrinário, apresentavam-se cada vez mais uniformes e informativos, com preferência para os noticiários policiais e sangrentos; o folhetim entrava em declínio, cedendo espaço às crônicas. [803] "Mas na segunda fase de modernização, de 1900 em diante, os jornais, sem desprezarem a colaboração literária, iam tomando um caráter cada vez menos doutrinário, sacrificando os artigos em favor do noticiário e da reportagem" [804]. Ampliar os limites de

[802] Nelson Werneck Sodré destaca as inovações técnicas ocorridas na imprensa brasileira no ano de 1895, pois elas definiram a estrutura empresarial dos jornais: "O primeiro prelo *Derriey*, italiano, para impressão de 5000 exemplares por hora, aparece nesse ano; nesse ano aparecem também os primeiros clichês obtidos por zincografia, com os gravadores Antônio Freitas e Antônio Gamarra, do *Jornal do Brasil*. A produção do jornal (porque, agora, já se pode falar assim) compreende várias operações: "Preparado assim, o jornal vai para as prensas, onde se tira a *matriz*; e, obtida esta, coloca-se no *molde*, em que se despeja o chumbo quente, formando o bloco de cada página. Pronta esta primeira parte, a estereotipia, entra a folha nas prodigiosas máquinas rotativas Marinoni. Máquinas que, montadas no fundo do térreo do edifício, ao lado da rua do Ouvidor, que além de *imprimir*, *contam* e *dobram*, um por um, todos os exemplares, que vão saindo aos milheiros". Mas a distribuição continua sendo feita em carroças." (SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. 4.ed. [atualizada]. Rio de Janeiro:Mauad, 1999, p.266).

[803] Exceto o tradicional *Jornal do Comércio*, as demais folhas cessavam aos poucos a publicação dos folhetins literários.

[804] BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900.* 4ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Academia Brasileira de Letras, 2004, p.288.

circulação, com a pretensão de abarcar um público leitor cada vez mais variado, era o caminho que as grandes folhas diárias objetivavam tomar. Nesse contexto, unir a literatura à informação, aos fatos cotidianos e mundanos, emergia como uma tendência predominante, daí a crônica ter sido um gênero literário que adquiriu significativa importância no jornalismo da virada do século XIX para o XX. [805] O intelectual, o literato, mais do que divulgar a sua literatura, incorporava inteiramente a função de um interventor social, escrevendo artigos, ensaios acerca da instrução primária, da higiene pública, da mendicidade, das crianças abandonadas, ou seja, de assuntos atrelados aos problemas sociais que retardavam o processo de transformação da cidade do Rio de Janeiro numa verdadeira capital "civilizada", nos moldes europeus, sobretudo, franceses. Nicolau Sevcenko definiu muito bem a influência das transformações ocorridas na imprensa peródica do entre séculos no meio intelectual brasileiro:

> O desenvolvimento do "novo jornalismo" representa, contudo, o fenômeno mais marcante na área da cultura, com profundas repercussões sobre o comportamento do grupo intelectual. Novas técnicas de impressão e edição permitem o barateamento extremo da imprensa. O acabamento mais apurado e o tratamento literário e simples da matéria, tendem a tornar obrigatório o seu consumo cotidiano pelas camadas alfabetizadas da cidade. Esse "novo jornalismo", de par com as revistas mundanas, intensamente ilustradas e que são o seu produto mais refinado, tornam-se mesmo a coqueluche da nova burguesia urbana, significando o seu consumo, sob todas as formas, um sinal de bom tom sob a atmosfera da Regeneração. Cria-se assim uma "opinião pública" urbana, sequiosa do juízo e da orientação dos homens de letras que preenchiam as redações. Os intelectuais, por sua vez, vendo aumentado o seu poder de ação social, anseiam levá-lo às últimas consequências. Pregam reiteradamente a difusão da alfabetização para a "redenção das massas miseráveis". [806]

Os anos 1890 apresentavam uma imprensa em contínuo crescimento; os jornais que já tinham fincado suas raízes no decorrer da segunda metade do século aproveitaram o momento para se desenvolverem mais, conquistando, paulatinamente, uma feição mais

[805] No início do século XX, as notícias policiais e a reportagem ganham ênfase. João do Rio, como abordaremos em seguida, intentará transformar a reportagem num gênero literário, com a sua coluna "Momento Literário", da *Gazeta de Notícias*.
[806] SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*, São Paulo: Brasiliense, 1895, p. 94-95.

empresarial e menos individual ou particular. A imprensa, por assim dizer, adentrava na era capitalista, ao mesmo tempo em que se preparava para inaugurar uma nova fase nos 1900, com um caráter essencialmente industrial. [807] A época mostrava-se propícia para o desenvolvimento dos periódicos já estabilizados e tradicionais, mas não se revelava interessante para a fundação de novos jornais, pois resistir à disputa acirrada com os grandes era um desafio quase que impraticável. A divisão entre grandes e pequenos periódicos era nítida; estes últimos sobreviviam apenas no interior, porém não nas capitais. O conservador *Jornal do Comércio*, a *Gazeta de Notícias*, *O País* são exemplos de jornais diários que se desenvolviam e representavam o grande jornalismo. [808] Aos poucos, a imprensa se contaminava pela era industrial:

> Nos fins do século XIX estava-se tornando evidente, assim, a mudança na imprensa brasileira: a imprensa artesanal estava sendo substituída pela imprensa industrial. A imprensa brasileira aproxima-se, pouco a pouco, dos padrões e das características peculiares a uma sociedade burguesa. [809]

O espaço cedido à literatura não se modificou com a instalação da República e os literatos continuavam colaborando nos jornais como faziam nos tempos de outrora. Todavia, tão logo, os homens de letras, os literatos, que consideravam o jornalismo um excelente meio de sobrevivência, tinham de se adaptar às mudanças; os textos literários deviam apresentar assuntos do momento, do cotidiano e de caráter mais informativo; o momento era perfeito para os cronistas manifestarem o seu talento, visto que a crônica, ao lado da polêmica, era o gênero literário predileto desse mundo jornalístico em constante

[807] Luís Edmundo caracterizou a imprensa no início dos anos 1900: "O jornal, na alvorada do século, ainda é a anêmica, clorótica e inexpressiva gazeta da velha monarquia, coisa precária, chã, vaga, morna e trivial. Poucas páginas de texto, quatro ou oito." (EDMUNDO, Luís. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Rio de Janeiro: Editora Semente, 1984, p. 345).

[808] Assim como os estabelecimentos comerciais do Rio de Janeiro, a imprensa encontrava-se nas mãos dos portugueses. O domínio dos portugueses contribuía para a difusão do lusofobismo na sociedade carioca. De acordo com Nelson Werneck Sodré: "A maioria dos jornais, a bem dizer, é deles, os nababos da terra. [...] O fato é que, diretamente ou indiretamente, todos lhes pertencem. São deles as oficinas e ainda os imóveis onde as mesmas se instalam e funcionam, as cartas de fiança ou outras garantias para instalação e funcionamento das empresas, deles o crédito para a compra da tinta e do papel, finalmente, deles o anunciozinho, embora muito mal pago, porém, representando a vida e a prosperidade da gazeta. Os títulos de propriedade dessas empresas gráficas que surgem com firmas brasileiras, ou os lugares de direção atribuídos a patrícios nossos, nada valem." (SODRÉ, Nelson, Werneck. Op. cit., p.279).

[809] SODRÉ, Nelson Werneck. Op.cit., p. 261.

transformação. A propósito disso, é pertinente mencionar o escritor e jornalista João do Rio, pseudônimo de Paulo Barreto (1881-1921), que, no alvorecer do século XX, intentou, com sucesso, transformar a reportagem em um gênero literário. [810] Entretanto, apesar das intensas metamorfoses, os primeiros anos de República mostraram-se turbulentos e tumultuados no mundo da imprensa; a censura à liberdade de expressão e pensamento predominou durante os governos militares de Marechal Deodoro da Fonseca e de Floriano Peixoto; inúmeros jornais oposionistas tiveram de fechar as portas da redação, e vários jornalistas, intelectuais, foram exilados:

> Ativa e atuante, a imprensa reflete o clima de intranquilidade reinante. Nem sempre ela se conduz com equilíbrio necessário nas horas difíceis. Alguns profissionais contribuem para se que se espalhem rumores sediciosos e boatos alarmantes. São especialmente utilizadas a seção *a pedidos* e as agências noticiosas instaladas na cidade. [811]

Malgrado imperasse a relativa instabilidade nos planos da política e das finanças, os primeiros anos do novo regime foram valiosos para as caricaturas e as charges humorísticas, tanto que alguns jornais diários, antes mesmo de findar o século, chegaram a estampar, por exemplo, a *Gazeta de Notícias*, na primeira página divertidas caricaturas. Era, sem dúvida, um excelente momento para o desenvolvimento e o aprimoramento das artes gráficas, que caminhava em direção aos surpeendentes processos fotográficos prestes a serem introduzidos na imprensa do novo século.

Ao lado dos textos de viés informativo, dos noticiários policiais e sensacionalistas, e, por fim, os anúncios, que iam adquirindo mais espaço, encontravam-se as críticas acerca dos espetáculos encenados nos teatros do Rio de Janeiro. Esses textos (comentários, notas informativas, resenhas) continuaram sendo divulgados na imprensa no mesmo ritmo e frequência de antes e tentavam acompanhar o agitadíssimo movimento teatral do período. Contudo, em decorrência das mudanças sofridas na imprensa, as críticas teatrais foram

---

[810] Alguns intelectuais, homens de letras, que se mostraram descontentes com essa nova fase da imprensa, por não ceder espaço às matérias (artigos, ensaios, textos críticos) puramente literárias, uniram-se e fundaram revistas, com caricaturas e charges, voltadas para a literatura. No início do século XX, inúmeras revistas desse gênero aparecem em circulação. (Vide BROCA, Brito. Op. cit., p. 297.)

[811] RENAULT, Delso. *A vida brasileira no final do século XIX; visão sócio-cultural e política de 1890-1901*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL – Instituto Nacional do Livro, 1987, p, 18.

obrigadas a assumir aspectos de crônica – polêmica – noticiário – trazendo consigo traços característicos dos gêneros que se destacaram no periodismo em metamorfose dos anos 1890. Seguindo essa linha de raciocínio, a crítica dramática se ajustava às novas tendências, com o fim de entrar em sintonia com a grande imprensa prestes a entrar no século XX. Em pleno momento de auge do teatro ligeiro e musicado, caracterizado pela ascenção das revistas, das operetas, das mágicas e dos *vaudevilles*, a veiculação diária de seções e colunas retratando o movimento artístico-teatral provava que o teatro era ainda o centro da vida social da capital da República. [812]

4.2 A crítica teatral em perspesctiva

> Diante da obra de arte, todos nós, em maior ou menor grau, experimentamos a emoção que ela visa criar. Poucos, porém muito poucos, a sentem intensamente e são capazes de definir a natureza dessa emoção, sua origem, o motivo da impressão do belo.
> O crítico o verdadeiro crítico, possui essa faculdade e seu juízo, orientando e esclarecendo o entendimento dos outros, aumenta-lhes a sensação de prazer de mais perfeita consciência da possessão do belo. [813]

É inegável que o gênero da crítica dramática da virada do século XIX para o XX tenha sofrido perceptíveis transformações. Com base no estudo de Flora Süssekind, é mais do que lícito afirmar que a crítica não se manteve impassível diante das mudanças do jornalismo no período pós-Proclamação da República. [814] Vários tipos de textos (poesia, críticas, anúncios em geral), antes publicados nos jornais, deixaram-se impregnar por traços dominantes dos gêneros em ascenção como a crônica, a polêmica e o notíciário A crítica teatral dos anos 1890, por sua vez, é uma prova dessa contaminação: o tom de conversa íntima com um leitor

[812] De acordo com a historiadora Andrea Marzano: "A ascenção do gênero ligeiro relaciona-se ao surgimento, sobretudo na segunda metade do século XIX, de novas formas de vida e sociabilidade nas grandes cidades. Resultado de uma diversificação crescente de profissões, condições sociais, graus de instrução e visões de mundo as modernas aglomerações urbanas, o gênero ligeiro teria surgido como elemento dinamizador do início de um processo de massificação cultural." (MARZANO, Andrea. " 'SCENAS CÔMICAS'. Francisco Corrêa Vasques e a identidade do ator teatral (1883-1884)." In *História em cousas miúdas: capítulos de história social da crônica no Brasil.* Organbizadores: Sidney Chalhoub, Margarida de Souza Neves e Leonardo Affonso de Miranda Pereira. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2005, p.351).
[813] NUNES, Mario. *40 anos de teatro.* Vol. I. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956, p. 17.
[814] SÜSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003, p. 57-98.

imaginário, a troca de argumentos com outro crítico acerca de um motivo secundário e sem importância e os recursos discursivos que envolvem a construção de um noticiário (memória, lembrança, anúncio, novidade, resenha ou resumo) eram exemplos de elementos que se encontravam embebidos na crítica, sempre guiada pelo critério de julgar e avaliar a representação de um espetáculo teatral.

Lançando um olhar sobre as seções ou colunas destinadas às montagens teatrais, a presença desses gêneros – crônica, polêmica e noticiário – é quase sempre visível. Mexer com o imaginário, despertar a curiosidade, estabelecer certa proximidade com o leitor (ainda que fosse um ser ideal e imaginário) eram objetivos que moviam a imprensa do período para atrair mais compradores de jornal. A lógica capitalista, calcada na ideia fixa de obter lucro em demasia, ampliava o seu grau de influência e propagação em todos os setores da sociedade. Assim, o enriquecimento girava em torno de atender, ao máximo, ao gosto do público, no caso específico da imprensa esse público concentrava-se na restrita parcela de letrados e leitores do país.

Mais do que a lógica capitalista, a função do crítico teatral, vinculada à busca por um lugar de destaque, de respeito e de reconhecimento, é um ponto também que deve ser levado em conta quando se trata dessa "adequação" da crítica dramática ao "novo jornalismo" do *fin de siècle*. O lugar, a posição, do intelectual ou do jornalista que exercia o ofício de crítico dramático sempre pareceu estar à margem, em segundo plano, tanto que muito se dizia não haver uma "crítica ou um crítico especializado", uma vez que vários jornalistas, sem mesmo sequer entender de arte dramática, redigiam comentários acerca de uma montagem teatral. Na imprensa do século XIX, todos os colaboradores, inclusive os homens de letras, entregavam-se à redação de qualquer coluna ou seção, opinando sobre assuntos diversos, já que não se podia viver somente da produção literária. Isso quer dizer que, assim como o ofício de crítico, a crítica teatral não ocupava um lugar que chamasse tanto a atenção. Mário Nunes, em seu livro de memórias *40 anos de teatro*, lamenta o desinteresse e o desprezo da imprensa jornalística para com a crítica de teatro. Embora Nunes se referisse exclusivamente ao início do século XX, não há dúvida de que a posição da crítica desse período refletisse aquela que sempre ocupou no século anterior:

> A crítica teatral, como o teatro, nunca mereceu dos diretores dos nossos jornais uma atenção especial e até hoje, salvo poucas exceções e por determinados motivos, ainda é assim. O espaço reservado a essa atividade artística, reflexo de nossa cultura desejosa de expandir-se, é diminuto; e a publicação de clichês uma raridade. Não na imprensa sensacionalista, quando se trata de fato do dia ou elemento de escândalo. [815]

Essa busca pela notoriedade, por uma posição de destaque, acentua-se na virada do século XIX para o XX. Daí o uso de recursos e estratégias que atribuísse ao crítico esse lugar de afirmação. Vista por esse lado, a fusão da crítica com outros gêneros, os quais adquiriam ênfase no momento, era uma alternativa bem-vinda para que a crítica e o crítico conquistassem cada vez mais espaço num meio que tanto se diversificava.

4.2.1 O gênero e suas variações

A manifestação do estilo da crônica é marcante nas críticas teatrais do período, como bem observou Flora Süssekind. O tom de prosa, no sentido de estabelecer uma interlocução com um leitor imaginário, idealizado, aparece em inúmeros comentários, resenhas e notas acerca de montagens teatrais exibidas no Rio de Janeiro entre 1890 e 1900 e que foram veiculadas nos jornais.

Como exemplo de crítica-crônica, podemos mencionar o seguinte trecho extraído de um comentário anônimo sobre a montagem do drama *Georgette*, de Victorien Sardou, pela Companhia Dramática Portuguesa de Lucinda Simões, no Teatro Santana, em 29 de maio de 1897. O jornalista, do *Jornal do Comércio*, depois de resumir o entrecho do drama, quebra a distância que tende a separá-lo do seu leitor, de modo a estabelecer uma interlocução:

> Como veem os leitores, a comédia é uma peça de tese: discute-se nela uma questão muito delicada – dessas que hão de ficar sempre sem solução, porque os sentimentos humanos não se subordinam a uma decisão pela lógica, pelo raciocínio ou pela argumentação mais ou menos arguta.
> A flor de uma planta do charco tem uma frescura das suas pétalas coloridas a mancha da lama, e no seu perfume o miasma do paul?
> Eis a questão a resolver. [816]

[815] NUNES, Mario. Op. cit., p. 14.
[816] "Teatros e Música." *Jornal do Comércio*, 31 de maio de 1897. Vide **Anexo**, item **3) Victorien Sardou**.

Ou então a passagem transcrita abaixo, retirada do comentário de Crispiniano da Fonseca, jornalista d'*O País*, que se dirige ao leitor logo no início do seu texto. Fonseca se apropria de uma fala do personagem Cavaradossi, da *Tosca*, de Victorien Sardou, para travar um diálogo com os seus leitores:

> – *Connaissez-vous la Tosca?*
> É esta a frase de Cavaradozzi [*sic*] a Angelotti no 1º. ato, frase que enceta a ação desta tragédia tenebrosa de Sardou.
> – Conhecem a *Tosca?*
> Eis a pergunta que faremos àqueles dos nossos leitores que não viram ainda a divina Sarah nesse papel, feito de paixão e de terror, encarnação da romana como a conceberam os poetas, meiga e ciumenta e lânguida e audaciosa e suprema.[817]

Aspecto de crônica também assume outro texto crítico de Crispiniano da Fonseca. Ao traçar o resumo do drama histórico "Leonor Telles", de Marcelino Mesquita, Fonseca, d'*O País* tenta trazer o leitor para dentro do seu comentário, com o objetivo de que o leitor da coluna "Artes e Artistas", d'*O País*, participasse da conversa. A passagem citada abaixo foi extraída de uma crítica acerca da récita do referido drama pela Companhia Dramática Portuguesa do Teatro D. Maria de Lisboa, que, naquela ocasião, realizava encenações no Teatro S. Pedro de Alcântara:

> Leonor Telles era, como sabem e como não perdem nada em ignorar, uma amante de um rei de Portugal, D. Fernando, por alcunha, *o formoso*. Pelos modos esse rei deixara-se enfeitiçar inteiramente pela amasia, a ponto de perder as estribeiras, solicitando de Roma o rompimento do matrimônio de Leonor com D. João Lourenço da Cunha e casar ele com essa divorciada, que Naquet no célebre libelo não citou.
> E pensam vossas senhorias que a mulher, que assim escalara o trono português, ficou fiel ao rei? Qual? [818]

O mesmo crítico tenta interagir com os seus leitores em um outro comentário relacionado à encenação de "D. Afonso VI", drama histórico de D. João da Câmara.

---

[817] FONSECA, Crispiniano da. 'Sarah na Tosca'. "Artes e Artistas". *O País*, 17 de junho de 1893. Vide **Anexo**, item **3) Victorien Sardou**.
[818] FONSECA, Crispiniano da. 'Leonor Telles'. "Artes e Artistas". *O País*, 20 de julho de 1893. Vide **Anexo**, item **12) Marcelino Mesquita**.

> Como veem, o intuito não pode ser mais nobre e alevantado. Trata-se de tornar conhecidos ao público português trechos da história da sua nação, para dessa arte estabelecer o nexo com o presente e fazer reviver e retemperar o verdadeiro sentimento nacional, obliterado por causas complexas que não vêm para aqui referir. [819]

Puck (pseudônimo de Olavo Bilac), d'*A Cigarra*, em uma de suas divertidas crônicas teatrais, lança uma pergunta inesperada ao leitor, como se este pudesse lhe responder de imediato o que a Companhia Dramática de Novelli, depois de levar ao palco do Teatro Lírico dramas de difícil interpretação, encenaria para dar prosseguimento à *tournée* brasileira de 1895. Puck aguça a curiosidade do seu interlocutor, atribuindo à sua fala um ar de mistério e de grande expectativa. Além disso, cita Artur Azevedo – "o espirituoso *A*. das quadrinhas d'*O País*" – para reforçar o tom leve de prosa e, logo mais, ao próprio Novelli, como se este fosse um de seus leitores:

> Depois dos *Espectros*, tivemos, na segunda-feira *Um Drama Novo*, peça moderna, de interesse altamente dramático, em que Ermete impressiona vivamente a plateia.
> Que vamos ter agora? O espirituoso *A*. das quadrinhas d'*O País* pediu a Novelli uma nova representação do *Rapto das Sabinas*. De acordo. Mas, que não fiquem esquecidos o *Hamlet*, o *Otelo*, o *Rei Lear*, o *Tartufo*, e, (atende à minha súplica, ó Novelli!) o *Mercadet* de Balzac, que Emanuel faria tão bem...
> Um último pedido: não será possível ao belo Ermete dar-nos *Pai* de Strindberg, se é o que tem no seu opulento repertório? [820]

Outro exemplo de crítica-crônica é o inusitado comentário de Artur Azevedo acerca das montagens d'*A tragédia de Canudos*, de Joaquim de Athayde, e de *João José*, do dramaturgo espanhol Joaquín Dicenta Benedicto (1862-1917). As duas representações, as quais eram estreias, ocorreram numa mesma noite, uma no Teatro Variedades e outra no Teatro Santana. Na crônica, Artur Azevedo, em tom de conversa, lamentava o fato de nunca haver estreias e, quando havia, várias ocorriam ao mesmo tempo, sem que o público pudesse contemplá-las uma a uma. Assim, Artur Azevedo desabafava com o leitor: "É sempre assim! Passam-se noites e

[819] FONSECA, Crispiniano da. 'D. Afonso VI'. "Artes e Artistas", 23 d ejunho de 1893. Vide **Anexo**, item **11) D. João da Câmara**.
[820] PUCK. "Teatros". *A Cigarra*, 20 de junho de 1895. Vide **Anexo**, item **23) Henrik Ibsen**.

noites sem novidade nos teatros, e de repente – bumba – tem um pobre noticiarista que se dividir em dois para atender a dois convites diversos" [821].

A polêmica foi outro gênero que cresceu no decorrer da segunda metade do século XIX e contagiou vorazmente a imprensa jornalística. É muito comum encontrar nos jornais do *fin de siècle* polêmicas entre jornalistas de folhas concorrentes; às vezes, as trocas de argumentos se esticavam por longas semanas e até meses. Os motivos, em sua maioria, eram os mais diversos e de pouca monta. A introdução a polêmica no periodismo repousava no objetivo de chamar a atenção, conquistar leitores; tudo valia para vender mais periódicos. Sobre o gênero da polêmica, escreve Alexei Bueno:

> A passagem do século XIX para o século XX no Brasil, o que poderíamos chamar de a nossa *Belle Époque*, foi marcada por certos modismos literários de grande popularidade, especialmente as polêmicas, e, um pouco mais tarde, as conferências. Se ambas perseveram, em seus numerosos avatares, o que elas grandemente perderam foi a sua característica de gênero literário. Mais do que o seu objetivo precípuo em defender ou estabelecer uma verdade contra opiniões consideradas falsas por cada contendor, a polêmica nesse período áureo vivia como duelo de verve e de inteligência verbal, contenda virtuosística, apreciada mais pelos meios do que pelos fins, despertando uma atenção quase esportiva por parte dos leitores, o que sem dúvida, como fenômeno social, desapareceu.[822]

De acordo com Alexei Bueno, na passagem supracitada, a polêmica, gênero que teve seu auge na *Belle-Époque*, perdeu suas características básicas no decorrer do século XX, de forma a não mais provocar os mesmos efeitos nos leitores. Bem disse o pesquisador que o que mais tornava a polêmica excitante era a verbalização, ou melhor, a disputa entre pensamentos divergentes, sem se preocupar com perdedores ou ganhadores. Os oponentes não se importavam com a conclusão do desafio, interessavam-se apenas em se debater e causar impacto com as suas demonstrações de conhecimento.

Flora Süssekind diz que a polêmica, em fins do século XIX,

> funcionava então como um meio de angariar prestígio, de, com pequenos debates gramaticais e querelas sobre detalhes de pouca monta, exibir

[821] A.A. 'Variedades e Santana'. "Artes e Artistas". *O País*, 20 de junho de 1898. Vide **Anexo**, item **15) J. de Athayde**.
[822] BUENO, Alexei & ERMAKOFF, George (orgs.). *Duelos no serpentário. Uma antologia da polêmica intelectual no Brasil 1850-1950.* Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2005, p. 11.

> cultura, além de realçar os contornos do próprio perfil intelectual no mesmo movimento com que se procuravam desqualificar os mais diversos oponentes. O exercício jornalístico do duelo costumava assegurar ao crítico ao menos mínima nomeada. Não importavam propriamente seus critérios ou possível rigor argumentativo para os leitores de jornal do período. O que aumentava a confiabilidade de um crítico era sua capacidade retórica nas muitas polêmicas que se sucediam, sob quaisquer pretextos, na imprensa. [823]

A polêmica foi uma das formas incorporadas pelas críticas literária [824] e teatral do período. Quanto à crítica dramática, especificamente, pode-se assegurar que muitos críticos teatrais transformaram-se em grandes polemistas, escrevendo textos desafiadores e intermináveis. Uma série de polêmicas acerca de peças encenadas à época veio à luz na imprensa e que, sem dúvida, aguçou a curiosidade dos leitores de jornal. A polêmica funcionava como uma estratégia bem arquitetada para dar ênfase ao teor retórico, a termos e expressões capazes de impressionar e chocar o público leitor dos periódicos. O que chama a atenção na crítica em forma de polêmica é que ela pressupõe um interlocutor real, verdadeiro. Críticos teatrais de considerável relevância, como Valentim Magalhães, Olavo Bilac, Luís de Castro, Oscar Guanabarino, foram protagonistas de polêmicas saborosas, as quais merecem ser cotejadas e relidas.

Como exemplo de polêmica teatral, pode-se mencionar a troca ferina de farpas entre a jornalista Corina Coaracy e Valentim Magalhães, ambos colaboradores no matutino *O País*, em 1891, por ocasião da vinda da Companhia Dramática do artista naturalista Giovanni Emanuel ao Brasil. Os dois críticos duelaram por vários meses discutindo sobre a interpretação naturalista do ator italiano nas peças shakespearianas. Valentim Magalhães, grande admirador de Emmanuel, defendeu o artista e a "moderna" escola naturalista na arte

[823] SÜSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002, p. 58.

[824] Como exemplo de polêmica literária, podemos mencionar a querela desencadeada entre o romancista brasileiro Júlio Ribeiro e o padre lazarista português Senna Freitas, em razão da publicação do romance *A carne*. Sobre essa polêmica, diz Orígenes Lessa: "Júlio Ribeiro escrevera *a Carne*. Senna Freitas falara em "Carniça". E Júlio Ribeiro, que nunca deixara uma injúria sem resposta, que nunca perdera um insulto, que fora sempre o último a falar, o autor da última palavra ou da última estocada em todos os prélios que tivera, não rejeita mais este. O outro farejara "Carniça"? Era um "Urubu". E enche de espanto as gentes da pávida e pequenina Pauliceia de então, com a mais virulenta, a mais feroz, a mais memorável de quantas polêmicas já se travaram pela imprensa paulista." (RIBEIRO, Júlio, FREITAS, Padre Senna. *Uma polêmica célebre*. Compilação de Victor Caruso. Prefácio de Orígenes Lessa. São Paulo: Edições Cultura Brasileira, 1934, p.13).

de representar, enquanto Corina censurou a aplicação das técnicas naturalistas para a interpretação cênica das tragédias do dramaturgo inglês. [825]

Ainda em 1891, Oscar Guanabrino, d'*O País*, trocou argumentos com o crítico anônimo da coluna "Teatros e...", da *Gazeta de Notícias*. O duelo girava em torno da cena da morte de Otelo, interpretada pelos artistas italianos Andrea Maggi e Giovanni Emmanuel. Na ocasião, a presença das empresas dos dois atores no Rio de Janeiro quase coincidiu. A tragédia *Otelo*, de Shakespeare, foi levada ao palco pelas duas companhias e Guanabarino, em seus comentários, rebateu tanto a interpretação de Maggi quanto a de Emmanuel na morte de Otelo, considerando falsas as duas atuações. Além disso, acusou o jornalista da *Gazeta de Notícias* de ter caído em contradição, por ter censurado apenas Maggi na interpretação, quando Emmanuel também cometera o mesmo equívoco. A incoerência do redator indignou e irritou Guanabarino, que considerou ser o seu colega um péssimo polemista:

> A ilustrada redação da *Gazeta de Notícias* em seu artigo de ontem nega a parcialidade que apontamos, deixando de censurar Emanuel pela mesma falta cometida por Maggi, e defendeu-se assim:
> Na defesa dos respeitáveis colegas acentua-se a nossa afirmação: - o ter a *Gazeta* calado a morte de Otelo por Emanuel.
> O ponto da queda não tem importância.
> A *Gazeta* confirma que Emanuel *fere-se, cai e tenta levantar-se, o que tal consegue*.
> É justamente contra esse *consegue* que achamos falso o estudo de Emanuel.
> O intérprete de Shakespeare cai de bruços, levanta-se trêmulo, com *estertores*, impossíveis quando houve uma traqueotomia, e torna a cair de costas.
> Efeito teatral seguro esse; mas continuamos a sustentar: Emmanuel e Maggi cometeram o mesmo erro – cair e levantar-se e aí é que achamos que não tem necessidade de acompanhar o fetichismo tolo de meia dúzia de *novos* que aos argumentos sensatos da crítica respondem com troças e calungas, justamente porque são incapazes de se aventurar em terreno sólido de discussão séria.[826]

Olavo Bilac, da revista ilustrada *A Bruxa*, e Luís de Castro, da *Gazeta de Notícias*, em fevereiro 1896, também foram protagonistas de uma saborosa polêmica. Luís de Castro, sob o pseudônimo Lulu Júnior, em seu folhetim semanal "Artes e Manhas", indagava sobre

[825] Essa querela entre Valentim Magalhães e Corina Coaracy foi analisada no 2º. capítulo deste trabalho.
[826] GUANABARINO, Oscar. 'Pátria'. "Diversões". *O País*, 19 de junho de 1891.

as causas que contribuíram para o "descalabro" do teatro nacional, questionando sobre uma possível solução para a situação. No seu folhetim do dia 1º. de fevereiro de 1896, escrevia o crítico:

> O desânimo é geral. Os próprios artistas andam como que nauseados da sua carreira. Se por acaso aparece alguma peça nova, arranjada por escritor que tem o ouvido do público e que está acostumado a centenárias, não vai além das vinte representações. O próprio *maxixe* já não consegue chamar gente. Também abusaram tanto dele que o tédio veio, e o público, aborrecido de ver sempre a mesma coisa com diferentes nomes, foi-se deixando ficar em casa.
> O meio de levantar o nosso teatro, que vai caindo aos poucos sem que ninguém lhe ampare a questão? [...] O remédio é pegar-lhe [ao empresário de teatro] com um trapo quente, ou se preferem, o remédio está nas mãos dos próprios artistas. A lei garante os contratos. Ninguém os impede, pois, de exigirem do empresário o preto no branco; e, como isto afinal talvez não bastasse, porque onde não há El-Rei o perde, é pedirem ainda por cima um fiador que garanta o dinheiro.

Luís de Castro acreditava que o problema residia no fato de o teatro ser um negócio sedento de lucro, em detrimento da arte. A seu ver, uma solução possível estaria na modificação dos contratos travados entre empresários e artistas, visto que estes deveriam ser mais exigentes quanto aos seus direitos. O crítico trazia à luz um tema bastante complexo e, não seria nenhuma novidade, caso fosse alvo de contestações ou críticas.

Polemista de forte índole, Bilac foi um dos que respondeu ao folhetinista, acalorando a discussão. Em 21 de fevereiro de 1896, n'*A Bruxa*, o poeta parnasiano afirmava, com certa ironia, as seguintes palavras:

> Lulu Júnior, da *Gazeta*, anda perguntando a todo o mundo quais são as causas da decadência do teatro nacional. [...] Verdade é que não compreendo bem que utilidade haverá em saber a gente quais são as causas da decadência de uma coisa... que não existe. Mas, nada no mundo é verdadeiramente útil, nem verdadeiramente inútil. Não custa nada a gente dar uma resposta qualquer a quem a pede, com tanta insistência e tanta amabilidade.

O jornalista d'*A Bruxa*, com o pseudônimo de "Lúcifer", queria dizer que a Arte seria impossível num país carente de um público educado, instruído e capaz de distinguir o bom do

ruim. Dessa forma, o cronista discordava do crítico da *Gazeta de Notícias*, uma vez que não enxergava decadência alguma, já que, a seu ver, como não havia Arte, o teatro, propriamente dito, não existia. Portanto, para ele, tornava-se incoerente a tentativa de encontrar uma panaceia, um remédio, para um elemento não detectável, inexistente. Ao apresentar uma visão divergente da de Luís de Castro, Bilac não se furtou a revelar as suas opiniões acerca dos chamados "regeneradores" do teatro nacional. Segundo o literato, estes "regeneradores", ou seja, alguns críticos, culpavam o povo por apreciar um teatro "imbecil e obsceno", porém não pensavam nos reais obstáculos presentes no plano cultural brasileiro.[827] O autor parnasiano contribuía para ampliar o debate, quando incluía, além de Luís de Castro, os "regeneradores" como seus interlocutores:

> Nós estamos em um país onde não há livro de literatura que tenha mais de duas edições de mil exemplares. Mais ainda: estamos em um país em que não há um *só jornal* que tire, por dia, a ninharia de cinquenta mil folhas. Por quê? Porque o amor da leitura, da instrução, das belas letras, das ciências e das artes, só pode existir em povo que já se tenha desenvolvido e aperfeiçoado politicamente, comercialmente, e industrialmente. Como querem os regeneradores que um povo, como o nosso, prefira Shakespeare a Souza Bastos ou Molière a Eduardo Garrido? [828]

Na ótica de Bilac, os "regeneradores", com base nas sociedades avançadas da Europa, cobravam dos brasileiros determinado poder de conhecimento e de instrução que, na verdade, não possuíam. Para ele, a mudança somente aconteceria por meio de muito trabalho, esforço e dedicação por parte daqueles que lutavam em prol da Arte e do desenvolvimento social. Para além de responder a Luís de Castro, o jornalista d'*A Bruxa* ampliava e esquentava mais a polêmica, ao trazer considerações abrangentes, que pertenciam aos setores político e econômico.

Diante disso, Luís de Castro, Lulu Júnior, preferiu retomar a balbúrdia, pois o cronista d'*A Bruxa*, a seu ver, não tinha entendido o que ele queria dizer com o termo "ressuscitar" o teatro nacional. No folhetim do dia 7 de março, o crítico da *Gazeta de Notícias*, dirigindo-se a "Lúcifer" e "Fantasio", pseudônimos de Bilac, afirmava que:

---

[827] LÚCIFER. "Teatro", in *A Bruxa*, 21 de fevereiro de 1896.
[828] Idem, ibidem.

> Porque, preciso repeti-lo, não se trata de ressuscitar o *teatro nacional*. Nunca me passou pela ideia tal coisa. Originou-se daí um *mal entendu* que provocou uma sátira vibrante de *Fantasio* e de *Lúcifer*, [...]
> Não cogito, absolutamente, *Fantasio* e *Lúcifer* do meu coração, de pugnar pela representação exclusiva de peças nacionais por artistas *idem*. Desde o início desta campanha, só tive em mente *desencanalhar* os nossos teatros (reparem no plural), isto é, procurar convencer os empresários de companhias de revistas que não explorassem apenas este gênero, mas nos dessem também boas operetas, *vaudevilles* com músicas, peças de aparato no gênero da *Viagem à roda do mundo*; e os empresários de dramas e comédias que renovassem o seu repertório e lhe incutissem nova vida pondo em cena peças novas. O que eu pedia, em suma, era *variedade*, era que se fizesse o público descansar um pouco de tanta revista, de tanto maxixe, de tanto dramalhão estafado. Era isto, e mais nada.
> Quanto a "teatro nacional", isso é outra coisa... e a este respeito talvez eu não tivesse muito longe de pensar como o terrível *Lúcifer* e o brilhante *Fantasio*. [829]

Lulu Júnior assegurava que tudo não tinha passado de uma grande confusão e explicava que sua intenção era sugerir que as companhias teatrais em atividade renovassem o seu repertório. Além disso, aconselhava os empresários a explorarem outros gêneros teatrais e não apenas o das revistas de ano e sugeria a diversificação dos espetáculos em cartaz nos teatros da Capital Federal. Ambos não prosseguiram na celeuma, mesmo porque o tema da "decadência" da arte dramática nacional pedia longas e cansativas discussões, as quais seria impossível registrar em apenas uma dúzia de folhetins.

Ainda em 1896, Bilac se envolveria em mais uma polêmica, agora com Urbano Duarte, folhetinista do *Jornal do Comércio*, que se identificava por G. Duarte numa alusão à representação de Giovanni Emmanuel, que no momento encontrava-se em *tournée* no Brasil, afirmava não ser adepto do estilo naturalista empregado pelo artista em sua interpretação no papel do personagem shakesperiano rei Lear. O folhetinista, assegurando não se deixar contaminar pelo "estrelismo" do ator italiano, alegava que nenhum artista conseguiria brilhar mais que as grandiosas e imortais personagens criadas pelo gênio do dramaturgo inglês. [830] Bilac, com o pseudônimo de Lilith, contra-argumentou o folhetinista G. em sua crônica teatral d'*A Bruxa*, reiterando que nenhum outro autor até então tinha conseguido se igualar a

[829] CASTRO, Luís de. "Artes e Manhas", in *Gazeta de Notícias*, 7 de março de 1896.
[830] As observações de G. acerca da interpretação "natural" de Giovanni Emmanuel foram veiculadas em dois textos do folhetim "Sem Rumo", do *Jornal do Comércio*, publicados nos dias 14 e 21 de junho de 1896. Vide **Anexo**, item **1) William Shakespeare.**

Shakespeare a ponto de rascunhar personagens tão "naturais" quanto ele. Por isso, Lilith defendia que a "naturalidade" de Emmanuel na interpretação de rei Lear condizia inteiramente com o velho e insano rei bretão criado pelo dramaturgo. [831] Urbano Duarte respondeu ao ataque de Lilith no folhetim "Sem Rumo", do *Jornal do Comércio*, do dia 28 de junho, questionando o seu oponente onde era possível encontrar "naturalidade" em Shakespeare: "Pois acha então que o rei Lear seja um personagem *natural?*" [832] No entanto, Bilac optou por não levar a discussão adiante.

Mais do que as interessantes trocas de argumentos, as características típicas de um simples noticiário revelaram-se frequentes nos comentários acerca dos espetáculos teatrais do *fin de siècle*. A resenha sintética, de forma a considerar a representação num fato ocorrido sem maiores aprofundamentos, a predominância do tom informativo sobre o opinativo, notas concisas e ultrarreduzidas, são alguns dos aspectos presentes nos textos das colunas e seções teatrais. Segue abaixo a transcrição integral de uma notinha resumida sobre a montagem do drama *O homem da máscara negra*, de Mendes Leal, realizada no Teatro S. Pedero de Alcântara, em 1893. Nela o cronista anônimo, praticamente, apenas informa ao seu leitor a agitação do público às portas do Teatro S. Pedro de Alcântara no dia da récita e mais nada:

> A praça Tiradentes, em frente ao teatro S. Pedro de Alcântara, apresentava ontem à noite uma aspecto deslumbrado. Carruagens particulares e carruagens de aluguel estacionavam, E o povo, em andar, acotovelavam-se, empurrando-se, gritando, gargalhando, num fluxo e refluxo, encaminhava-se da rua para o bilheteiro e do bilheteiro para o recinto, onde aplaudiu com verdadeiro delírio o drama *O homem da máscara negra*, que hoje se repete pela segunda vez. [833]

O caráter informativo prevalece no comentário transcrito integralmente abaixo e que fora redigido por um jornalista anônimo do *Jornal do Comércio*. O drama em questão era *Fedora*, de Sardou, encenado em 1891, pela Companhia Dramática Italiana de Giovanni Emmanuel, no Teatro Lírico. O autor da nota trata rapidamente da representação, com observações bem

[831] As referências de Bilac às considerações de Urbano Duarte apareceram na crônica "Teatros", d'*A Bruxa*, no dia 19 de junho de 1896. Vide **Anexo**, item **1) William Shakespeare.**
[832] Essa polêmica travada entre Bilac e Urbano Duarte foi analisada com mais detalhes no capítulo 2 deste trabalho.
[833] 'S. Pedro.' "Diversões". *O País*, 9 de abril de 1893. A citação também se encontra no capítulo 2 desta tese. Vide **Anexo**, item **8) Mendes Leal**.

sintéticas sobre o desempenho dos dois principais artistas da *troupe* italiana:

> Em nona récita de assinatura deu a companhia dramática de Giovanni Emanuel aos seus assinantes a peça de Sardou: *Fédora*, conhecida do nosso público. Dela nos ocupamos, quando no mês passado foi representada pela companhia Andrea Maggi.
> Coube à Sra. Virgínia Reiter o difícil papel de princesa russa, personagem constantemente em luta com o amor, ódio e a vingança. A inteligente atriz, que incontestavelmente progrediu na arte dramática desde a última vez que a ouvimos, disse conscienciosamente o seu papel, sem todavia marcá-lo com um desempenho notável. Pelo modo brilhante com que representa as comédias e pelo talento artístico que revela nos dramas mostra que tem aproveitado as lições de seu ilustre mestre.
> A Giovanni Emanuel coube anteontem o segundo plano. Foi um Ypanoff correto e disse bem as suas cenas capitais.
> O resto da companhia fez o que pôde para que a peça fosse ouvida com agrado. [834]

O mesmo ocorre com um brevíssimo comentário de Artur Azevedo acerca da representação do aplaudido *Demi-monde*, drama de Dumas Filho, em 1897, pela Companhia Dramática Portuguesa de Lucinda Simões. O cronista deixa explícita a sua intenção de apenas manter o seu leitor informado acerca da realização do espetáculo em benefício de Lucinda Simões e reforçar a sua admiração pela atriz portuguesa:

> O reaparecimento do *Demi-monde*, a obra-prima de Dumas Filho, e o benefício de Lucinda Simões atraíram anteontem uma enchente real a este teatro.
> Lucinda, que foi recebida pela plateia com uma explosão de aplausos, é ainda aquela admirável baronesa d'Ange, que tantas vezes festejamos noutras épocas, e Cristiano de Souza desempenhou a contento geral o papel de Olivier de Jalin.
> Os outros personagens da peça tiveram boa interpretação por parte de Lucilia Simões (a flor das Marcelinas), Encarnação Reis, Laura Simões, Telmo, Caetano Reis, Cardoso, etc.
> Sentia-se que o público estava satisfeito por matar saudades de uma das suas comédias mais queridas.
> A heroína da noite foi muito obsequiada, e daqui lhe enviamos os nossos cumprimentos sinceros e afetuosos. [835]

---

[834] Lírico. 'Teatros'. "Gazetilha". *Jornal do Comércio*, 27 de junho de 1891. Vide **Anexo**, item **3) Victorien Sardou**.
[835] A.A. 'Santana'. "Artes e Artistas". *O País*, 2 de setembro de 1897. Vide **Anexo**, item **2) Alexandre Dumas Filho**.

Informar também parece ter sido o objetivo do redator do *Jornal do Comércio*, ao aludir à despedida da Companhia Dramática Italiana dos artistas Giovanni Emmanuel e Rossi do Teatro Apolo, que se dirigia para São Paulo, depois de exibir várias récitas no Rio de Janeiro, em 1896. O comentarista nem sequer tece algumas palavras sobre a atuação do elenco artístico no palco:

> Despediu-se anteontem a companhia dramática italiana Emanuel-Rossi levando à cena do teatro Apolo o conhecido drama *Mestre de Forjas* do fanqueiro literário mestre Georges Ohnet.
> A escolha dessa peça para último espetáculo, da companhia, se não foi uma ideia feliz do empresário industrial, revela, em todo caso, uma fina ironia contra o nosso público, que abandona o teatro quando se anunciam as peças de grande repertório e aflui a aplaudir as compilações sentimentais dos autores sem mérito. O fato é que, apesar de ser aquela uma noite, em que as festas populares de S. João entretêm a população em casa, ocupada com a tradicional pirotecnia dos festejos, ainda assim, o teatro esteve cheio e a peça foi muito aplaudida.
> Fica-nos a esperança de que, de volta de São Paulo, o grande artista Emanuel e o seu valoroso colega Rossi deem-nos ainda algumas representações, em que possamos admirá-los e aplaudi-los como merecem. [836]

Ao comentar a montagem do primeiro espetáculo realizada pela Companhia Dramática Italiana de Andrea Maggi, ocorrida no dia 4 de maio de 1891, Oscar Guanabarino, crítico d'*O País*, esclareceu ao leitor as intenções e o que realmente pretendia a recém-fundada companhia nacional, a saber, a Companhia de Teatros Brasileira, a qual patrocinava a vinda da *troupe* de Maggi ao Brasil. Na verdade, o crítico abria o seu comentário anunciando aos seus leitores a novidade. Com entusiasmo, Guanabarino escrevia:

> A nova companhia brasileira vai afastar do nosso palco as especulações das empresas que exploram a nossa crudelidade com pomposos anúncios e documentos falsos das qualidades dos artistas que para aqui são arrastados e abandonados depois de presumíveis prejuízos e visando o fácil rendimento razoável dos capitais que lhe foram confiados, trarão concorrência séria e honesta ao trabalho e evidentemente será apoio seguro para o alevantamento de uma arte que, tendo prosperado em épocas difíceis, caiu na burla, prestou-se à chufa degenerando em pasquins e representações de feira, depois de renegadas todas as tradições do teatro

[836] 'Emmanuel'. "Teatros e Música." *Jornal do Comércio*, 26 de junho de 1896. Vide **Anexo**, item **5) George Ohnet**.

> brasileiro.
> Sabemos que a inteligente diretoria tenciona das companhias dramáticas e líricas estrangeiras, incorporar apurado elenco de artistas nacionais esparsos elementos que, sob hábil regime, é possível que deem nova direção aos divertimentos, orientando seriamente o público e desembaraçando as atuais empresas teatrais das transações com o espírito ora pervertido da população que concorre aos espetáculos. [837]

De acordo com o jornalista, o Brasil necessitava urgentemente de iniciativas como essa, a fim de que os problemas enfrentados pela arte dramática nacional fossem superados e sanados. As boas intenções da nova companhia, acrescentava o comentarista, foram recompensadas com a presença numerosa da plateia fluminense, que lotou as cadeiras do Teatro Lírico. Iniciando dessa maneira a sua crítica, com a notícia de uma boa-nova, Guanabarino emprestava à seção "Artes e Artistas" um aspecto típico do noticiário, no sentido de capturar a atenção do seu leitor e de incitá-lo a ler o toda a sua crítica.

Em forma de crônica, polêmica ou noticiário, a crítica teatral revelava as suas várias faces, na tentativa de se ajustar aos novos padrões da imprensa jornalística dos primeiros anos da República e que se mostrava em constante transformação diante dos novos tempos da modernidade.

4.2.2 O método e outros aspectos

Pensando na composição formal da crítica-crônica, é bem verdade que cada crítico ou jornalista apresentava um estilo particular e característico para redigir suas observações, opiniões, julgamentos a respeito de um espetáculo representado. Valentim Magalhães (*O País*), Crispiniano da Fonseca (*O País*), Oscar Guanabarino (*O País*), Artur Azevedo (*O País* e *O Álbum*)[838], Urbano Duarte (*Jornal do Comércio*), Luís de Castro (*Gazeta de Notícias*), Olavo Bilac (*A Cigarra* e *A Bruxa*)[839] e dezenas de jornalistas anônimos escreveram críticas teatrais (quer de revistas de ano, quer de dramas ou comédias, quer de operetas ou mágicas, etc) na imprensa brasileira da virada do século, sempre deixando uma marca particular, por mais diluída que esta

[837] GUANABARINO, Oscar. "Artes e Artistas". *O País*, 6 de maio de 1891. Vide **Anexo**, item **1) William Shalespeare**.
[838] Embora Artur Azevedo tenha colaborado numa série de periódicos, por uma questão de seleção, concentramos o nosso estudo apenas nas críticas do cronista publicadas nos jornais *O País* e n'*O Álbum*.
[839] Mencionamos aqui os nomes dos literatos, os quais se identificavam ou porque assinavam as críticas com seu próprio nome ou com pseudônimos.

se encontrasse dentro do texto. Entretanto, apesar das inúmeras exceções, não é impossível traçar, em linhas gerais, um formato básico acerca das críticas teatrais publicadas nos principais jornais diários do último decênio do século XIX. Espelhando-se no modelo da crítica francesa representado pelos escritores Francisque Sarcey, Jules Lemaître, F. Lefranc, entre outros, nomes frequentemente mencionados pelos críticos brasileiros[840], as críticas dramáticas, em primeiro lugar, apresentavam considerações e observações sobre a peça representada (se condizia ou não com os velhos moldes da "peça bem feita"), incluindo o resumo do entrecho (em especial quando se tratava de estreia e o enredo fosse desconhecido do público) e avaliações acerca da qualidade do texto. Nessa primeira parte, não raras vezes, também eram incluídos comentários sobre o autor. Numa segunda parte, as atenções do crítico concentravam-se na representação da peça no palco, no desempenho dos artistas em seus respectivos papéis. Em seguida, dependendo do crítico, havia breves comentários quanto ao cenário, ao vestuário e à reação da plateia durante a encenação. De acordo com esse modelo "básico", podemos mencionar uma crítica-crônica escrita por Valentim Magalhães acerca da representação da tragédia shakespeariana *Hamlet* pela Companhia Dramática do ator Andrea Maggi, em 1891. No texto, Magalhães começa a tecer uma alusão ao complexo texto elaborado pelo dramaturgo inglês:

> De todas as peças que compõem o repertório de obras-primas escritas por Shakespeare é *Hamleto*, no parecer da maioria dos seus comentadores e

[840] Crispinano da Fonseca, d'*O País*, em 4 de julho de 1893, ao tratar da representação de *O Mestre de Forjas*, mencionava Jules Lemaître, com o fim de reforçar a ideia da inferioridade da produção literária e dramática de George Ohnet:
"Dissemos no domingo, ao falar da *Theodora*, que essa peça terminava a série de representações artísticas que Sarah deu entre nós.
Bem sabíamos no entanto que a companhia daria ainda dois espetáculos: um com o *Maitre de Forges*, outro de despedida, com a *Adrienne Lecouvreur*; é que, se são espetáculos, não pode dizer-se que sejam obras de arte.
Lemaître de uma vez começou o seu folhetim teatral por dizer: 'Até aqui tenho falado aos meus leitores de arte e literatura, hoje vou falar-lhes do Sr. Georges Ohnet...'" (FONSECA, Crispiniano da. "Artes e Artistas". *O País*, 4 de julho de 1893 – Vide **Anexo**, item **5) George Ohnet**).
A exemplo de Fonseca, Artur Azevedo, em 1895, por ocasião da representação de estreia de *Os Espectros*, de Henrik Ibsen, pela Companhia de Novelli, citava as palavras do crítico francês Jules Lemaître sobre o drama ibseniano, já que preferiu omitir uma opinião pessoal acerca da obra:
"Não traremos para aqui a opinião excessiva dos que louvavam nem a dos que deprimiam. Escolheremos um meio termo nas seguintes palavras de Jules Lemaître, uma das penas mais autorizadas da crítica dramática francesa: 'O drama é protesto enérgico, quase furioso, do prazer da vida contra a tristeza religiosa, da natureza contra a lei, do individualismo contra a opressão dos preconceitos sociais. Não direi que no drama o pensamento seja tão claro como o sentimento, mas, a despeito das suas incríveis lentidões e algumas vezes das suas meias-trevas, ele empolga o espectador e nunca mais o deixa. É verídico e profundo.'" (A.A. 'Novelli'. "Artes e Artistas". *O País*, 17 de junho de 1895 – Vide **Anexo**, item **23) Henrik Ibsen**).

> críticos, a mais extraordinária senão a mais bela. Em um ponto são eles unânimes, todavia: que é a mais filosófica, a mais profunda, a mais individual. [841]

E, mais adiante, após explorar e confirmar a ideia de Hamlet ser um personagem de interpretação espinhosa e embaraçosa, o cronista comentava o desempenho de Maggi no papel principal:

> Ora interpretar semelhante personagem, dar-lhe a vida real, embora efêmera, da cena é uma empresa gigantesca; e quem o consegue inteiramente iguala-se a seu criador.
> Não o conseguiu, a nosso ver, o eminente ator Andrea Maggi, que o representou anteontem, no palco do Teatro Lírico. [...] Ao Sr. Maggi faltam duas qualidades essenciais ao artista completo, moderno – a espontaneidade e a emoção.
> É artificioso e incomunicativo.
> O seu trabalho revela grande estudo; é inteligente, correto, criterioso, exato, brilhante; mas muito *processual*, deixando perceber o esforço e sentir os *meios*.[842]

Esse mesmo "modelo" de crítica dramática foi bem empregado por Crispiniano da Fonseca, redator d'*O País*, na seção "Artes e Artistas", quando, em 1893, redigiu inúmeras críticas teatrais para a referida folha matutina. Eis abaixo uma passagem do texto escrito por ele acerca da representação de *Cleópatra*, de Victorien Sardou, pela Companhia Dramática Francesa, da qual fazia parte a estrela Sarah Bernhardt, em visita ao Brasil nos anos 1890:

> Escrita com a precipitação de quem tem poucas e magras horas diante de si, muito há que desculpar nas nossas palavras desde a incorreção na forma, até a falta de nitidez e ordenação na ideia, que ainda não teve tempo de esclarecer e depurar.
> Comecemos pois pelo entrecho [843].

Crispiniano enceta o seu texto com um minucioso resumo da trama, o qual é acompanhado de alguns julgamentos sobre o dramaturgo e sua obra: "Sardou nunca teve grandes escrúpulos históricos, valha a verdade, e nesta peça menos que em qualquer outra, os teve; deixou que a verdade fosse apenas dada em cenários e vestuários e não cuidou senão em

---

[841] V.M. 'Hamleto'. "Diversões". *O País*, 22 de maio de 1891. Vide **Anexo**, item **1) William Shakespeare**.
[842] Idem, ibidem.
[843] FONSECA, Crispiniano da. 'Cleópatra'. "Artes e Artistas". *O País*, 20 de junho de 1893. Vide **Anexo**, item **3) Victorien Sardou**.

fazer uma tragédia" [844]. Em seguida, o jornalista trata da representação exibida pela companhia francesa, centrando-se na atuação de Sarah Bernhardt como Cleópatra:

> Sarah Bernhardt velou todo o seu papel em uma espécie de atmosfera de lenda, dando-lhe também aos lances apaixonados a veemência do seu temperamento artístico. Mas ainda nessas passagens havia um quê de etereal, que transporta a figura a um passado sobre o qual não estamos bem certos, acerca do qual a tradição começa a hesitar. [...] Os restantes artistas não se levantaram da mediocridade em que devem conservar-se, e que não é precisamente a *aurea mediocritas*, de que falava o poeta. [845]

Seguindo essa mesma linha, o redator anônimo do *Jornal do Comércio*, na seção "Teatros e Música", ao se referir à récita de *Um romance parisiense*, de Octave Feuillet, realizada pela Companhia Dramática Italiana de Ermete Novelli em 1895, optava por, primeiro, lançar observações sobre a peça e o autor (incluindo uma longa sinopse da referida trama), e, depois, por dirigir-se ao espetáculo proporcionado pela *troupe*. Segue abaixo a transcrição de um trecho inicial da crítica:

> Voltando ao teatro, de que estivera afastado tanto tempo, com o drama em cinco atos "Un Roman parisien", Octave Feuillet conservou o modo de ver do romancista e a morte adeja sobre todas aquelas cenas as suas asas negras. [846]

Na segunda parte da crítica, o articulista atém-se à encenação, enfatizando a performance de Novelli: "As honras da noite couberam a Novelli que apresentou-nos mais uma criação no tipo de Barão de Chevrial, para quem a moral era uma palavra vazia de significação" [847].

Ainda como exemplo, citamos um texto crítico sobre a montagem do drama *A Consciência*, do dramaturgo português Campos Júnior, publicada na *Gazeta de Notícias*, em 1893. A montagem foi executada pela Companhia Dramática Portuguesa dirigida pelo ator Álvaro, no Teatro Apolo. Eis um trecho do início do texto:

> De princípio a fim a peça prende a atenção do espectador, já pelo seu

[844] Idem ibidem.
[845] Idem, ibidem.
[846] 'Novelli'. "Teatros e Música". *Jornal do Comércio*, 2 de julho de 1895. Vide **Anexo**, item **4) Octave Feuillet**.
[847] Idem, ibidem.

> enredo, embora simples, já pelas cenas bem acabadas, já ainda pela linguagem correta, fina e apropriada. A base do drama assenta no amor de uma moça por um moço artista e os deveres de filha obediente que sacrifica o seu coração às ambições do pai.[...] [848]

Mais adiante, após o resumo do entrecho amoroso, o cronista anônimo voltava-se para a récita:

> O drama, que está ensaiado a capricho, com excelente *mise-en-scène*, tem dois bonitos cenários – o da prisão e o do templo.
> O desempenho nada deixou a desejar, porque todos os artistas se compenetraram perfeitamente dos seus papéis. Amélia Vieira teve mais uma ocasião de patentear o seu notável talento, dizendo com alma e com delicadeza o seu importante papel; teve momentos arrebatadores, principalmente quando em frente de Sóror Petronilha invoca contra o fanatismo desta religiosa o exemplo daquele que pregado na cruz afagava a cabeça loura das criancinhas e perdoava a Madalena que pecara, porque muito amara. [849]

Em se tratando de uma obra bem conhecida da plateia, muito encenada e reprisada nos palcos brasileiros, o cronista optava, muitas vezes, por aludir diretamente à interpretação, de modo a dispensar quaisquer considerações e observações aprofundadas sobre o texto e/ou o dramaturgo. Apenas para ilustrar, mencionamos um comentário de Artur Azevedo acerca da montagem d'*A dama das camélias*, de Dumas Filho, pela Companhia Dramática Italiana de Clara Della Guardia e Andrea Maggi, em 1899. Por ser uma peça reprisada inúmeras vezes nos teatros fluminenses, o cronista alude somente ao espetáculo, o qual ocorrera em benefício da atriz Clara Della Guardia. Artur Azevedo, logo de início, referia-se à grande festa exibida no Teatro S. Pedro:

---

[848] 'A Consciência'. "Teatros e...". *Gazeta de Notícias*, 2 de junho de 1893. Vide **Anexo**, item **10) Campos Júnior**.

[849] Idem, idem. Para mais exemplos de críticas que seguem o "modelo básico", vide: C.Cy. "Hamlet-Emmanuel". *O País*, 1º./07/1891 (vide **Anexo**, item **1) William Shakespeare**); 'Teatros'. "Gazetilha". *Jornal do Comércio*, 22 de maio de 1891 (vide **Anexo**, item **1) William Shakespeare**); 'Novelli'. "Teatros e Música". *Jornal do Comércio*, 22 de junho de 1895 (vide **Anexo**, item **1) William Shakespeare**); 'Teatro Santana'. "Artes e Artistas". *O País*, 24 de junho de 1899 (Vide **Anexo**, item **2) Alexandre Dumas Filho**); 'Teatros'. "Gazetilha". *Jornal do Comércio*, 29 de junho de 1891 (Vide **Anexo**, item **2) Alexandre Dumas Filho**); 'Sarah Bernhardt – A dama das camélias'. "Teatros e...". *Gazeta de Notícias*, 19 de junho de 1893 (Vide **Anexo**, item **2) Alexandre Dumas Filho**); V.M. 'Odette'. "Diversões". *O País*, 24 de maio de 1891 (vide **Anexo**, item **3) Victorien Sardou**); A.A. 'Teatro Santana'. "Artes e Artistas". *O País*, 31 de maio de 1897 (vide **Anexo**, item **3) Victorien Sardou**); 'Georgette'. "Teatros e...". *Gazeta de Notícias*, 31 de maio de 1897 (vide **Anexo**, item **3) Victorien Sardou**); 'D. Afonso VI'. "Teatros e...". *Gazeta de Notícias*, 24 de junho de 1893 (vide **Anexo**, item **11) D. João da Câmara**); 'A Consciência'. "Artes e Artistas". *O País*, 2 de junho de 1893 (vide **Anexo**, item **10) Campos Júnior**).

> O benefício de Clara Della Guardia foi uma bela festa, que será por longos anos lembrada. Nada faltou para a completa satisfação da grande atriz, que, como Eleonora Duse, fez do Rio de Janeiro um ponto de escala do glorioso caminho da Consagração: - o teatro estava cheio e a nossa melhor sociedade dignamente representada; a beneficiada foi alvo de uma estrondosa ovação, que se traduziu em calorosas palmas, bravos entusiásticos, repetidas chamadas à cena, flores, aclamações delirantes, presentes, pombinhas a voar pela sala, chapéus arremessados ao palco, etc. [850]

Tão conciso quanto o comentário de Artur Azevedo supracitado foi o do cronista anônimo da *Gazeta de Notícias*, quando aludiu à montagem de *A morgadinha de Val Flor*, do escritor português Pinheiro Chagas, em 1896. Sem tecer qualquer análise sobre o entrecho da obra, o articulista concentrou seus apontamentos apenas no espetáculo ocorrido no Teatro Variedades, por iniciativa da Companhia Dramática de Dias Braga:

> O belo drama de Pinheiro Chagas foi levado à cena anteontem, no Variedades, e ainda uma vez chamou concorrência regular ao elegante teatrinho da praça Tiradentes. Constituiu não pequeno atrativo o fato de se haverem incumbido dos principais papéis artistas que o público estima e que está habituado a aplaudir.
> Era um conjunto nem sempre fácil de conseguir: Helena Cavalier, Adelaide Coutinho, Leolinda Amoedo, Ferreira e Dias Braga, para não citar senão as figuras mais importantes do drama. [...] Cingindo-nos ao desempenho do drama cabe registrar mais uma bela noite oferecida pela companhia Dias Braga ao nosso público. A Sra. Helena Cavalier, se é certo que alguma coisa lhe falta para completa realização do ideal da Morgadinha, procurou supri-la com o talento que possui e interpretou geralmente o tipo com felicidade e vigor. [851]

É relevante frisar que, ainda dentro do "modelo básico" de crítica-crônica, os pontos analisados pelo crítico-cronista apresentavam algumas variações quanto à extensão da parte (referente à peça – entrecho, aspectos do texto – ou à representação no palco – desempenho, cenário, vestuário) mais explorada: às vezes, os comentários sobre o texto da peça e/ou o

---

[850] A.A. 'S. Pedro'. "Artes e Artistas". *O País*, 2 de setembro de 1899. Vide **Anexo**, item **2) Alexandre Dumas Filho**.

[851] 'A morgadinha de Val Flor'. "Teatros e...". *Gazeta de Notícias*, 5 de dezembro 1896. Vide **Anexo**, item **9) Pinheiro Chagas.** Para mais exemplos de críticas dramáticas que tratam apenas da representação da peça, vide: 'Hamlet'. "Teatros e...". *Gazeta de Notícias*, 2 de julho de 1893 (vide **Anexo**, item **1) William Shakespeare**); A.A. 'Santana'. "Artes e Artistas". *O País*, 12 de setembro de 1897 (vide **Anexo**, item **4) Octave Feuillet**); A.A. 'Emanuel'. "Artes e Artistas". *O País*, 16 de junho de 1896 (vide **Anexo**, item **1) William Shakespeare**).

dramaturgo ocupavam a maior parte das linhas; ou, então, a análise do espetáculo realizado no proscênio era mais longa. Ademais, outras questões devem, por excelência, ser levadas em conta no estudo analítico desses textos críticos. Tomando como referência a crítica dramática francesa [852], a reação do público transformava-se num ingrediente de fundamental importância para o jornalista apresentar e direcionar os seus juízos ou pontos de vista crítico acerca da montagem teatral à qual aludia. As manifestações positivas ou negativas dos espectadores no decorrer das récitas, via de regra, funcionavam como uma espécie de termômetro, pois o êxito ou não do espetáculo dependia exclusivamente das características do texto teatral (se se ajustava aos moldes da "peça bem feita", contendo as convenções exigidas bem visíveis nas peças românticas e realistas) e da forma como foi posto em cena pela companhia dramática. Como exemplo, aludimos a uma crítica anônima divulgada na *Gazeta de Notícias*, na seção "Teatros e...", a 11 de junho de 1891, que comenta a representação de *Rei Lear*, de Shakespeare, pela Companhia Dramática Italiana de Giovanni Emmanuel. No texto, o crítico ressaltava a atuação de Emmanuel, caracterizando, ao mesmo tempo, a reação da plateia diante do renomado artista. O resultado do espetáculo, segundo o cronista, perante um público impressionado e deslumbrado, só poderia ser brilhante:

> O desempenho por parte de Emmanuel – eis o interesse da representação de anteontem.
> Esplêndido, inenarrável. Emmanuel foi um *Rei Lear* perfeito, completo, sublime de arte. Em cada ato, em cada cena violenta, a plateia sentia-se ferida profundamente na sua sentimentalidade, não podendo, pela emoção que a abatia, prorromper nessas interjetivas usuais, a apenas emergindo do seu pasmo quando o genial ator desaparecia para dentro dos bastidores, e então chamando-o à cena e vitoriando-o calorosamente.
> Seria difícil notar as cenas em que mais impressionou o público, pois o que é mais justo, é salientar a uniformidade do seu trabalho, a integralidade do personagem que exibiu, não esquecendo por um momento sequer a mais insignificante minúcia, o mais exíguo detalhe, no

[852] Como já se afirmou, é inegável a influência da crítica dramática francesa na brasileira. Jules Lemaître e Francisque Sarcey, eram os ícones da crítica dramática francesa, com reconhecimento internacional, e, por essa razão, muito mencionados pelos escritores, jornalistas, críticos e cronitas brasileiros. A influência de Francisque Sarcey, jornalista do *Le Temps*, por exemplo, é clara em Artur Azevedo. Segundo Walter Lima Torres Neto: "Apesar de nunca ter encontrado Sarcey, esta influência é notória, visto que o próprio autor de *O Mambembe* declarou, várias vezes, sua franca inclinação em seguir os juízos emitidos por Sarcey." (NETO, Walter Lima Torres. "Breve subsídio para o estudo da crítica teatral: A.A. e o olharcúmplice de Francisque Sarcey". In *Remate de Males*. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, SP, jan./jun. 2008, p. 77).

> intuito de patentear a unidade do tipo que apresentava. [853]

O cronista Artur Azevedo também se apoiou na reação dos espectadores para reforçar o êxito da montagem de *A morte civil*, drama de Paolo Giacometti, pela Companhia Dramática de Novelli, em 1896:

> Terminada a peça pela dificílima cena da morte, estupendamente representada, os espectadores – não tantos, infelizmente, que enchessem o teatro – fizeram ao grande trágico uma ovação estrondosa, chamando-o à cena repetidas vezes, aplaudindo-o com estrépito e atirando chapéus ao palco, o que significa, em nossos teatros, a suprema expressão do público entusiasmo.
> Realiza-se hoje o benefício de Emanuel. Contamos que o primoroso artista leve a mais doce recordação desta noite. [854]

Ainda com relação ao efeito do espetáculo provocado no público, o cronista anônimo da coluna "Teatros e Música", do *Jornal do Comércio*, em 1896, relatava a comoção sentida pelos espectadores no decorrer da encenação do drama *Dalila*, de Octave Feuillet, pela Companhia Dramática do Teatro Variedades, dirigida pelo ator Dias Braga. Os aplausos entusiasmados e calorosos no final do espetáculo, descritos atentamente pelo cronista, deixavam implícita a sua impressão positiva sobre o resultado da montagem:

> Sempre terno e cheio de frescura o drama de Octave Feuillet.
> A empresa do Variedades exibiu anteontem a primorosa peça, uma das que provocam instintivamente na nossa cena dramática as mais gratas recordações.
> Qual é, com efeito, o frequentador dos nossos teatros que se esqueceu de Furtado Coelho no personagem de Carnioli?
> O estimado artista fez uma criação deste papel; imprimiu-lhe um desempenho por tal forma irrepreensível, comoveu tão profundamente o seu auditório, que dificilmente a sua simpática fisionomia poderá ser separada do tipo entusiasta do protetor de gênios da música.
> Só um ator de valor de Dias Braga poderia arcar com a responsabilidade de interpretação do personagem, sem receio da indiferença da plateia. Correto como sempre, Dias Braga teve cenas felizes e na pungente narrativa do "Cântico do Calvário", se não conseguiu arrancar as lágrimas que Furtado arrancava, comoveu profundamente e impressionou o auditório, que saudou-o com justa e prolongada salva de palmas. [...] Foi um espetáculo que deixou

[853] 'Emmanuel'. "Teatros e...". *Gazeta de Notícias*, 11 de junho de 1891. Vide **Anexo**, item **1) William Shakespeare**.
[854] A.A. 'Emmanuel'. "Artes e Artistas". *O País*, 20 de junho de 1896. Vide **Anexo**, item **6) Paolo Giacometti**.

> agradabilíssima impressão no público numeroso, que a ele assistiu. [855]

O redator da seção "Teatros e...", da *Gazeta de Notícias*, numa alusão à montagem da peça *O drama do povo*, do escritor português Pinheiro Chagas, em 1892, pela Companhia Dramática de Dias Braga, também levou em consideração o fato de ser o drama luso um texto que sempre agrada ao público, por se encaixar nos padrões da "velha" escola do teatro tradicional. Daí o êxito da encenação ser devido à manifestação calorosa dos espectadores que se encontravam nas cadeiras do Teatro Recreio Dramático, segundo o cronista:

> No Recreio Dramático representou-se anteontem o drama histórico de propaganda democrática, em 1 prólogo e 4 atos e epílogo, original do notável escritor português Pinheiro Chagas, *O Drama do Povo*, que levou àquele teatro enorme concorrência. Escrito em linguagem elevada, e vazado nos moldes da escola antiga, *O Drama do Povo* tem condições para agradar até aos mais intransigentes da escola moderna em matéria de teatro.
> O enredo bem combinado tem situações e lances que impressionam a plateia; está ensaiado com apuro e os papéis estudados com cuidado. [...]
> A peça tal qual está montada e com o desempenho que lhe dão os artistas encarregados dos principais papéis, está fadada à grande carreira no palco do Recreio Dramático, onde hoje se repete, e talvez de onde não seja tão cedo retirada de cena.
> O público aplaudiu-a ontem e hoje com certeza fará o mesmo.[856]

Embora Flora Süssekind, em seu artigo sobre a crítica teatral da virada do século XIX para o XX, eleja o cronista Artur Azevedo como modelo para traçar um método crítico geral das crônicas teatrais veiculadas à época, o que torna as suas conclusões, de certa maneira, restritas e limitadas, ela ressalta a questão da adequação da peça [857] ao gosto do público como sendo um item que deve ser considerado pelo crítico ao extrair os seus juízos. Esse item era um dos principais pontos presentes nas incansáveis discussões sobre a "crise" do teatro nacional que se davam no meio intelectual da época:

---

[855] 'Dalila'. "Teatros e Música". *Jornal do Comércio*, 16 de abril de 1896. Vide **Anexo**, item **4) Octave Feuillet**.
[856] 'O drama do povo'. "Teatros e...". *Gazeta de Notícias*, 4 de março de 1892. Vide **Anexo**, item **9) Pinheiro Chagas**). Para mais exemplos, vide: 'Romeu e Julieta'. "Artes e Artistas". *O País*, 25 de agosto de 1894 (vide **Anexo**, **1) William Shakespeare**); A.A. 'Novelli'. "Artes e Artistas". *O País*, 11 de agosto de 1895 (vide **Anexo**, item **5) George Ohnet**); 'Emmanuel'. "Teatros e Música". *Jornal do Comércio*, 20 de junho de 1896 (vide **Anexo**, item **6) Paolo Giacometti**).
[857] Levando em conta o gênero ao qual ela (a peça/texto teatral) pertence.

> Porque a ideia de adequação parece ser um dos fundamentos da crítica do período. Adequação ao gosto e ao repertório do "Zé" (Povinho), como se refere aí o cronista ao público; ao gênero a que pertence a peça em questão; a um desejo de fundar o teatro nacional e solidificar a própria nacionalidade, repetido a todo momento por críticos e autores dramáticos; à "especialidade" de cada ator na ocasião em que se atribuem os papéis." [858]

Quanto ao julgamento do espetáculo, é importante levar em consideração outros aspectos, talvez secundários, mas que contribuíam para os críticos apresentarem suas conclusões a respeito de uma montagem. Em outras palavras, certos aspectos, quer de forma direta ou não, exerciam influência no juízo final do cronista. Um aspecto a ser apontado é a presença de artistas célebres no elenco de uma companhia. Muitas vezes, a presença de uma ou mais celebridades direcionava a avaliação do jornalista a respeito do espetáculo, como é possível notar numa crônica de Valentim Magalhães sobre a encenação de uma peça de Shakespeare pela Companhia Dramática de Giovanni Emmanuel. Deslumbrado com a atuação do renomado Giovanni Emmanuel no papel de Otelo, Valentim Magalhães narrava o espetáculo a que assistiu no Teatro Lírico, em 1891. Valentim Magalhães, do início ao fim, ocupou o seu texto aludindo ao artista, o que fez do seu julgamento acerca da récita se resumir na "assombrosa" interpretação de Emmanuel no proscênio:

> Observando atenta, religiosamente o trabalho de Emmanuel, assombrava-me a profundeza da sua erudição Shakespeare o seu perfeito conhecimento dos comendadores e críticos do grande tragiográfo. [...] Que mundo de dificuldades para um artista esse completíssimo e assombroso estudo psicológico!
> Pois bem, Emmanuel consegue vencê-las todas e reproduzir, uma a uma, todas as finas e variadíssimas notações anímicas marcadas por Shakespeare, com uma precisão, uma verdade, um poder comunicativo admiráveis! [859]

A atriz Sarah Bernhardt, quando veio ao Brasil em 1893, impressionou o crítico Crispiniano da Fonseca, d'*O País*, que, na seção "Artes e Artistas", redigiu comentários sobre os espetáculos promovidos pela Companhia Francesa direcionados estritamente à

[858] SÜSSEKIND, Flora. Op. cit., p.67.
[859] V.M. 'Otelo'. "A tragédia naturalista". *O País*, 16 de junho de 1891. Vide **Anexo**, item **1) William Shakespeare**.

atriz francesa. Eis abaixo a transcrição de uma passagem do início de uma crítica-crônica da montagem de *A dama das camélias*, de Dumas Filho:

> Verificaram os que assistiram ao espetáculo de ontem no Lírico quanto Sarah se afasta de toda a interpretação que estamos acostumados a ver dar à protagonista do romance de Dumas.
> Passando pelo temperamento complexo da grande atriz, o papel transforma-se em uma criação da mais alta, e tocante poesia; parece que a figura esbelta de Sarah – Margarida se desmaterializa e despoja do que nela há de comum, sem contudo perder o que tem de humano, e todo o personagem se fixa por linhas inacessíveis em uma tela ideal, esfumando-se nos contornos com etérea transparência e acentuando-se apenas na linha doce e aflita da sua atitude graciosa até a morte. [860]

Maravilhado com a atuação da atriz francesa, Crispiniano da Fonseca descrevia detalhadamente todos os movimentos de Sarah na cena do baile, no 4º ato. Para ele, Sarah, como atriz, era inigualável, inatingível. Com essas impressões relatadas pelo cronista, não é absurdo cogitar que a atuação da atriz superava e encobria quaisquer falhas que pudessem ocorrer durante o espetáculo exibido pela *troupe* estrangeira:

> Sarah com a linha flexuosa e ideal do seu corpo de *fausse-maigre* faz: de um vestido uma obra de arte, assim como com um gesto ou uma atitude nos sugere a evocação completa de um estado particular de espírito.
> Da cintura e das espáduas chispam brilhantes, e entreabrem-se lascivos do seu colo de cisne dos pólos; grandes camélias desabrocham-lhe em grinaldas do ombro e dos remates da toilette e de toda ela evola aquele encanto que Margarida possuía e que a perdeu.
> A magnífica cena com Armando, que é a capital da peça, levantou literalmente a plateia.
> Mas a tísica tem-se apossado dela; a sua débil compleição não pode resistir por mais tempo ao estuar dessa paixão, que a absorve e devora.
> E naquela alma não há sequer o conforto de religião, e em volta dela não existe o alento da família, e na face cavada e macilenta sente-se a terrível, miserável morte por abandono.
> Com a sua interpretação sempre original, faz, sentada no sofá, com um pequeno espelho de mão, a conhecida cena em que verifica quanto o seu rosto tem definhado; muda de espanto, deixa-o cair e quebrar no chão. [861]

---

[860] FONSECA, Crispiniano da. 'Sarah na Dama das Camélias'. "Artes e Artistas". *O País*, 18 de junho de 1896. Vide **Anexo**, item **2) Alexandre Dumas Filho**.

[861] Para mais exemplos de críticas-crônicas em que o jornalista foca na interpreção do artista de destaque da companhia à que pertence: 'Monsieur Alphonse'. "Teatros e...". *Gazeta de Notícias*, 24 de junho de 1899 (vide **Anexo**, item **2) Alexandre Dumas Filho**); A. 'Novelli'. "Artes e Artistas". *O País*, 22 de junho de 1895 (vide

Não é difícil encontrar crônicas teatrais em que o jornalista se atenha a um artista, geralmente aquele que mais se sobressai no elenco, para confrontar com outros já consagrados e, então, estabelecer uma avaliação quanto ao seu trabalho no palco. Ou seja, era muito comum os críticos traçarem comparações entre celebridades. Segue abaixo a transcrição de um trecho extraído de um comentário de Artur Azevedo, publicado em 1899, acerca da montagem de *A Tosca*, de Victorien Sardou, pela Companhia Dramática Portuguesa de Lucinda Simões. No comentário do autor de *O Bilontra*, Lucília Simões, a estrela da *troupe*, é confrontada com Sarah Bernhardt. Segundo Artur Azevedo, a atriz portuguesa, apesar de não se igualar à incomparável Sarah, não decepcionou o público, que a ovacionou calorosamente e demonstrou estar satifeito com o que viu no palco:

> Representou-se *A Tosca*, e nós – para que negá-lo? – receávamos que Lucília confiasse demasiado nas suas forças, atirando-se a um papel escrito pelo mais hábil dos dramaturgos, especialmente para aproveitar, não só as qualidades, como os defeitos de uma artista incomparável, excepcional.
> Felizmente eram vãos os nossos receios. Se Lucília não é ainda a Tosca ideal, a Tosca rugidora e ululante que nos mostrou a divina Sarah, ao menos desperta nos espíritos a convicção de que, com um pouco mais de estudo e de experiência, com mais alguns anos vividos em frente dos variados aspectos do mundo, atingirá o ponto culminante, a eminência em que paira a grande trágica francesa. [862]

Ainda que negasse a eficiência de se aplicar o método do confronto para a avaliação do desempenho de um artista, o jornalista anônimo do *Jornal do Comércio*, quando comentava uma montagem de *A morte civil*, drama popular de Paolo Giacometti, exibida em 1890, comparava, de certa maneira, a atuação de Ermete Novelli no papel do personagem Conrado com a do consagrado Giovanni Emmanuel no mesmo papel:

> Na narrativa do segundo ato o exímio ator italiano deixou-a correr singela e naturalmente; mas, como Giacometti fez do personagem Conrado um ente exaltado e colérico, cuja cólera e exaltação já o tinham levado ao crime; Novelli arrebata-se, é por vezes violento, horrível,

---

Anexo, item **1) William Shakespeare**); 'Fedora'. "Teatros e...". *Gazeta de Notícias*, 30 de junho de 1893 (vide **Anexo**, item **3) Victorien Sardou**).

[862] A.A. 'Santana'. "Artes e Artistas". *O País*, 29 de julho de 1899. Vide **Anexo**, item **3) Victorien Sardou**.

> fulminador, e se anteontem, para muitos, esteve abaixo de Giovanni Emmanuel, nesta cena, no que toca o sentimento, para nós excedeu-o, porque conservou melhor o caráter do personagem que Giacometti imaginou.
> Não se julgue, porém, que estabelecemos confronto entre os dois notáveis artistas. Sempre entendemos que nas artes, não há estalões e que nem Salvini, nem Rossi, nem Giovanni Emmanuel, nem Ermete Novelli podem ser considerados protótipos, nem modelos a seguir: porque a interpretação, na arte difere e modula-se segundo as organizações e os temperamentos artísticos.[863]

A adequação do artista com relação ao papel a ser interpretado era uma questão considerada pertinente pela grande maioria dos críticos na avaliação geral do espetáculo. Nesse caso, conforme a crítica, se o tipo físico não correspondesse ao do personagem ou o talento do ator fosse superior ou inferior para a realização daquele papel poderia interferir, para o bem ou para o mal, no resultado da récita. Essa observação estava diretamente relacionada, em especial, aos personagens principais. A propósito disso, podemos mencionar, como mera ilustração, um pequeno comentário de Artur Azevedo acerca da interpretação do ator italiano Enrico Cuneo, da Companhia Dramática Modena, no papel do personagem Armando Duval de *A dama das camélias*, de Dumas Filho, em 1895, no Teatro Lírico. A seu ver, "Cuneo, que representava o papel de Armando, só deveras nos agradou na cena violenta com que termina o 4º. ato. O seu físico não compadece com o personagem." [864] A exemplo de Cuneo, as condições físicas do ator português Álvaro também não agradaram ao cronista anônimo d'*O País*, quando o ator, em junho de 1893, interpretou o protagonista Máximo Odiot de *O romance de um moço pobre*, da autoria de Feuillet, no Teatro Apolo:

> A Furtado Coelho, por exemplo, faltavam condições físicas, como as do próprio Álvaro que anteontem retomou o Máximo Odiot.
> No seu trabalho há veemência e calor da sua forma artística, mas isso não basta; aquele papel reclama um rapaz magro, temperamento ao mesmo tempo franzino e forte, capaz de resistir a toda fadiga, a cabeça romântica de artista ágil, leve, montando a cavalo, jogando as armas e observando sempre aquela extrema correção na atitude e no diálogo que é apanágio dos protagonistas de Feuillet. [865]

---

[863] 'Teatro Lírico'. "Gazetilha". *Jornal do Comércio*, 17 de julho de 1890. Vide **Anexo**, item **6) Paolo Giacometti**.
[864] A.A. 'Teatro Lírico.' "Artes e Artistas". *O País*, 5 de setembro de 1895. Vide **Anexo**, item **2) Alexandre Dumas Filho**.
[865] 'Romance de um moço pobre'. "Artes e Artistas". *O País*, 23 de junho de 1893. Vide **Anexo**, item **4) Octave Feuillet**.

Quando o artista (considerado a "estrela" do elenco) possuía talento superior e em grande medida para a incorporação de um papel relativamente vulgar, os redatores das colunas de teatro não economizavam lamentos, além de censuras à empresa ou ao próprio intérprete por incluir no repertório uma obra de qualidade inferior. A passagem transcrita abaixo de uma crítica anônima extraída da seção "Diversões", d'*O País*, traz um comentário referente à inadequação do artista Giovanni Emmanuel ao interpretar o papel de Felippe Derblay, protagonista do drama *O mestre de forjas*, de G. Ohnet. Para o articulista, Emmanuel, em decorrência do seu imenso talento, perdia todo o seu brilhantismo na interpretação de um personagem tão mal feito e mal delineado:

> Quanto ao artista Emanuel, senhor da cena e grande intérprete de Shakespeare, não era possível andar mal em drama tão simples para quem estreou brilhantemente com o *Rei Lear*.
> O papel de Derblay foi perfeitamente desempenhado, embora o público sentisse que a grande estatura artística de Emanuel se achava amesquinhada naquela encadernação burguesa de um personagem de Ohnet. A Emanuel só cabe o grande palco, a amplitude da tragédia, análise das descomunais paixões. O seu talento amesquinha-se e embaraça-se quando localizado nos papéis vulgares da comédia contemporânea. [866]

Esse mesmo drama de Ohnet foi interpretado pela *troupe* da atriz Sarah Bernhardt em 1893. Sarah incorporou Claire de Bealieau, a personagem feminina mais importante do drama e o par amoroso de Felippe Derblay. Na visão do crítico Crispiniano da Fonseca, da seção "Artes e Artistas", d'*O País*, o papel de Claire era visivelmente inferior para uma intérprete excepcional como Sarah, de modo que tal perfomance fazia obliterar toda a índole artística da atriz:

> deve ser uma tortura para os artistas que, como Sarah, se encontram na impossibilidade de dar elasticidade e largueza a um personagem recortado em latão, como o de Claire de Beaulieu.
> Imaginem os senhores que uma artista genial é obrigada a dizer esta frase: "Moro na rua do Sabão n. 103." [...] Não é mais que Sarah, tendo representado para os seus assinantes nove peças feitas por autores de um mérito, descansasse na décima em uma obra de fancaria.

[866] 'Le maitre de forges'. "Diversões". *O País*, 22 de junho de 1891. Vide **Anexo**, item **5) George Ohnet**.

> Só o sentimos por ela, a cujo bom gosto fazemos a justiça merecida e que, portanto, deveria achar-se pouco à vontade no convívio com uma obra de tão mau quilate.
> E quem sabe? Esta Sarah é tão fantástica que é capaz de gostar da peça. [867]

Em contraposição, com relação à interpretação de personagens em que o artista se encaixava perfeitamente, as observações dos cronistas, em geral, apareciam reforçadas, no sentido de adiantar a opinião de que o espetáculo fora, sem dúvida, um verdadeiro sucesso. Segue abaixo uma passagem tirada de um comentário não assinado e publicado na coluna "Teatros e...", da *Gazeta de Notícias*, que revela a grande satisfação do crítico ao ver Sarah no papel de *Fedora*, personagem, segundo ele, desenhada por Victorien Sardou sob medida para a atriz:

> É bastante conhecido do público este drama de Sardou, que Sarah Bernhardt representou, anteontem no Lírico. Temos tido diversas edições dessa obra em várias línguas; mas ninguém deixará de reconhecer que a *Fedora-Sarah* é um excelente trabalho artístico de subido valor. A ilustre artista parece haver encontrado nesse personagem inúmeros pontos de contato com a sua índole.
> É um papel *que lhe vai*. Desde o primeiro ato até à última cena, através de uma multidão de impressões, Sarah representa sempre com o mesmo relevo, sobressaindo principalmente nos grandes lances enérgicos e violentos, graças à sua poderosa voz, que encontra as mais estranhas entonações de raiva, de cólera e de desespero. [868]

Outro ponto notado por alguns cronistas atentava ao fato de ter sido ou não acertada a escolha do momento pela companhia para a exibição da montagem da peça a ser discutida. Para certos jornalistas, a sequência das representações das peças do repertório poderia influenciar a relação de empatia dos espectadores para com a companhia dramática, e, por conseguinte, a concorrência de público no decorrer das encenações. Na *tournée* brasileira, realizada em 1893, no Teatro Lírico, a companhia de Sarah representou o drama *Teodora*, de Sardou, cuja montagem foi comentada por Crispiniano da Fonseca, n'*O País*. Em seu texto, Fonseca afirmava que tal drama deveria ter sido o da estreia da companhia, por apresentar

[867] FONSECA, Crispiniano da. 'Sarah no Maitre de Forges.' "Artes e Artistas.' *O País*, 4 de julho de 1893. Vide **Anexo**, item **5) George Ohnet**.
[868] 'Fedora'. "Teatros e...". *Gazeta de Notícias*, 30 de junho de 1893. Vide **Anexo**, item **3) Victorien Sardou**.

cenários e vestuários de acordo com a época retratada no texto, o que resultava num conjunto harmônico e sintonizado:

> Como nesta récita havia um certo equilíbrio, se não na interpretação, pelo menos na *mise-en-scène*, sucedeu que foi esta a récita que ofereceu o melhor conjunto e que por isso fez mais impressão no público; esta devia ser a peça escolhida para estreia. [869]

Ainda, como exemplo, citamos a censura do articulista anônimo do *Jornal do Comércio*, ao tratar da encenação do drama *Maria Antonieta*, de Paolo Giacometti, pela *troupe* de Giovanni Emmanuel, em 3 de julho de 1891, que, naquele momento, saíra do Teatro Lírico para se instalar no Teatro S. Pedro de Alcântara. A seu ver, o drama fora representado em má hora, já que a empresa abria uma nova série de espetáculos no teatro para onde se mudara [870]:

> Mandando-se do *Lírico* para o S. Pedro de Alcântara, Emanuel começou a série de seus espetáculos no último teatro com este drama.
> Em nossa opinião não foi acertada a escolha. Os papéis de Maria Antonieta e de Luís XVI foram bem interpretados por Virgínia Reiter e Emanuel, mas nem um nem outro, ofereceram campo adequado aos gêneros artísticos dos dois excelentes artistas. [871]

A tradução do texto do drama representado é outro aspecto que chamava a atenção dos cronistas mais criteriosos. O drama era sempre encenado na língua de origem da companhia que o levaria ao palco. Assim, se o texto original estivesse em uma língua diferente daquela da companhia, tinha de ser vertido para o idioma desta. Nesse processo de tradução, muitas vezes,

---

[869] FONSECA, Crispiniano da. 'Sarah na Teodora'. "Artes e Artistas". *O País*, 2 de julho de 1893. Vide **Anexo**, item **3) Victorien Sardou**.

[870] A propósito disso, mencionamos uma crítica curiosa de Artur Azevedo a respeito de uma montagem de *O mestre de forjas*, drama de Ohnet, exibida pela Companhia de Giovanni Emmanuel em 1896. Artur Azevedo, ao redigir comentários sobre o espetáculo, mostrava-se totalmente decepcionado e insatisfeito pelo fato de a *troupe* ter escolhido o referido texto para encerrar a *tournée* brasileira:
"Não se pode dizer que a companhia dramática italiana fechasse com chave de ouro a série dos seus espetáculos representando *O mestre de forjas*.
A empresa, que necessariamente cuida mais dos seus interesses que de literatura e arte – e ninguém pode acusá-la por isso – a empresa disse lá consigo que *O mestre de forjas* era "peça para público", e não se enganou: a receita excedeu de três contos de réis." (A.A. 'Apolo'. "Artes e Artistas". *O País*, 26 de junho de 1896 – vide **Anexo**, item **5) George Ohnet**).

[871] 'Teatros'. "Gazetilha". *Jornal do Comércio*, 3 de julho de 1891. Vide **Anexo**, item **6) Paolo Giacometti**.

o tradutor alterava alguns trechos do texto (de forma a modificar o conteúdo e o sentido do enredo), o que despertava a ira de grande parte da crítica. Como exemplo, selecionamos a passagem de um comentário de Artur Azevedo sobre a encenação de *Rei Lear*, pela Companhia Dramática Italiana de Giovanni Emmanuel, em1896, no Teatro Apolo. Na passagem, é evidente a insatisfação do cronista d'*O País*:

> A tragédia foi fragmentada pelo tradutor italiano, e esse trabalho, até certo ponto exigido pelas atuais conveniências do teatro, nos pareceu irrefletido e mal feito; os principais episódios, porém, foram respeitados, embora ficasse desarticulada a ação do drama do conde Gloster, que ocorre paralela com a do drama do rei Lear. [872]

Em 1891, o redator do *Jornal do Comércio*, da coluna "Gazetilha", remeteu à questão da modificação do texto original de *Rei Lear*, quando comentou a récita da tragédia shakespeariana realizada pela Companhia Dramática Italiana de Andrea Maggi, no Teatro Lírico. O noticiarista anônimo, embora revelasse discrição ao censurar a versão do texto levado à cena, não conseguiu ocultar sua decepção:

> Como quase todos os trabalhos de Shakespeare, o *Rei Lear* foi mais ainda do que todos os outros, sensivelmente alterado na tradução para o italiano. Do 2º ato, em diante, foram suprimidas algumas cenas importantes e alteradas outras, que, no original, dão ainda mais movimento e mais interesse à peça. [873]

Assim como o *Rei Lear*, *Um romance parisiense*, de Feuillet, também sofrera modificações ao ser traduzido do francês para o italiano. Essas mudanças foram bem observadas pelo articulista anônimo da seção "Diversões", d'*O País*, em 1890, por ocasião da montagem realizada no Teatro Lírico, por iniciativa da Companhia Dramática Italiana de Ermete Novelli. No seu comentário, o jornalista percebeu que a alteração efetuada no texto da récita provocava uma transformação drástica quanto ao sentido da trama original, tal como imaginara o autor francês:

> O que de mais importante encontramos nessas modificações do texto

[872] A.A. 'Emmanuel'. "Artes e Artistas". *O País*, 12 de junho de 1896. Vide **Anexo**, item **1) William Shakespeare**.
[873] 'Teatros'. "Gazetilha". *Jornal do Comércio*, 15 de maio de 1891. Vide **Anexo**, item **1) William Shakespeare**.

> original foi a supressão do 5º ato. Parece à primeira vista que essa supressão em nada altera a peça, que acaba no 4º ato logicamente, com a morte de Chevrial, porque esse personagem, interpretado por Novelli, absorve todas as atenções da plateia e, completo ele, afigura-se ao público, de momento, estar completa a peça. [...] Suprimindo o 5º ato, desaparece em meio da ação a família Targy, base de todo o interesse do entrecho; o caráter da esposa de Henrique não se acentua honesto e simpático como de começo se apresenta; fica ao marido o direito de julgar da falta de sua mulher diversamente do que foi imaginado pelo autor e preparado os primeiros atos.
> Não nos parece, pois, que fosse de todo acertada a eliminação do 5º ato do drama. [874]

Seguir à risca às exigências do decoro [875] e ser fiel às normas e regras tradicionais, as quais eram responsáveis por conduzir todos os elementos necessários que envolviam, de certa forma, a produção "completa" de uma obra teatral (incluindo a redação do texto (do enredo) pelo autor até a sua representação no palco (atores, ensaiadores, público)), são características básicas e nítidas dos nossos cronistas teatrais e que, por consequência, predominaram na crítica dramática brasileira do *fin de siècle*. Daí o fato de levar a sério a divisão hierárquica dos gêneros (inferiores e superiores) e o próprio comportamento do público no teatro, em especial daqueles que ocupavam as galerias, perante a exibição de um espetáculo. A propósito disso, escreveu Flora Süssekind:

> Inferiores e nobre, comédias e tragédias, atores burlescos e dramáticos, é com divisões exclusivas, com uma sistemática rejeição de eventuais tentativas de dissolução das fronteiras entre os gêneros e modos de interpretá-los, que trabalha a crítica teatral no período. Preceitos a que se poderia acrescentar um outro, defendido com empenho semelhante: o decoro. Decoro que se exige da parte de autores, atores, espectadores. Daí a repulsa a referências mais explícitas às funções digestivas, a atividades eróticas ou a manifestações físicas demasiado ruidosas por parte da plateia. [876]

Quanto à divisão estrita dos gêneros, citamos um comentário de Bilac, sob o pseudônimo de "Puck", que revela explicitamente a sua repulsa com relação às revistas de ano, de modo a reforçar para os leitores o caráter de inferioridade de tal gênero teatral: "A primeira

[874] 'Companhia Novelli'. "Diversões". *O País*, 30 de julho de 1890. Vide **Anexo**, item **4) Octave Feuillet**.
[875] Decoro relativo tanto à moral quanto às regras dos gêneros teatrais.
[876] SÜSSEKIND, Flora. Op. cit., p.72.

representação dos *Pontos nos ii* com os seus pequenos tumultos provocados pela orientação política da peça, veio mais uma vez provar que não há, no teatro, gênero mais absurdo que o das revistas." [877] Em outra crônica, Puck (Bilac) apresenta de forma mais ainda clara a diferença entre os gêneros dramáticos. Novelli surge no comentário como representante do teatro "sério" e "elevado", enquanto Pacini e Darclé, ambas cantoras de peças ligeiras e musicadas, representam o teatro "inferior", desprovido de qualidade literária. A Companhia de Novelli, por trazer um repertório recheado de dramas de autores consagrados, é vista com outros olhos pelo cronista:

> Mas, felizmente, Novelli aí está. Antes da Pacini e da Darclé, o grande Novelli vai pisar o palco do *Lírico*, dando-nos Shakespeare e Dumas, Cossa e Sardou. Isto quer dizer que a gente, que não vai ao teatro apenas para ver canelas magras de *cabotines* e esgares simianos de *cabotins*, vai ter noites cheias, noites de arte, de verdadeira arte. [878]

Além de considerar a divisão tradicional dos gêneros teatrais, muitos críticos não finalizavam os seus comentários sem reservar algumas linhas para descrever a reação do público durante o andamento da montagem, enfatizando sempre quando os espectadores apresentavam bom comportamento. A cobrança dirigida à plateia de zelar pela boa postura e, por assim dizer, pelo comportamento respeitoso e regrado não é rara nas crônicas, como podemos observar no comentário anônimo transcrito abaixo, extraído da seção "Teatros e..." de 6 de maio de 1891, da *Gazeta de Notícias*. O trecho refere-se a uma crítica sobre a representação de *Otelo*, de Shakespeare, pela Companhia Italiana Maggi. O comportamento ruidoso dos espectadores no decorrer da récita incomoda profundamente o jornalista, que não hesitou em reprovar a atitude daqueles que contribuíram para a manifestação:

> Não concluiremos esta notícia sem falar num fato desagradável.
> Das galerias que se encheram antes de começar o espetáculo, partiram vaias e assuadas ruidosas às pessoas que iam tomando os seus lugares. Bastava aparecer uma senhora num camarote ou na porta da plateia, para ser recebida com uma algazarra infernal.
> Diz-se que as galerias são geralmente ocupadas por estudantes.

[877] PUCK. "Teatros". *A Cigarra*, 23 de maio de 1895, p.6.
[878] PUCK. "Teatros". *A Cigarra*, 30 de maio de 1895, p.6.

> O fato a que nos referimos prova que isso não é exato. Não é crível que as vaias, assuadas e dichotes partam de pessoas que devem ser bem educadas. Mas sejam quais forem os frequentadores das galerias, é deprimente dos nossos costumes de sociedade civilizada, o fato a que nos referimos.
> E ainda que o não fosse, nenhum espectador tem o direito de se dirigir a outro por modo tão pouco cortês. À polícia cabe pôr cobro a tais excessos esperamos que ela cumpra o seu dever.
> Se a empresa manda abrir as portas das galerias, muito antes da hora do espetáculo, é no intuito de proporcionar aos que frequentam maiores comodidades.
> Corresponder a esse intuito, transformando o teatro, em praça de touros, pode ser muito divertido; mas é também altamente comprometedor para a educação de quem assim procede. [879]

As reprovações também poderiam se dirigir às plateias que se mantinham caladas e apáticas diante de espetáculos que, na visão do redator, mereciam realmente ser aplaudidos e recepcionados de maneira mais calorosa. O trecho abaixo ilustra uma crítica bem discreta do cronista quanto à falta de reconhecimento do público para com o talento e o esforço do ator Andrea Maggi. A crítica do jornalista remete à ideia de que a plateia, algumas vezes, só conseguia reconhecer o talento de um artista ou de um elenco de uma companhia quando a *tournée* chegava ao fim (considerando, nesse caso, as empresas dramáticas estrangeiras que vinham ao Brasil):

> Os outros artistas, senhores dos seus papéis, esmeraram-se no desempenho geral da peça, que, como todas as precedentes, está posta em cena com um luxo desusado nos teatros dramáticos do Rio de Janeiro, nacionais e mesmo estrangeiros de importantes companhias, que têm vindo a esta capital.
> Pela concorrência que foi maior e pelos aplausos que foram mais calorosos, parece-nos que a Andrea Maggi vai suceder o que tem sucedido a outros artistas notáveis e mesmo célebres; só são apreciados no fim da temporada. [880]

Ainda podemos mencionar a passagem de um comentário em que o crítico solicita ao público um acolhimento mais caloroso, já que se tratava de uma companhia dramática nacional

[879] 'Companhia Maggi'. "Teatros e...". *Gazeta de Notícias*, 6 de maio de 1891. Vide **Anexo**, item **1) William Shakespeare**.
[880] 'Teatros'. "Gazetilha". *Jornal do Comércio*, 22 de maio de 1891. O comentário refere-se a uma crítica sobre a montagem de *Hamlet*, de Shakespeare, pela Companhia Dramática de Andrea Maggi, no Teatro Lírico. Vide **Anexo**, item **1) William Shakespeare**.

que dava representações de um drama de autoria brasileira, fato raro à época. Obviamente o jornalista, que não se identificou, mostrava-se bastante preocupado com o estado "decadente" do teatro nacional, como diziam os intelectuais do período, e o seu pedido estampava, de certa forma, essa inquietação. O trecho transcrito abaixo pertence a uma crítica acerca da montagem do drama *Tiradentes, o mártir da República* pela Companhia Dramática do ator Moreira de Vasconcelos, que também era o autor da peça, no Teatro Lucinda, em 1894:

> Deve ser animada pelo nosso público a companhia do Sr. Moreira de Vasconcelos. Apresenta-se com modéstia, mas possui artistas regulares para um repertório essencialmente dramático, que tem sido pouco a pouco banido dos outros teatros, para ceder o lugar à opereta, à revista e à mágica, mas que deve ser restabelecido, ainda que com sacrifícios. [881]

Na verdade, o crítico teatral defrontava-se com as mais diversas questões quando redigia comentários, observações, julgamentos sobre uma representação de uma peça teatral à qual assistira. Cabia a ele traçar as indagações e as reflexões dos elementos (cenário, vestuário, repertório, artistas, público) que envolviam uma montagem teatral. Diante dos inúmeros elementos ou aspectos, o próprio crítico-cronista selecionava os pontos, a seu ver, mais relevantes de um espetáculo para serem comentados e discutidos. Embora a maioria das críticas teatrais especificamente de dramas, que se encontra publicada na imprensa fluminense da virada do século, estivesse relacionada às montagens realizadas por companhias estrangeiras, é possível, por meio de uma leitura atenta, esboçar um perfil geral dos críticos-cronistas brasileiros, levando em conta os critérios de avaliação mais utilizados, as observações que sempre se repetiam, as censuras mais frequentes, entre outros.

Mesmo que o teatro "sério" e "literário" fosse de domínio estrangeiro, não se pode negar que ele não estivesse atrelado às tensas discussões sobre a necessidade de "regenerar" o teatro nacional, na medida em que esse teatro considerado "superior" de autoria estrangeira e representado por artistas de outras nacionalidades serviu, sem dúvida, de modelo para os poucos dramaturgos brasileiros, que pretendiam escrever dramas, e para os artistas nacionais, que desejavam atuar em peças desse gênero. Assim, por acompanhar o agitado movimento

[881] 'Lucinda'. "Teatros e Música." *Jornal do Comércio*, 26 de maio de 1894. Vide **Anexo**, item **16) Moreira de Vasconcelos**.

artístico-teatral, a crítica dramática da última década do século XIX, publicada na imprensa jornalística, assumia um papel de coadjuvante, de certa maneira, no projeto de se consolidar um teatro nacional nos primeiros anos da República, na proporção em que contribuiu para manter vivo o interesse pela arte dramática.

4.2.3 A metacrítica

É sabido que vários intelectuais, escritores e historiadores do teatro brasileiro apontaram a crítica teatral jornalística como sendo uma das causas direta para a chamada "decadência" do teatro nacional, cujas discussões recrudesceram na virada do século XIX para o XX. [882] A justificativa baseava-se na concepção de que os críticos, jornalistas da imprensa díária, só elogiavam as representações, não lançavam observações criteriosas em relação ao desempenho dos artistas no palco, omitindo, por assim dizer, os reais problemas e falhas que sobressaíam de uma encenação. Porém, ao realizar uma leitura atenta e cuidadosa de boa parte das críticas dramáticas publicadas nos principais periódicos que circularam nos anos 1890, na Capital Federal, pode-se afirmar que, sem dúvida, se os elogios eram frequentes, as censuras, as críticas, as reprovações, ainda que acrescidas de conselhos, não se mostravam de todo ausentes, tanto para os artistas brasileiros como para os estrangeiros. Literatos, escritores e dramaturgos como Oscar Guanabarino, Valentim Magalhães, Crispiniano da Fonseca, Artur Azevedo, Olavo Bilac, entre outros, que redigiram críticas teatrais para a imprensa, trouxeram à luz, muitas vezes, comentários, avaliações e considerações consistentes e relevantes. Na verdade, o que deve ser levado em conta diante do universo de toda a produção crítica teatral desse período é o fato de ainda não existir um "crítico especializado". Sobre essa questão, Flora Süssekind esclarece que

> a figura do "crítico especializado", aparece, no Brasil, ao mesmo tempo que a do encenador. É possível afirmar, inclusive, que o teatro brasileiro moderno se articula apenas na década de 1940, quando já se acham em atividade um dramaturgo como Nelson Rodrigues, um encenador como Ziembinski e um crítico como Décio de Almeida Prado. [883]

De fato, a crítica, tanto musical quanto teatral, que predominou no decorrer do século

[882] Conferir: MARINHO. Henrique. Op. cit., e PAIXÃO, Múcio da. Op. cit.
[883] SÜSSEKIND, Flora. Op. cit., p. 62.

XIX foi a denominada "diletante", escrita por indivíduos, homens ou não de letras, que sustentavam relativa simpatia para com os espetáculos operísticos ou dramáticos. Em *Minoridade crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da Corte: 1826-1861*, o pesquisador Luís Antônio Giron, embora atente ao estudo da crítica musical [884], explana que a

> crítica era exercida pelos folhetinistas escritores e/ou jornalistas que, em sua grande maioria, frequentavam as páginas dos periódicos sem assinar os textos. Formavam as confrarias dos cronistas teatrais, que se liam e se influenciavam mutuamente e julgavam a temporada musical do alto de suas funções de líderes de opiniões e *entertainers*. [885]

Esse aspecto referente aos indivíduos que produziam ou escreviam a crítica (musical e teatral) não sofreu grandes alterações até o final do século XIX, apesar das intensas mudanças ocorridas nos contextos histórico, político, social e cultural. Em outras palavras, mesmo após a implantação da República, os críticos dramáticos, ou seja, os redatores das seções e colunas destinadas aos espetáculos teatrais realizados no Rio de Janeiro, continuaram sendo, em sua grande maioria, jornalistas e homens de letras, que não se consideravam propriamente "especialistas" na crítica teatral. [886]

Ademais, a crítica teatral não ocupava, *grosso modo*, um lugar relevante ou significativo no jornalismo diário, a chamada "grande imprensa", que nascia no entresséculos (XIX-XX). As seções destinadas às críticas aos espetáculos encontravam-se quase sempre na segunda página, depois da emissão das matérias (noticiários, artigos, comentários) relacionadas à política e às finanças e de notas informativas sobre outros países. O *Jornal do*

---

[884] É justo considerar que ainda na primeira metade do século XIX a crítica musical era, muitas vezes, confundida com a teatral: "A crítica musical e o interesse pela música de concerto e a ópera coincidem com a luta pela independência do público e da liberdade de imprensa. Crítica musical é sinônimo de crônica teatral." (GIRON, Luís Antônio. *Minoridade crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da Corte: 1826-1861*. São Paulo: Edusp; Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, p. 17).

[885] GIRON, Luís Antônio. Op. cit., p. 16.

[886] Com o advento da República, caracterizado pelo intenso clima de reforma, os escritores aproveitaram o ensejo para reivindicarem na imprensa jornalística a profissionalização do ofício de escritor, no sentido de reconhecer e valorizar a classe dos literatos na sociedade, bem como a valorização da produção literária brasileira. Viver só da produção literária era impossível no Brasil, assim o escritor tinha de se entregar ao jornalismo para garantir sustento. Puck-Bilac, em uma crônica n'*A Cigarra*, descreve o drama do escritor brasileiro da virada do século XIX para XX: "No Rio de Janeiro é raro o homem de letras que não é jornalista: isso explica-se pelo fato de ser a literatura de jornal muito mais rendosa que a literatura de livro." (PUCK. "Teatros". *A Cigarra*, 23 de maio de 1895, p.6).

Comércio, por exemplo, até meados dos anos 1890, inseria a crítica teatral na seção "Gazetilha", espaço em que se noticiavam informações diversas e assuntos variados. Depois, em meados de 1893, o jornal reservou uma seção específica para os espetáculos musicais e teatrais. Apresentava, então, aos seus leitores a coluna "Teatros e Música", cujos jornalistas responsáveis pelos comentários e resenhas de representações dramáticas e musicais nunca assinavam. Mesmo o matutino *O País*, entre 1890 e 1891, trazia à baila textos de crítica teatral na variada seção "Diversões". A partir de 1892, a coluna "Artes e Artistas", que já existia no periódico, passou a ser espaço fixo para a divulgação dos noticiários teatrais. Existiam as revistas especializadas em teatro, como a famosa *Revista Teatral*, mas eram poucas e efêmeras, não conseguiam permanecer em circulação por muito tempo. O crítico Mário Nunes, ao salientar o desprezo dos jornais para com a crítica teatral no início do século XX, ressaltou a ausência de um "especialista" em teatro para redigir comentários aos espetáculos:

> Não havia senão em um ou outro jornal, de cuja redação fazia parte um maluco de teatro, seção teatral fixa. Eventualmente, o secretário da redação incumbia um redator de banca, de dar notícia de tal ou qual espetáculo. De posse dos bilhetes-convite enviados pela empresa, indagava quem queria ir e esse qualquer se arvorava em crítico teatral naquela noite. Alguns tomavam gosto e se candidatavam daí em diante e, assim, se fizeram, com os conhecimentos que iam adquirindo, cronistas teatrais. [887]

Essa ideia de o crítico ser o jornalista ocupado, exercendo vários cargos e funções, sem tempo para tomar um fôlego não é equívoca. Artur Azevedo, por exemplo, colaborava em diversos periódicos e revistas e, além disso, mantinha firme a profissão de funcionário público no Ministério da Agricultura, Viação e Obras Públicas, cuja vaga fora conquistada em 1875, logo que se instalou no Rio de Janeiro. Produzia suas crônicas teatrais ali no teatro mesmo, logo após a representação dos espetáculos. Provavelmente, o universo dos demais homens de letras que se entregavam ao jornalismo e escreviam críticas teatrais não era muito diferente e destoante do de Artur Azevedo. O desdém do jornal pela crítica dramática torna-se um dado considerável ao refletirmos sobre a construção do texto crítico

[887] NUNES, Mário. Op. cit., p.14.

pelo jornalista, a escrita propriamente dita, uma vez que a crítica jornalística fora acusada de ser uma das causas da "crise" do teatro nacional pelos escritores da época, como mencionamos no primeiro capítulo desta tese e no início deste item. Oscar Guanabarino foi um dos críticos teatrais que mais indagou e abordou questões atreladas à escrita crítica dramática. Conjugando várias profissões ao mesmo tempo, já que era músico, teatrólogo e jornalista, Guanabarino, em alguns de seus textos sobre teatro publicados n'*O País*, buscou traçar interessantes linhas sobre a crítica teatral, quer quanto ao método para redigi-la quer quanto à posição (o status) ocupada pelo crítico perante o jornal e os seus leitores. Em uma de suas discussões sobre o teatro nacional, defendeu a crítica argumentando que, se os autores desta se tornassem rigorosos, menos ainda que os espectadores frequentariam os espetáculos. O elogio atribuído ao desempenho do elenco artístico das companhias e das montagens seria, a seu ver, uma estratégia para chamar público, de forma a convidá-lo a contemplar os espetáculos:

> Mas os nossos teatros não têm frequentadores, dizem, porque está decadente; e está decadente, porque não têm frequentadores. [...] As famílias abastadas deixaram o teatro, porque este deixou de ser arte e como divertimento desmoralizou-se até certo ponto, mas, ao passo que assim pensam, deixam de ir ao lírico, porque é um divertimento muito caro.
> Essa falta de frequentadores dos teatros há de mantê-lo por muitos anos nesse período de decadência.
> São acusados os críticos, que não atacam a torto e a direito peças e artistas; mas vejamos o papel da crítica na atualidade.
> Os homens de fortuna preferem o divertimento de uma roda de voltarete, cuja despesa é um pouco de gás e um chá de família ao teatro, que os arrasta a grandes despesas de vestuários, carro etc.
> O anúncio de uma peça nova atrai a curiosidade da família, que deseja ver a novidade; mas o chefe, que procura um pretexto para adiar todas as despesas, ao ler a crítica atacando a peça e os artistas, prevalecem-se da opinião da imprensa e deixa-se ficar no voltarete.
> O resultado será sempre o teatro vazio.
> Quando a concorrência for grande, então será ocasião da crítica se manifestar com todo o rigor; fora disto é concorrer ainda mais para aumentar a crise.
> Só vemos um remédio: é a intervenção do governo, por meio da

> subvenção a vários teatros de modo que a despesa esteja coberta. [888]

O lugar secundário concedido à crítica teatral no meio jornalístico revela-se explícito em alguns dos seus textos, na medida em que o cronista, no intuito de valorizar o seu julgamento, claramente atribui à sua argumentação certa dose de autoridade e superioridade. Para ilustrar, aludimos a um comentário de Guanabarino acerca da montagem de *Rei Lear*, de Shakespeare, pela Companhia de Giovanni Emmanuel, em 1891. Nele, o jornalista d'*O País* busca traçar uma distinção entre o julgamento da plateia e o julgamento do jornalista, de modo a frisar sua posição diferenciada enquanto crítico:

> Se há neste mundo momentos de felicidade em que o gozo se manifeste pela satisfação do amor próprio, é certamente quando um pobre mortal, investido dos poderes de uma redação, entra no teatro, como juiz que chega ao tribunal, espera o momento de se pronunciar.
> Julgar Shakespeare!
> Ser juiz de Emanuel perante a arte!
> Mas chega o momento da sentença. Aí estão os autos – a recordação de uma peça dramática, o seu desempenho, o testemunho dos aplausos e algumas tiras de papel que esperam o *veredictum*.
> É nesse terrível momento que se paga, e bem caro, o orgulho da posição efêmera do crítico.
> É a reação que se manifesta justamente quando nos lembramos da multiplicidade dos tribunais julgando o mesmo fato: a plateia – tribunal, que julga pelo coração – a imprensa, que julga pelo cérebro.
> Mas o grande tribunal que se manifesta imediatamente quer ouvir a palavra dos escritores, juízes de fato, se transformaram em testemunhas, e as conclusões do juiz devem contentar a todos – a todos – palavra insignificante, que exprime centenas de opiniões desencontradas, centenas de corações que se agitaram antes de qualquer raciocínio, e que só se lembram da ideia em que se transformaram os impulsos das reações subjetivas da arte.
> Aclamaram o artista; receberam-no com aplausos, orgulho de plateia que assim declara ao ator – "Nós te conhecemos" – interromperam o julgamento com as manifestações – e agora exigem da imprensa a confirmação de ideias opostas, obrigando-nos a desabafar o desespero da sentença pela proclamação. SIM e NÃO!
> Emanuel, o naturalista, dá demasiada uniformidade ao papel de rei Lear. [889]

[888] GUANABARINO, Oscar. "O Teatro". *O País*, 27 de fevereiro de 1896. Foi com a tragédia shakespeariana *Rei Lear*, que a Companhia Dramática de Giovanni Emmanuel abriu a série de assinaturas no Teatro Lírico, em 1891.
[889] GUANABARINO, Oscar. "Diversões". *O País*, 11 de junho de 1891. Vide **Anexo**, item **1) William Shakespeare**.

Ao considerar os escritores como "juízes de fato", Guanabarino visa a conceder validade à sua palavra como sendo esta proferida por um indivíduo competente, autorizado e que o público, leitor ou não de jornal, deseja ouvir. O público aplaudiu fervorosamente a interpretação de Emmanuel no papel do velho rei bretão abandonado e louco, mas isso não significava de modo algum que a sua avaliação estivesse livre de censuras e reparos, embora o artista representasse o personagem de maneira "surpreendente". Segundo o jornalista, mais do que o desempenho de Emmanuel, a montagem do cenário frustou as expectativas, o que teria contribuído para prejudicar o resultado final do espetáculo:

> O grande ator produziu surpreendente efeito no último ato; e prendeu a plateia em verdadeira angústia durante a prolongada cena de torturas, até a agonia e morte do personagem da lenda. [...] O tipo é falso, mesmo em Shakespeare, que era conhecedor profundo do coração, mas que não podia adivinhar o estado atual da ciência representado por alienistas que dificilmente diagnosticariam a loucura do rei Lear.
> Afastemo-nos, porém, desse terreno escabroso para nós outros e justifiquemos o nosso *Não*, já que justificado está o nosso Sim pelas lágrimas que confessamos.
> Na cena da tempestade o efeito foi nulo.
> Como é dolorosa a lenda neste ponto – o rei errante pela floresta, exposto à tempestade do céu e do seu coração de rés expulso por suas próprias filhas.
> O cenário neste ponto foi deficiente – incompleto, e o efeito sacrificado por falta dos contrastes – a luta dos elementos no meio das selvas, que se opõem, bramindo, às fúrias dos ventos desencadeados, e o velho, o ancião, de longas barbas atravessando a mata escura antes de imprecar contra o céu.
> No último ato houve falta de representação. [890]

O tom de desânimo no que toca ao cumprimento da função de jornalista transparece de forma saliente em determinados textos críticos de Guanabarino. O folhetinista demonstra a sua insatisfação por ser obrigado a realizar a sua função de crítico dramático, ou seja, como crítico, tem de apresentar ao leitor uma avaliação, um juízo, nem que seja para repetir e reproduzir os elogios constantes e muito comuns nas resenhas teatrais dos periódicos concorrentes.

Em se tratando da função de crítico dramático, é pertinente aludirmos a algumas considerações do jornalista Alvarenga Fonseca, cronista teatral d'*O Tempo* e diretor da

[890] Idem, ibidem.

Revista Teatral. Em 1894 (mais especificamente a 9 de junho de 1894), quando o hebdomadário *Revista Teatral* vinha a público pela primeira vez, Alvarenga Fonseca abria a publicação com um comentário um tanto quanto instigante e curioso intitulado "Cartão de visita", texto pelo qual visava a recepcionar os seus novos leitores. Nele, o diretor focava no ofício de "crítico teatral", partindo do ponto de vista extraído de sua própria experiência na profissão:

> Aparece hoje a *Revista Teatral* que, como bem indica seu, pretende, tratar de assuntos teatrais. [...] Em outro jornal, n'*O Tempo*, onde por espaço de um ano, redigi a parte teatral, deixei bem patente o prisma porque encaro o nosso pobre teatro.
> Sem a pretensão de supor haver afastado da justiça, portanto, de jamais me haver revolucionado a crítica, imprimindo-lhe feição nova – prezo-me, no entanto, de jamais me haver afastado da justiça, procurando dizer sempre a verdade, sem obedecer a interesse de espécie alguma. [891]

Alvarenga Fonseca reiterava aos seus leitores a importância da justiça nos julgamentos e nas avaliações dos espetáculos a serem comentados, como sendo ela um ingrediente fundamental que deveria constar no conteúdo das resenhas publicadas nos jornais, além de ser ela um instrumento necessário dos jornalistas escalados para a redação das seções teatrais. Para tanto, Alvarenga Fonseca referia-se a ele próprio como atuante na profissão, afirmando estar disposto a caminhar lado a lado com a justiça, ainda que isso implicasse a conquista de inimizades e "dissabores", ao elaborar suas resenhas sobre espetáculos, as quais estampariam as páginas da revista nascente. Não podemos negar que o jornalista, ao tratar de si mesmo como crítico, pretendia lançar mão de uma estratégia de marketing, uma vez que intentasse convencer o leitor da seriedade da publicação. Para além de ser uma mera propaganda publicitária, esse pequeno texto de abertura do semanário trazia em seu bojo informações implícitas, que nos levam a refletir sobre a possiblidade da existência de alguma relação (puramente comercial e lucrativa) entre os empresários e a imprensa da época, ocultada por uma espécie de intercâmbio de favores e "gentilezas", o que poderia esclarecer, em parte, a grande quantidade, nos jornais e revistas, de elogios aos espetáculos exibidos por determinadas companhias dramáticas.

[891] FONSECA, Alvarenga. "Cartão de visita". *Revista Teatral*, 9 de junho de 1894, p. 2.

Sem delongas, o articulista finalizava o seu "cartão de visita" com uma menção aos colaboradores da publicação, de modo a salientar o verdadeiro compromisso do novo jornal para com o seu público leitor, aquele exclusivamente que cria ser o teatro uma "escola" para a vida:

> Tenho a meu lado distintos companheiros, dos mais laureados nas letras com eles procurarei fazer da *Revista* um jornal de crítica e de doutrina, em matéria de Arte, sério e digno deste grande Brasil, onde tantas vocações sucumbem a falta de quem lhes ensine o bom caminho.
> Sei que mil dificuldades me esperam; pouco importa – ontem como hoje, hoje como amanhã, estou disposto a enfrentá-las, na doce convicção de que, à parte os remoques dos tolos, terei os aplausos dos que pensam que o teatro, longe de ser o que vemos, é uma escola onde o escritor ensina, o ator interpreta e o povo aprende, ou, melhor, dos que pensam, como Victor Hugo, que o teatro, ao contrário de ser a exibição impudica de pernas e braços nus, a que assistimos, é a verdadeira escola dos que não sabem ou dos que não querem ler. [892]

No segundo número da revista, Alvarenga Fonseca encetava o hebdomadário com um breve artigo intitulado "Cedo Começa...", no qual objetivava aprofundar a questão sobre a "crítica justa", relatando o incidente desagradável que teria ocorrido entre o empresário do teatro Santana e a própria redação da *Revista Teatral*. Segundo ele, o empresário tinha digerido mal o comentário negativo que a revista houvera propalado, em seu primeiro número, acerca da representação da opereta *Abel-Helena*, em cartaz na referida casa de espetáculo. Temendo perder espectadores, o empresário, conforme narrou o jornalista, proibiu drasticamente os colaboradores do hebdomadário de frequentar as representações exibidas no teatro. À época, era bastante comum os empresários teatrais distribuírem bilhetes gratuitos às redações dos periódicos e revistas em circulação, para que os críticos ou jornalistas das seções teatrais comparecessem às récitas, em especial quando se tratava de estreias. Essa estratégia, certamente, encontrava-se calcada no fim de estabelecer laços de amizade de puro interesse: assim como o crítico teatral necessitava de manter o seu ofício como garantia de sustento, os empresários procuravam maneiras de divulgar propagandas chamativas e atraentes para angariar uma plateia cada vez mais ampla e engordar os caixas das bilheterias. No texto,

[892] Idem, ibidem.

Alvarenga Fonseca lamentava o triste episódio deflagrado entre o empresário e a revista, porém assegurava permanecer firme perante o seu compromisso com a justiça na hora de redigir os seus juízos e observações. Em nome da justiça na crítica dramática e na tentativa de honrar o comprometimento de fidelidade do crítico com o seu dever, encerrou o texto com as seguintes linhas:

> Continuaremos a dar notícias do Santana e do que lá se fizer. E oxalá possamos na primeira peça que for à cena dizer estas coisas bonitas de que os artistas tanto gostam e a que já estão acostumados ouvir, tão acostumados que, sendo um diabo, uma peste ou coisa muito pior ainda, somente porque falou ontem à vaidade do artista e porque hoje disse, apenas, a verdade, - rude, mas verdadeira.
> Cedo, muito antes do que esperávamos, começa a reação contra a crítica independente e séria: pouco importo – cá estamos em nosso posto de honra. [893]

O assunto que parecia arrefecer foi levantado novamente pelo mesmo redator, cujas discussões se estenderam por mais dois números do pequeno periódico. Com o título "Críticos e empresários", o diretor Alvarenga Fonseca, comprovando o seu espírito de polemista, aproveitava a ocasião para aprofundar e questionar o assunto da troca de favores entre críticos e empresários, um tema complexo e que, com efeito, incitaria controvérsias de todos os lados. Em defesa da sua nova revista, o jornalista, absorvido por um forte sentimento de indignação, explicitava um desabafo ao contrariar o fato de alguns empresários estabelecerem distinções de tratamento entre a pequena e a grande imprensa. Pensando por esse viés, prosseguia o articulista, se o crítico pertencesse a um jornal de pouca expressão e escrevesse uma impressão sobre uma encenação exibida em um teatro, cujo empresário dela discordasse, o crítico torna-se-ia seu maior inimigo, explanava Fonseca. Caso contrário, se o mesmo ocorresse com um crítico de um grande jornal, o empresário nada fazia, desabafava Alvarenga Fonseca:

> Dada a hipótese do crítico de um jornal pequeno dizer mal de qualquer peça – para ele todos os ódios, todas as penas, por mais extravagantes e pequeninas que sejam, até a proibição da entrada! Se se tratar porém, de

[893] FONSECA, Alvarenga. "Cedo começa...". *Revista Teatral*, 16 de junho de 1894, p. 2.

> um jornal grande, o caso muda de figura – a empresa cala a boca, e, na próxima *primeira*, alegremente, lá envia seu bilhetinho de camarote...
> Por que isto? [894]

Para o redator, o tamanho e a fama de um periódico no meio social não entravam como requisitos para se medir o grau de competência dos seus colaboradores. E questionava o porquê de essa diferença incoerente e injusta ser compartilhada entre os empresários de teatro:

> Para mim, tudo é imprensa e não é certamente pelo tamanho do jornal que só pode auferir a competência de seus redatores.
> Alguns empresários não pensam assim, vão mais pelo tamanho, e a prova está até na distribuição que, nas *primeiras*, fazem dos bilhetes de ingresso: – os jornais grandes recebem camarote, os pequenos recebem cadeiras. [895]

No artigo de abertura do exemplar seguinte (publicado a 14 de julho de 1894), A. Fonseca retomava o incidente travado entre o teatro Santana e a *Revista Teatral*, solicitando justiça. Assim, remetia à ocorrência de um episódio bem semelhante, mas com o respeitoso *Jornal do Comércio*, folha pertencente à "grande imprensa". O *Jornal do Comércio*, relatava o crítico, um dos periódicos de maior circulação à época, também censurou a exibição de uma opereta do Santana (*Bocaccio*, que entrou em cartaz logo depois de *Abel-Helena*) e nenhuma atitude foi tomada pelo empresário da referida casa de espetáculo. O redator justificava que a prepotência do jornal intimidava o empresário:

> Muito de indústria provoquei a empresa do Santana a que procedesse para com o *Jornal do Comércio* do mesmo modo porque procedeu para conosco, e, francamente falando, não me surpreendeu seu silêncio, bravura costumada a sempre pôr em prática – ela, altiva e prepotente, junto aos pequenos e que tem a habilidade de saber curvar-se genuflexa diante dos grandes... [896]

Alvarenga Fonseca, dessa maneira, reforçava o seu pedido de justiça, no sentido de que o

[894] FONSECA, Alvarenga. "Críticos e empresários". *Revista Teatral*, 7 de julho de 1894, p. 2
[895] Idem, ibidem.
[896] FONSECA, Alvarenga. "Críticos e empresários". *Revista Teatral*, 14 de julho de 1894, p.2.

empresário do teatro Santana procedesse da mesma forma como procedeu com a *Revista Teatral*. Entretanto, o que é interessante observar nessa discussão levada a cabo pelo jornalista é que a crítica teatral, ou melhor, o "fazer" do texto crítico, é, sobremaneira, posto em xeque nessa querela entre o diretor da *Revista Teatral* e o empresário do teatro Santana. Para além disso, não é absurdo cogitar que uma intencional estratégia de marketing estivesse imbutida na polêmica propalada por Alvarenga Fonseca, visto que se tratava de um hebdomadário nascente e que procurava se estabilizar no concorrente meio jornalístico do *fin de siècle*. Sem dúvida, uma polêmica, logo de início, chamaria a atenção e auxiliaria na conquista da confiança de seus leitores, ao insistir na ideia de haver uma forte aliança entre a revista e a justiça, elemento sempre presente nas matérias (artigos, textos críticos, entrevistas, entre outros) publicadas no recém-fundado semanário.

Esse espisódio relatado por Alvarenga Fonseca, envolvendo o empresário do teatro Santana, talvez, pudesse elucidar um pouco o tom de desânimo de Guanabarino, ao dizer que tem de repetir os elogios, como se não fosse realmente o autor daquilo que escrevia no periódico. Não é duvidoso pensar que poderia existir uma relação comercial entre o jornal (no caso, *O País*) e o empresário do teatro, no qual a peça comentada encontrava-se em cartaz. Assim, o crítico tinha a obrigação de elogiar, sem que pudesse externar seu prório julgamento, a fim de obedecer às exigências da redação d'*O País*, um dos mais importantes periódicos em circulação à época. Independente disso, Guanabarino, talvez, estivesse ciente de que, caso divulgasse alguma opinião contrária, corria o risco de comprar inimizades e não poder mais frequentar as *primeiras* (as estreias) gratuitamente. Parece claro que o redator/colaborador de um periódico de ampla circulação, como o era *O País* à época, não perdia o controle ou o domínio daquilo que escrevia ou produzia, como acontece nos dias atuais, uma vez que se fazia necessário obedecer às exigências superiores. Essa era uma das características incorporadas pela "grande imprensa" que aflorava na virada do século XIX para o XX. Como não podia garantir sustento apenas com a profissão de músico e dramaturgo, tinha de trabalhar no jornalismo, assim como a maioria de seus colegas, críticos de outras folhas. Tratamos dessa questão relacionada entre críticos e empresários (ou empresários e imprensa) como forma possível de reflexão sobre o assunto da crítica dramática e os possíveis obstáculos que ela enfrentava à época. No entanto, também não

podemos deixar de levar em conta que, assim com o próprio Guanabarino afirmou, em um de seus comentários sobre a "decadência" do teatro nacional, que os elogios seriam um meio de atrair público aos espetáculos, visto que estes, segundo o cronista, resentiam cada vez mais da ausência de frequentadores.

Na passagem transcrita abaixo, extraída de um comentário de Oscar Guanabarino referente à representação do drama *Il padrone delle ferriere* (*O mestre de forjas*), de George Ohnet, pela Companhia Dramática Italiana Maggi, em 1891, o crítico, como se fosse pressionado a executar uma ordem, revela-se forçado a emitir elogios, sendo eles um ingrediente necessário aos comentários e resenhas treatrais e, sobretudo, cobrado pelos próprios jornais:

> A crítica poderia dar por finda a sua missão e limitar-se ao puro divertimento e gozo de uma companhia; mas o jornalismo é função que lembra o operário servente transportando materiais ao historiador. O seu trabalho não acaba nunca; a folha de ontem são notas de todos os dias.
> Vamos cair talvez na monotonia dos elogios diários às peças representadas; mas se a missão é essa – cumpramo-la. [897]

Em outro texto, referente a uma montagem do drama *Pátria*, de Victorien Sardou, exibida em 1891, o jornalista d'*O País* aproveitava o ensejo para refletir se compensava divergir da opinião proferida pela maioria dos comentaristas da imprensa, ainda que seus apontamentos admitissem questionamentos:

> O desempenho foi bom dissemos, mas a *mise-en-scène* descuidada e até ridícula.
> Roupas, cenários, armas e mobílias em confusão.
> A companhia anunciou a época da ação; antes a tivesse calado, porque talvez não despertasse a atenção sobre as velas de composição em 1500; mobílias de jacarandá, das conhecidas por "pé de cachimbo" e outros procronismos imperdoáveis quando se trata de uma companhia de primeira ordem.
> Mas valerá a pena indicar tais descuidos, quando toda a imprensa só faz elogiar a companhia dramática italiana?
> Parece-nos que sim, ainda que estejamos em unidade e não consigamos, inda mesmo citando contradições, quem se anime a atacar o ídolo

[897] GUANABARINO, Oscar. 'Il padrone delle ferriere'. "Diversões". *O País*, 12 de maio de 1891. Vide **Anexo**, item **5) George Ohnet**.

> Emanuel, talento de primeira ordem e artista consciencioso, mas discutível e atingível nas censuras que lhe temos dirigido. [898]

Numa crônica, em que resolve traçar uma comparação entre as atrizes Pia Marchi Maggi e Sarah Bernhardt, cujo comentário dizia respeito a uma exibição de *Fedora*, de Sardou, pela Companhia de Andrea Maggi, Guanabarino aproveitou para aludir ao manuseio da técnica do confronto para se chegar a um juízo. A seu ver, a aplicação de tal técnica tornava-se inevitável em determinadas situações, principalmente quando se tratava da incorporação de personagens, cujo desempenho no palco concedera a um artista já consagrado, a referência de ator "modelo" para a interpretação do papel em questão. No caso de *Fedora*, o papel "modelo" da protagonista cabia à renomada Sarah Bernhardt. O cronista, entretanto, ao discorrer sobre a récita, não se esqueceu de distinguir a aplicação do referido método por parte do crítico e do público, ambos "juízes" principais de uma montagem teatral. Guanabarino, assim, partindo da diferença entre a posição ocupada pelo jornalista (cronista) e a posição representada pela plateia, esclareceu que o

> confronto é, ao contrário do que afirma a inexperiência revestida de falsa autoridade que lhe empresta um órgão da imprensa fluminense, o único processo crítico exercido pelas plateias e o único método possível para as conclusões de um julgamento em matéria de arte – em qualquer das suas manifestações.
> A diferença é que o público usa do confronto instintivamente ao passo que o analítico deve exercê-lo metodicamente. [...] O confronto na arte aparece fatalmente, inda mesmo que, seja na arte dramática, o ator tenha criado o papel – nesse caso o confronto será por analogia. [899]

E deu prosseguimento às observações ressaltando o lugar diferenciado ocupado pelo crítico:

> A crítica faz o confronto – estuda a modificação dos tipos através dos espíritos que os animam, entrega-se à corrente dramática, entra na contemplação, confronta as sensações recolhidas e confronta as ideias

[898] GUANABARINO, Oscar. 'Pátria'. "Diversões". *O País*, 19 de junho 1891. Vide **Anexo**, item **3) Victorien Sardou**.
[899] GUANABARINO, Oscar. 'Fedora'. "Diversões". *O País*, 9 de maio de 1891. Vide **Anexo**, item **3) Victorien Sardou**.

> resultantes, - e desse confronto aceita ou recusa o conjunto conforme a verdade ou a falsidade das manifestações externadas. [900]

Apesar de expressar certo desânimo e desconforto, quando remetia à crítica teatral veiculada pela imprensa, Guanabarino buscou, muitas vezes, conferir autoridade ao seu discurso crítico e, sobretudo, visou a colocar a sua avaliação em um lugar diferenciado.

Em contraposição a Guanabarino, o crítico anônimo da *Gazeta de Notícias*, da seção "Teatros e...", em uma resenha sobre a representação de *Hamlet*, pela Companhia de Giovanni Emmanuel em 1891, incluiu os jornalistas, redatores das colunas teatrais, no universo do "grande público", aquele frequentador "comum", diletante, desprovido do conhecimento e do domínio de critérios analíticos importantes para garantir uma avaliação "séria". Para ele, os representantes da crítica "séria", "especializada", eram os filósofos, médicos e cientistas, conhecidos como "críticos eruditos". Levando em conta a complexidade do personagem de Hamlet, o jornalista reforçava que apenas esses "homens da ciência" poderiam trazer à luz uma opinião "superior":

> É sobre uma criação desta ordem, que preocupa não só a crítica filosófica, como mesmo a medicina, é sobre uma obra deste gênero, acerca da qual, escritores dos mais reputados, críticos da maior erudição, especialistas da maior competência estão há dezenas de anos em renhida controvérsia, sem nunca chegarem a um resultado positivo sobre o caráter de tão misterioso personagem que o público, o grande público dos teatros e os noticiaristas dos jornais, são chamados a emitir juízo, todas as vezes, que um artista arrasta para a cena o personagem shakepeareano.
> O público, o grande juiz, não vê em geral, no Hamlet mais do que o caso de um filho que vinga a morte do pai, provocada por um adultério repugnante.
> Para esse é, portanto, indiferente o que há de duvidoso acerca da índole do personagem. Para a crítica, também em geral, há já uma chapa consagrada – Otelo é o crime, Romeu é o amor e Hamlet é a *dúvida*! E aí está em poucas palavras a apreciação das grandes obras de Shakespeare.
> Ora, se acerca do poema, do texto, há tantas dúvidas, entra a crítica séria, elevada, e erudita, se a obra de Shakespeare tem consumido noites e noites de estudo a filósofos e homens de ciência, não é para admirar que a sua interpretação no teatro provoque, embora em escala relativamente insignificante, reparos e censuras. [901]

---

[900] Idem, ibidem.
[901] 'Hamlet'. "Teatros e...". *Gazeta de Notícias*, 1º. de julho de 1891. Vide **Anexo**, item **1) William Shakespeare**.

O redator concluiu sua resenha com uma menção à reação positiva dos espectadores, no sentido de compartilhar do mesmo juízo manifestado por estes no decorrer do espetáculo. O articulista, ao contrário de Guanabarino, coloca o seu juízo, acerca da representação exibida pela *troupe* italiana, num lugar comum, na medida em que não pretende fazer do seu comentário uma "voz autorizada". Dessa forma, o noticiarista deixa implícito não ser de sua alçada apresentar aos leitores da seção "Teatros e..." uma avaliação criteriosa:

> É menos convencional, é menos brilhante, provoca menos bravos e menos palmas; mas é mais verdadeiro, é mais humano, é coerente e tudo mais confirma com as exigências da peça. E embora a crítica tenha reparos a fazer o que é certo é que nesse papel o público aplaudiu Hamlet, como em nenhum outro.

É certo que não podemos negar a existência frequente de elogios nas críticas dramáticas, publicadas na imprensa periódica do *fin de siècle*, com relação ao trabalho dos artistas no palco. Os elogios e os incentivos são constantes tanto para os artistas das companhias estrangeiras quanto para os das brasileiras. Tratando especificamente das raras representações de dramas de autoria brasileira por empresas nacionais, os críticos não se mostraram parcimoniosos ao transmitir palavras de estímulo, com o objetivo de encorajar os artistas e as companhias brasileiros a prosseguirem na empreitada de prezar pelo teatro "sério", "literário", e, sobretudo, pela produção dramática nacional. É relevante enfatizar que, se a crítica jornalística não poupou elogios aos artistas estrangeiros, em especial aos de renome, tampouco hesitou em enaltecer os brasileiros. [902] A exemplo disso, podemos mencionar a passagem de um comentário a respeito da montagem do drama *Tiradentes, o mártir da República*, de Moreira de Vasconcelos, em 1894, extraído do *Jornal do Comércio*:

---

[902] Mas não se pode dizer que os críticos nunca emitiam considerações negativas quanto à atuação dos artistas brasileiros. Para tanto, podemos citar um trecho da crítica à montagem d'*O Guarani*, de Moreira de Vasconcelos, em que o folhetinista do *Jornal do Comércio* arrolava várias falhas com relação ao trabalho do elenco artístico no tablado:
"O desempenho correspondeu à peça: foi pálido e deficiente. O Sr. Moreira de Vasconcelos fez um Peri, que esteve bem longe do ideal do romancista; incontestavelmente é melhor autor do que ator. Os outros artistas, com exceção do Sr. Peret, que foi um D. Antonio mais ou menos correto, não sabiam uns os seus papéis e outros não os compreenderam." ('Lucinda'. "Teatros e Música". *Jornal do Comércio*, 2 de junho de 1894 – vide **Anexo**, item **16) Moreira de Vasconcelos**).

> O público que enchia, quase inteiramente, o teatro, aplaudiu o drama, que incontestavelmente é uma peça teatral de bom efeito, e festejou os seus intérpretes, entre os quais destacamos o autor, que desempenhou com correção o papel do protagonista, a atriz Luiza Leonardo e o ator Peret.
> Estes dois artistas muito progrediram na peregrinação que fizeram em outros Estados da República. A Sra. Luiza Leonardo deu vigor dramático às cenas apaixonadas do seu papel de noiva de um dos confidentes; o Sr. Peret mostrou em dois tipos de índole diferente uma correção na linguagem e na gesticulação, a que não estávamos habituados.
> Os outros artistas contribuíram para o bom desempenho geral da peça patriótica, que termina por uma apoteose ao herói da República, na qual se leem as belas palavras:
> *Libertas quae sera tamen*. [903]

O folhetinista anônimo só lança elogios aos atores da Companhia dirigida por Moreira de Vasconcelos, o autor do drama encenado. Nenhuma imperfeição ou falha no que toca à representação aparece embutida nas considerações do crítico. Ainda, no final de sua resenha, escreve um recado aos seus leitores, solicitando-lhes uma atenção especial à empresa:

> Deve ser animada pelo nosso público a companhia do Sr. Moreira de Vasconcelos. Apresenta-se com modéstia, mas possui artistas regulares para um repertório essencialmente dramático, que tem sido pouco a pouco banido dos outros teatros, para ceder o lugar à opereta, à revista e à mágica, mas que deve ser restabelecido, ainda que com sacrifícios. [904]

Bem condescendente também foi a avaliação de Artur Azevedo em seu comentário sobre a montagem do drama *Os Caftens*, de Antônio Lopes de Cardoso, por uma associação de artistas brasileiros dirigida e formada por Furtado Coelho, que, apesar de ter nascido em Portugal, mostrou-se empenhado em contribuir para "levantar" o teatro nacional. Segundo A.A., a atuação do elenco justificou os aplausos do público no final do espetáculo no simpático teatro Santana:

> O desempenho dos papéis foi bem confiado às atrizes Branca de Lima e Maria Del Carmen, aos atores Sepúlveda, Rocha, Zeferino, Leite e Leal, e a outros artistas que, em planos mais afastados, contribuíram também para o bom êxito da representação

[903] 'Lucinda'. "Teatros e Música". *Jornal do Comércio*, 26 de maio de 1894. Vide **Anexo**, item **16) Moreira de Vasconcelos**.
[904] Idem ibidem.

> A encenação, sem ser luxuosa, é decente e apropriada.
> O público aplaudiu com vigor, chamando à cena, além do dramaturgo, que não apareceu, os artistas e o venerando mestre Furtado Coelho, que os ensaiou. [905]

Os comentários divulgados na imprensa sobre a montagem do drama *Bandido de Casaca*, de Augusto de Castro, em 1890, encontraram-se repletos de elogios e apreciações positivas. O jornalista da *Gazeta de Notícias*, que não se identificou, reproduziu a opinião dos seus colegas colaboradores nas folhas concorrentes, considerando bom e digno o trabalho realizado pelos artistas no tablado do Teatro Lucinda:

> O desempenho do belo e interessante drama foi satisfatório.
> Furtado Coelho apresentou magistralmente um soberbo e corretíssimo tipo no papel de coronel Juvêncio de Brito; a ele e ao ator Marques, no papel do sargento Braz, cabem as honras da noite.
> A atriz Apolônia desempenhou com muita nobreza o papel da viscondessa de Montes Áureos, tendo sido entusiasticamente aplaudida no quarto ato. [906]

O cronista Artur Azevedo esclarecia que a vida dos artistas de teatro era árdua e sofrida, sendo, pois, as palavras de estímulos e de incentivo de fundamental importância nos textos críticos para que esses amantes da arte dramática não desanimassem e continuassem a se dedicar às artes cências. Os artistas brasileiros, especificamente, levavam uma vida difícil sem receber qualquer reconhecimento e sem receber o apoio dos poderes públicos, além de serem explorados pelos empresários teatrais absorvidos pela ideia de obter lucro. A propósito disso, Artur Azevedo, em sua "Palestra" do dia 21 de março de 1894, declarou que o "teatro tornou-se nesta terra uma profissão que ninguém quer abraçar (ninguém que sirva, entenda-se), e os que a abraçaram, e valem realmente alguma coisa, só tem um ideal: achar outro emprego longe do palco." [907] Por ter participado ativamente dos bastidores dos teatros do Rio de Janeiro da virada do século XIX para o XX, Artur Azevedo conviveu lado a lado dos

[905] A.A. 'Santana'. "Artes e Artistas". *O País*, 9 de outubro de 1897. Vide **Anexo**, item **14) Antônio Lopes de Cardoso**.
[906] 'Bandido de Casaca'. "Teatros e...". *Gazeta de Notícias*, 7 de abril de 1890. Vide **Anexo**, item **13) Augusto de Castro**.
[907] A.A. 'Palestra'. "Artes e Artistas". *O País*, 21 de março de 1894.

artistas e conheceu de perto todas as dificuldades que essa classe tinha de enfrentar no dia-a-dia. De acordo com a pesquisadora Larissa de Oliveira Neves:

> As companhias revezavam-se, ocupando ora um, ora outro teatro. Em geral, quatro ou cinco funcionavam ao mesmo tempo, abrigando empresas brasileiras, portuguesas e de outros países da Europa. A instabilidade financeira, a posição periférica que ocupavam dentro da sociedade e o preconceito tornavam bastante duro o cotidiano dos profissionais do teatro. Artur Azevedo sabia disso; assim utilizava a sua pena para tentar modificar a situação marguinalizada dos artistas. [908]

Assim como Artur Azevedo, os jornalistas, escritores e intelectuais sabiam da vida limitada e instável dos artistas de teatro. Vistas por esse viés, as mensagens de estímulo aos atores e os elogios em excesso revelam-se, até certo ponto, coerentes nas críticas dramáticas divulgadas na imprensa jornalística, se o objetivo era favorecer o teatro nacional. [909]

Porém, ao pensar no autor do texto crítico também se faz necessário refletir sobre o público leitor das seções teatrais. Provavelmente, esse público abrangia a restrita parcela de letrados, incluindo indivíduos da elite e da classe média, interessados em arte dramática e em se manter atualizado com relação ao movimento teatral dos centros urbanos. Desse grupo limitado de letrados, uma boa parte pertencia à elite intelectual e, por consequência, ao conjunto representado pelos próprios críticos-cronistas. Por meio das críticas, esses jornalistas trocavam informações entre si, liam-se, influenciavam-se e compartilhavam das mesmas opiniões e avaliações. É possível afirmar, portanto, que as seções destinadas às resenhas dos espetáculos teatrais eram, antes de tudo, um diálogo entre críticos.

4.3 A crítica e os dramaturgos reformadores

Realizadas nos anos 1890, no Brasil, as primeiras montagens dos dramas de autores considerados reformadores da literatura dramática, como Henrik Ibsen, Ivan Turguêniev, Hermann Sudermann, dividiram a opinião dos críticos de jornais e revistas. A leitura dos

[908] AZEVEDO, Arthur. *O theatro: crônicas de Arthur Azevedo (1894-1908)*. Ogs. Larissa de Oliveira Neves e Orna Messer Levin. Campinas, SP: editora da Unicamp, 2009, p.44.

[909] Quanto aos elogios ao desempenho dos artistas, em especial aos principiantes, Mário Nunes registrou em seu livro de memórias: "Por mais desalentadora que fosse a estreia, eu me esforçava por indicar qualquer qualidade, predicado que podia se desenvolver, para não desiludir o candidato às futuras glórias da ribalta." (Mário Nunes. Op. cit., p. 18).

comentários publicados nos periódicos não deixa dúvida de que as estreias das peças *O Espectros* (em 1895) e *Casa de Boneca* (1899), ambas do norueguês Henrik Ibsen, desconcertaram os jornalistas das seções teatrais, os quais, em sua maioria, escreveram observações e comentários reticentes e cheios de incertezas.[910] Enquanto Artur Azevedo, ao comentar a encenação de *Os Espectros*, n'*O País*, preferiu transcrever palavras do crítico francês Jules Lemaître sobre a obra ibseniana a expor suas próprias conclusões, o comentarista anônimo da seção "Teatros e Música", do *Jornal do Comércio*, confessou ainda não estar preparado o suficiente para compreender o drama do autor escandinavo, argumentando que o conhecimento dos costumes e da cultura dos países nórdicos fazia-se imprescindível para conseguir apreender a dramaturgia ibseniana:

> seria necessário que tivéssemos uma iniciação preliminar, um preparo, que poderia ser feito mesmo no teatro, transportando-nos pela cenografia a essas longínquas paragens setentrionais, onde contemplássemos paisagens e cidades escandinavas, ouvíssemos a música nacional, e víssemos as danças populares, as festas tradicionais com os usos e costumes daquela raça tão forte, tão vigorosa, tão sã e poderosa pela energia e pela sua tenacidade. [911]

Já o cronista Gyp, da revista *A Semana*, reconheceu que Ibsen, com *Os Espectros*, atribuía ao tema do atavismo uma roupagem inteiramente nova, mas, para ele, o dramaturgo pouco se importou com o espectador quando arquitetou o enredo. Puck (Bilac), cronista teatral d'*A Cigarra*, apesar de expressar considerações elogiosas ao drama, afirmou que Ibsen não tinha nada de reformador. No entanto, se, por um lado, esses críticos-cronistas revelaram-se reticentes ao expor seus próprios juízos sobre o texto dramático do dramaturgo escandinavo, por outro, compartilharam da opinião de que a montagem, exibida pela Companhia Novelli, transcorreu na mais completa perfeição. O crítico da seção "Teatros e...", da *Gazeta de Notícias*, que não se identificou, foi o único, talvez, que intentou apresentar reflexões mais aprofundadas a respeito das inovações de Ibsen no drama, sendo, portanto, menos temeroso ao examinar o entrecho da peça. Para ele, o drama ibseniano era, antes de

[910] Quanto ao enredo de ambas as peças, vide capítulo 3.
[911] 'Novelli-Ibsen'. "Teatros e Música". *Jornal do Comércio*, 17 de junho de 1895. (Texto crítico já mencionado no capítulo 3).

tudo, uma profunda tragédia humana:

> O caso dos *Espectros* é simplíssimo. O filho de um homem degenerado é também um degenerado. As lesões morais e físicas do pai passaram inteiramente para o filho, um alucinado que vê por vezes o espectro do pai, que cai numa loucura completa, pedindo à mãe, uma virtuosa, que lhe dê sol, sol e sol!
> O que em tal peça constitui o interesse para o público, é além da concepção que da vida humana tem o profundo escritor, a marcha lenta dessa alucinação, interrompida, ora por arrebatamentos, ora por aniquilamentos, ora por momentâneos equilíbrios de consciência, e que acaba na completa loucura de Oswaldo.
> Ao cair o pano, no final desta tragédia tão profundamente humana, quem a ouviu, fica por muito tempo atordoado com as impressões que ela lhe despertou. [912]

Se, em 1895, a representação d'*Os Espectros* deixara os críticos teatrais brasileiros desconcertados, em 1899, a montagem de *Casa de Boneca* suscitou polêmica e comentários calorosos e, mais uma vez, o dramaturgo escandinavo tornava-se o ponto central nas colunas teatrais. De um lado, encontrava-se a crítica conservadora, presa aos preceitos do drama convencional, da chamada "peça bem feita", de outro, encontravam-se os cronistas aberto às novas tendências da literatura dramática. Enquanto Oscar Guanabarino (d'*O País*) [913] e Artur Azevedo (d'*O País* e d'*A Notícia*) [914] alegavam que Ibsen não trazia nada de novo na trama da polêmica personagem Nora e, por essa razão, era mais um discípulo dos tradicionais dramaturgos franceses, Luís de Castro (da *Gazeta de Notícias*) discursou em prol das inovações introduzidas pelo dramaturgo na *Casa de Boneca*. [915] Diante disso, é coerente afirmar que a crítica dramática brasileira do *fin de siècle* transpareceu estar fraturada perante a penetração desse "novo drama". O fato de os críticos reconhecerem em Ibsen a presença de

[912] 'Novelli-Os Espectros'. "Teatros e...". *Gazeta de Notícias*, 17 de junho de 1895. (Texto crítico já mencionado no capítulo 3).
[913] Guanabarino, ao se referir à representação do drama, escreveu as seguintes palavras sobre Ibsen: "... mas o homem genial, na nossa humilde opinião, é apenas um homem de talento; o seu teatro, com pequenas modificações, não difere do que existe, senão pela complexidade das personagens...". (GUANABARINO, Oscar. 'Santana'. "Artes e Artistas". *O País*, 30 de maio de 1899 – texto crítico já mencionado no capítulo 3).
[914] Em seu folhetim "O Teatro", d'*A Notícia*, Artur Azevedo negou que Ibsen fosse um dramaturgo revolucionário: "...o que há nas suas peças exóticas de verdadeiramente teatral é bebido nos autores franceses deste século. A *Casa de Boneca*, de todas elas a mais apreciada pelas plateias latinas, é um misto de Augier, Dumas e Meilhac e Halévy." (AZEVEDO, Artur. "O Teatro". *A Notícia*, 25-26 de maio de 1899. *In* FARIA, João Roberto. Op. cit, p. 643).
[915] Para mais informações, vide capítulo 3 desta tese.

um notável talento não impediu que sua dramaturgia fosse execrada por alguns, visto que não se pode negar que uma considerável parcela daqueles que escreviam crítica teatral ainda estava mergulhada nos velhos moldes da "peça bem feita" (tão evidentes nos textos românticos e realistas).

O debate deflagrado na imprensa brasileira sobre *Casa de Boneca* não se findou em 1899, quando o drama estreou nos nossos palcos. Em 1900, o drama reapareceu no Rio de Janeiro, mais precisamente nos palcos do Teatro Lucinda, sendo exibido pela Companhia Dramática Portuguesa de Lucinda Simões e Cristiano de Souza, a mesma que encenou o texto no ano anterior. É bem possível que a montagem tenha aguçado a pena do jornalista Júlio Mário da *Revista Contemporânea*, cujo diretor era Luís Edmundo (1878-1961). A publicação trouxe à baila uma série de três artigos, escritos pelo jornalista com o objetivo de traçar uma análise psico-patológica da discutível personagem Nora. Com o título de "Neuropatologia e psiquiatria na 'Casa de Boneca'", Júlio Mário apresentava um estudo analítico da personagem à luz dos mais modernos "tratados de clínica das moléstias do sistema nervoso". [916] Apoiando-se em conclusões de vários cientistas, especialistas em neuroses e psicoses, o folhetinista concluiu que Nora não se passa por uma histérica, já que o seu comportamento revela o predomínio da razão sobre o sentimento e a emoção. No entanto, Júlio Mário lembrava aos seus leitores que isso não significava que a personagem de Ibsen não apresentasse em nenhum momento ataques histéricos. "Há é bem verdade estados histéricos em Nora. Há nela a hiperestesia psíquica bem desenvolvida: aquela cena da tarantela é um exemplo frisante, típico, direi até um dos mais característicos que tenho lido em livros de literatura." [917] A seu ver, Ibsen construiu uma personagem especial, bem de acordo com o que realmente imaginara para efetuar o desencadeamento da ação do enredo:

> o tipo de Nora é para Ibsen um composto híbrido, - uma mulher com estados histéricos e sem paresia cerebral, sem ser abúlica e com predominância da razão e do pensamento sobre o sentimento. Uma histeria a *sa façon*. E no entanto Ibsen é um médico. Quem conhece os tipos de Mme. Raquin, Mme. Bovary, quem já leu o romance de Zola intitulado "Pour une nuit d'amour" e para não importar exemplos temos aqui na terra um não menos típico sobre

[916] MÁRIO, Júlio. "Neuropatologia e psquiatria na 'Casa de Boneca'". *Revista Contemporânea*, agosto de 1900, ano I, p.30.
[917] Idem, ibidem, p.33.

> todos estes padrões de histéricos não deixará de repelir em Nora um confronto com tais personagens. [918]

No segundo artigo, o redator deu prosseguimento à discussão, contradizendo o médico português Dr. Miguel Bombarda que afirmou ser Nora afetada pela loucura moral. Em direção contrária ao médico, Júlio Mário declarava que "não achamos em Nora um caso de loucura moral." Citava Prichard, cientista que descobriu a loucura moral, para definir a moléstia nervosa:

> Consiste (a loucura moral) em uma desordem mórbida dos sentimentos morais, das inclinações, do temperamento, dos hábitos, das disposições morais e dos impulsos naturais, sem perturbação alguma notável ou deficiência do intelecto, ou das faculdades do conhecimento ou do raciocínio e principalmente sem ilusão ou alucinação mórbida de nenhuma espécie. [919]

O louco moral, portanto, caracteriza-se pela insensibilidade ou ausência de juízos morais (união de neuroses como histeria e epilepsia) e, por assim dizer, nada difere do criminoso, o que, segundo Júlio Mário, não seria o caso de Nora, "porque como já vimos, não há histeria e como veremos não há nela loucura moral" [920].

No artigo seguinte, terceiro e último sobre o tema, o jornalista explanava a razão de Nora não poder ser considerada uma louca moral. Ao contrário do louco moral, Nora, ainda em determinados momentos, vê-se totalmente dominada pela emoção, por sentimentos de amor maternal. Ela, na ótica do jornalista, mostra-se sensibilizada quando tem de abandonar a família. De acordo com o folhetinista, além de não manifestar nenhum tipo de emoção, o louco moral:

> é um candidato às casas de correção, às prisões ou aos asilos de alienados, tornando-se entregues à vagabundagem, aos roubos, à disposição, o que não acontece com a Nora que tem escrúpulos em pagar a dívida que contraiu em momento de grande amor conjugal e que teme a vergonha da declaração desta sua fraqueza feminil.
> Não há propriamente nela egoísmo em conseqüência daquela "discromatopsia moral". [921]

[918] Idem, ibidem, p.33.
[919] Idem, ibidem, p.53.
[920] Idem, ibidem, p.54.
[921] Idem, ibidem, p.84-85.

Nora, para o Júlio Mário, não se enquadrava no tipo do louco moral. Assim, encerrava o texto referindo-se ao médico português Dr. Bombarda, que erroneamente afiançou ser Nora uma louca moral:

> O Dr. Bombarda, dentro do determinismo de sua diagnose não deveria deixar em ignorância o fator psico-sociológico do homem na península escandinava. [...] Os escritores que se têm ocupado da vida humana na Escandinávia e entre eles Gandolphe, Bjornson e Guillardet são contestes em afirmar que a Nora é o tipo comum da mulher nesta região. Todos eles dão à mulher escandinava uma grande faculdade imaginativa, ideativa e fazem consistir nisto a sua característica a mais exclusiva: por um capricho de imaginação é ela capaz de romper contra todos os laços terrenos. Aí está o caso de Nora.
> Portanto, não era para o Dr. Bombarda achar no fato desta abandonar o lar doméstico um elemento a solicitar o diagnóstico de loucura moral. [922]

Além de criticar o médico, Júlio Mário não hesitou em censurar Artur Azevedo, "que no seu juízo crítico sobre "Casa de boneca" ignora inteiramente os costumes daquela península" [923]. A menção ao cronista da *Palestra* corroborava que a peça de Ibsen ainda, em 1900, vinha desencadeando fortes controvérsias entre os críticos teatrais da imprensa brasileira. No entanto, poucos meses após a estreia em 1899, a representação do texto cômico *O caso do boneco*, escrito por Eduardo Fernandes como paródia ao drama ibseniano, já era um indício claro do prolongamento das balbúrdias. [924]

A encenação do drama *O pão alheio*, do russo Ivan Turguêniev, em 1895, também foi outra novidade para o público fluminense. Poucos dias depois de exibir *O Espectros*, Novelli e sua *troupe* surpreendia mais uma vez os frequentadores do Teatro Lírico e a crítica. Assim como os dramas de Ibsen, a peça de Turguêniev provocou certo desarranjo entre os críticos dos jornais como as resenhas publicadas sobre a montagem evidenciam. Artur Azevedo (d'*O País*), Olavo Bilac (d'*A Cigarra*) e o cronista Elv (d'*A Semana*) centraram-se na atuação de Ermete Novelli no papel do velho Kusotkin. [925] O redator da seção "Teatros e...", da *Gazeta de Notícias*, que provavelmente seria o jornalista Henrique Chaves, foi o único que arriscou a rascunhar algumas

[922] Idem, ibidem, p.86.
[923] Idem, ibidem, p.86.
[924] Tratamos com detalhe da montagem da paródia *O caso do boneco*, no Brasil, no capítulo 3.
[925] Para mais detalhes, vide capítulo 3 desta tese.

linhas críticas sobre o texto russo. A seu ver, Turguêniev lançava mão de uma técnica "nova" e diferenciada para compor o enredo e seus elementos:

> A base da peça é, pois, vulgaríssima, mas não é vulgar, é mesmo novo o processo por que Turgueneff a desenvolve e por que apresenta os seus personagens, verdadeiramente humanos, sem a menor contrafacção, seguindo a fatalidade da sua índole e do seu temperamento, em harmonia com a situação social em que aparecem, como o papel que lhes está distribuído na grande comédia da vida. [926]

Segundo o pesquisador Bruno Baretto Gomide, Turguêniev foi um grande propagandista da causa anti-servil na Rússia. [927] E é exatamente sobre a escravidão russa o tema tratado no drama, o que, de alguma maneira, assemelhava-se à escravidão negra brasileira, que, mesmo após o decreto Abolicionista de 1888, ainda deixara profundos vestígios na sociedade. [928] No entanto, o crítico da *Gazeta de Notícias*, absorvido pelo estigma da novidade representada pela literatura dramática escandinava (já que o drama *Os Espectros* há pouco tinha sido representado), associando a esta a literatura russa, preferiu comentar mais o lado estético da peça (a "nova" técnica de composição) a aludir ao conteúdo crítico presente no enredo. Em outras palavras, mais do que a estética, o conteúdo do drama, em se tratando do contexto histórico da longínqua e desconhecida Rússia, gerou um relativo estranhamento entre os críticos brasileiros.

Mais do que a peça de Turguêniev, o drama *Casa paterna*, do autor alemão Hermann Sudermann, gerou opiniões desencontradas e discordantes, quando foi estreado em 1899, pela Companhia Dramática Maggi, no Teatro S. Pedro de Alcântara. Considerado um discípulo dos autores reformadores (escandinavos e russos), da nova literatura do "norte", Sudermann, bem como Ibsen e Turguêniev, era um autor desconhecido no Brasil. Em decorrência da montagem, o cronista d'*O País*, na seção "Artes e Artistas", afirmou que, em termos estéticos e técnicos (forma e composição), o drama bebia da mesma fonte das peças convencionais

---

[926] 'Novelli – O pão alheio'. "Teatros e...". *Gazeta de Notícias*, 29 de junho de 1895. (Texto crítico já mencionado no capítulo 3).

[927] GOMIDE, Bruno Barretto. *Da estepe à caatinga: o romance russo no Brasil (1887-1936).* Tese de Doutorado. Campinas: IEL/UNICAMP, 2004, p. 176.

[928] De acordo com Bruno Barretto Gomide, *O pão alheio* "faz a ponte entre o Brasil escravista arcaico, que nos desejos civilizatórios mais íntimos da *belle époque* se distanciava, e o Brasil das elites iluminadas pelo bafejo das últimas realizações estéticas." (GOMIDE, Bruno Barretto. Op.cit., p. 177).

francesas [929]:

> A influência de Ibsen e, em geral, de todos os intitulados reformadores da Escandinávia, é notória nas obras Sudermann; mas o drama, à cuja representação assistimos anteontem, não se afasta sensivelmente da grande escola dramática da França, nem desdenha das regras estabelecidas definitivamente pelo amaldiçoado Scribe. Esta é a verdade. [930]

Segundo ele, o que o drama trazia de novo era o complexo estudo psicológico no qual está calcado o enredo. Marta, a protagonista, que passa a se chamar Magda no decorrer da ação, é o reflexo desse estudo, o que faz de sua interpretação ser uma tarefa espinhosa e embaraçosa.

Já o crítico da *Gazeta de Notícias* afiançou que o drama nada herdava dos processos e recursos aplicados pelos dramaturgos franceses. A seu ver, a peça trazia a lume o cotidiano da família germânica, mergulhada nos "princípios exageradamente puritanos e autoritários", com "algumas situações dramáticas, delicadas ou violentas" [931].

Naquele mesmo ano, o drama *A honra*, outro da autoria de Hermann Sudermann, subiu à cena do Teatro S. Pedro de Alcântara pela Companhia Dramática Italiana de Clara della Guardia. O cronista Artur Azevedo, na seção "Artes e Artistas", d'*O País*, além de asseverar que *A honra* "é uma obra-prima do teatro contemporâneo", enfatizou que também "filia-se à escola francesa; há ali alguma coisa que lembra Augier, Dumas, Sardou e o próprio Labiche." [932] Porém, suas conclusões sobre a peça não foram mais além do que isso, preferindo antes resumir o entrecho e comentar a montagem a esboçar uma análise mais aprofundada acerca do conteúdo e da forma da peça alemã.

O crítico da *Gazeta de Notícias*, dessa vez, somente escreveu uma sinopse, embora detalhada, da trama e referiu-se à representação exibida pela *troupe* italiana. Quanto à

---

[929] A crítica não veio com assinatura, mas não é absurdo cogitar de que o autor do texto fosse Artur Azevedo, por trazer consigo conceitos defendidos pelo cronista. Tanto que, no final, o texto apresenta uma expressão utilizada frequentemente pelo crítico e jornalista francês Francisque Sarcey, muito admirado por Artur Azevedo, para fechar o comentário sobre a atuação do elenco artístico da Companhia Maggi. "Os artistas da companhia Maggi *se sentent les coudes*, para empregar aqui uma das expressões favoritas do inolvidável Sarcey." ('S. Pedro'. "Artes e Artistas". *O País*, 10 de agosto de 1899 – texto crítico já mencionado no capítulo 3).

[930] 'S. Pedro'. "Artes e Artistas". *O País*, 10 de agosto de 1899. (Texto crítico já mencionado no capítulo 3).

[931] Casa Paterna. 'Companhia Dramática Italiana'. "Teatros e...". *Gazeta de Notícias*, 9 de agosto de 1899. (Texto crítico já mencionado no capítulo 3).

[932] A.A. 'S. Pedro'. "Artes e Artistas". *O País*, 4 de setembro de 1899. (Texto crítico já mencionado no cpaítulo 3).

composição e ao conteúdo crítico do drama, nada foi exposto. Isto é, o cronista optou por se ater a aspectos (no caso o resumo da trama e a representação no palco) que realmente estavam mais próximos de si para preencher o seu comentário. [933]

Diante disso, é preciso reiterar que, de um modo geral, a recepção crítica, divulgada na imprensa por meio de comentários e resenhas, das montagens das peças de Sudermann, tanto quanto as das encenações dos dramas de Ibsen e Turguêniev, emitia reflexos de uma crítica ainda conservadora (embebida nos conceitos e princípios da "peça bem feita" do teatro tradicional) e, diga-se de passagem, bastante temerosa quando o objeto (o texto teatral) a ser analisado requeria conhecimentos (em especial do ponto de vista temático) que saíam do universo comum, representado pela literatura dramática francesa. Sem dúvida, a "nova" e "exótica" dramaturgia vinda dos países nórdicos desconcertou os críticos teatrais brasileiros.

4.4 A desilusão

> O público perdeu todo o respeito pelo teatro. Ainda anteontem assisti à 1ª. representação de uma comédia no Recreio Dramático, e tive o desprazer de notar que, enquanto durou o espetáculo, o público do jardim (nos nossos teatros o público divide-se entre o jardim e a sala) perturbou a representação com uma vozeria impertinente e grosseira, como se estivesse numa praça de touros ou em algum frontão! E a polícia nem como coisa!... [934]

A citação acima alude a uma passagem da "Palestra" de Artur Azevedo, publicada no dia 22 de abril de 1894, n'*O País*. Nela o cronista demonstrava uma profunda decepção não só com relação ao público, frequentador do teatro, mas também no que tangia ao espaço (recinto) onde a arte teatral era transmitida aos espectadores. Esse recinto, durante todo o século XIX, tornou-se num importante ponto de encontro social e, sobretudo, lugar onde a elite intelectual se reunia. Em outras palavras, o teatro era um espaço onde, ao mesmo tempo, relações sociais aconteciam e a Arte ("elevada" e "nobre" do ponto de vista dos literatos da

[933] L'Onore. 'Companhia della Guardia'. "Teatros e...". *Gazeta de Notícias*, 4 de setembro de 1899. (Texto crítico já mencionado no capítulo 3).
[934] A.A. "Palestra". *O País*, 22 de abril de 1894.

época) podia ser contemplada e admirada. [935]

Findada a fase eufórica do teatro realista (que perdurou entre as décadas de 50 e 60), o teatro alegre e ligeiro (operetas, revistas de ano e mágicas) aproveitou para fincar de vez suas raízes, satisfazendo o paladar de uma plateia numerosa, formada, em especial, por indivíduos das camadas mais populares. O teatro, nesse contexto, perdia aos poucos o seu rótulo de espaço elitizado, tanto socialmente quanto culturalmente. A exploração do gênero musicado pelos empresários das principais casas de espetáculos do Rio de Janeiro, que passavam a depositar mais crédito às produções caracterizadas por quadros "obscenos" e "pornográficos", resultava na perda gradativa da ideia do teatro como um recinto de respeito e de refúgio intelectual. As operetas, as mágicas e as revistas de ano, traduzidas e nacionalizadas, eram, em sua maioria, malvistas pelos escritores e homens de letras, pois, segundo eles, a presença quase constante de obscenidades (cenas com piadas e trocadilhos de baixo calão e mulheres nuas) tornava impossível a inclusão do gênero alegre no universo da literatura dramática "nobre" e "elevada", representada pelo drama e pela alta comédia. Esse teatro cômico e ligeiro estendia o seu grau de irradiação na sociedade, abrangendo a cada dia uma plateia numerosa, formada, principalmente, pela classe inculta e iletrada, que comparecia aos espetáculos para se divertir e se distrair. Conforme Larissa de Oliveira Neves:

> Com o pretexto de assistir a uma encenação, muitas pessoas se dirigiam aos teatros apenas para encontrar os conhecidos, para verem e serem vistas, O caráter de diversão, sobrepondo-se ao artístico, ajudava a corroborar o ponto de vista negativo dos intelectuais em relação às apresentações. [936]

Para os literatos brasileiros do entre séculos (XIX-XX), o teatro perdia a sua "aura", o seu "rótulo", de espaço intelectualizado e exclusivamente dominado pela "Arte". Daí o sentimento

[935] Como Artur Azevedo, Ferreira de Araújo, em uma de suas crônicas escritas com o pseudônimo de Lulu Sênior, revelava-se incomodado com os falatórios e os barulhos frequentes durante os espetáculos exibidos nos teatros abertos e com jardins: "... porque os jardins de um teatro são frequentados por uns tantos amadores de ambos os sexos, que aí vão expressamente para não assistir ao espetáculo, eu não sinto grande entusiasmo pela ideia de frequentar os nossos teatros abertos. A gente do jardim chega a estar tanto à vontade, que, ultimamente, no Santana, há quem se divirta a falar alto quando Novelli está em cena. É que Deus entendeu em sua alta sabedoria que devia pôr de tudo neste mundo, e quando foi o caso do dilúvio recomendou expressamente a Noé que salvasse um casal de todas as espécies de brutos, salvo seja." (LULU SENIOR. "Às quintas". *Gazeta de Notícias*, 8 de agosto de 1895).

[936] AZEVEDO, Artur. Op. cit., p. 40.

de profunda desilusão emanado das críticas teatrais, de artigos e ensaios publicados na imprensa periódica. A divulgação de matérias (textos, críticas, ensaios, resenhas, artigos) na imprensa lamentando o "rebaixamento" da arte dramática nacional recrudesceu; jornais da grande imprensa diária e revistas semanais e quinzenais funcionavam como porta-voz do "descalabro" (tal como diziam alguns autores da época) do teatro brasileiro. Aderbal de Carvalho, em um artigo intitulado "O teatro brasileiro", publicado na *Gazeta de Notícias*, por meio de um desabafo desalentado, procurava entender o porquê de a dramaturgia "elevada" e "nobre" não frutificar nos palcos brasileiros:

> Que vemos hoje no palco dos nossos teatros? Quais os trabalhos moralistas e educacionais que têm visto ultimamente a luz da rampa? Eis uma interrogação sem resposta. Os nossos teatros foram invadidos pelos *vaudevilles* canalhas dos boulevardeiros franceses, pelas operetas imorais em que entram obrigados *pour faire bien á la sante de l'âme*, o cancan e a dança do ventre, forjados exclusivamente pela cupidez monetária dos empresários e pelos dramas de capa e espada que nem ao menos de recreio intelectual nos servem.
> Qual a razão de um tão profundo desânimo do não prosseguimento das tentativas havidas?
> Será porque o teatro deixou de ser uma grande escola romântica de educação popular, para tornar-se uma mal entendida escola da natureza? Não o creio, pois que as lições da natureza nos temo-la constantemente sem precisar do concurso do palco. Demais o teatro deve ser a educação do espírito, uma escola de declamação e nunca uma flagrância da experiência.
> Que é o principal no drama? A isto Hegel afirma que o caráter, nunca porém o caráter superficial, deficiente e às vezes *suficiente* como entendem alguns críticos.
> A estética, e sobretudo a estética especial aplicada, exige meditações como a mais seleta obra de arte.
> Para saber que é o caráter dramático, não basta tomar-se a palavra no seu sentido vulgar e corrente, razão por que todas essas condições que se lhe exigem são muitas vezes ridículas e arbitrárias. [937]

A visão de Aderbal de Carvalho acerca do teatro como "a educação do espírito" e "uma escola de educação" chocava-se com o contexto real no qual se inseria o meio artístico-teatral do período. É certo que, do ponto de vista financeiro, o teatro transfomava-se num comércio rentável e bastante lucrativo. A partir dele, os empresários visavam ao acúmulo de lucro,

[937] CARVALHO, Aderbal de. "O teatro brasileiro (A propósito do drama "Redenção de Tiradentes")". *Gazeta de Notícias*, 21 de abril de 1893.

seguindo à risca as transformações econômicas e financeiras ocorridas no entresséculos, cuja lei da "oferta e da procura" (o empresário vendia o espetáculo aos espectadores) era o mandamento oficial daqueles que desejavam se enriquecer em curto prazo. Os objetivos calcados na ideia de agradar ao público (representado pelas camadas mais populares) operavam em movimento conjunto e orientavam o pensamento dos empresários de teatro. Assim, para estes, incipientes ou não em matéria de arte, não tinha sentido nenhum considerar a divisão hierárquica dos gêneros das peças, defendida e pregada pelos literatos seguidores da poética classicista:

> O teatro do *fin de siècle*, portanto voltava-se eminentemente para a diversão, caracterizando nossa primeira indústria cultural. Os profissionais desse meio, principalmente os atores e empresários. Viviam entre os altos e baixos representados ora pelos grandes sucessos de bilheteria, ora por fracassos retumbantes. Esse aspecto comercial dificultou a aceitação dos gêneros musicados por escritores como Coelho Neto e Machado de Assis, que buscavam o refinamento da dramaturgia. [938]

Transformado em indústria cultural, o teatro funcionava como um espaço de tensões entre empresários, autores, artistas e público, cada qual defendendo os seus próprios interesses. [939] A visão do meio teatral como transformado num negócio puramente comercial tornava-se a cada dia mais comum. Alvarenga Fonseca, em sua *Revista Teatral*, redigiu um comentário saboroso sobre o empresário teatral, que, assim como um verdadeiro empreendedor dos tempos modernos, tinha de obedecer às exigências de seu "mercado consumidor":

> ...não queremos mal às empresas e aos empresários, verdadeiros empreendedores – porque ser empresário nesta terra é um verdadeiro arrojo – tal é a depravação do gosto artístico do nosso meio.
> O empresário afigura-se-me um negociante de modas da Cidade Nova, que dando muito valor e gostando muito da seda, por exemplo, vê-se no entanto obrigado a só ter chita em sua casa, porque é só isto que quer a freguesia... [940]

No entanto, o redator, embora não condenasse os interesses pecuniários dos empresários,

[938] NEVES, Larissa de Oliveira. "Arthur Azevedo nos rodapés de *A Notícia*. In AZEVEDO, Arthur. Op. cit., p. 35-36.
[939] Sobre o teatro como indústria cultural, vide MENCARELLI, Fernando Antonio. *A voz e a partitura: teatro musicado, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908)*. Tese de Doutorado. Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/ÚNICAMP. Campinas, SP, 2003, p. 38.
[940] FONSECA, Alvarenga. "Uma necessidade". *Revista Teatral*, 28 de julho de 1894.

censurava a exploração perante os artistas, verdadeiros escravos desse comércio, cujo ritmo intenso de trabalho nunca podia ser interrompido. Alvarenga Fonseca, nesse sentido, sugeria um dia de folga aos teatros, para que os artistas pudessem gozar de algumas horas de descanso:

> O artista não é uma máquina de trabalho (e essas mesmo descansam um dia, pela folga dos operários) – e, sem contestação, o repouso do corpo e do espírito, dar-lhe-ia mais calor para prosseguir e melhor desempenhar-se nos labores cotidianos.
> Com isto lucraríamos todos – empresas, artistas e público.
> Supomos da maior importância este caso – para ele, pois, a esclarecida atenção dos interessados. [941]

Esse teatro exclusivamente musicado e alegre não vigorou apenas no Brasil nesse período. Ele se alastrou de forma fulminante nos países europeus, como na França e em Portugal. A concepção de "decadência" sustentada pelos nossos intelectuais também fora igualmente reclamada pelos escritores e jornalistas desses outros países, todos afirmavam que a arte dramática de seu país encontrava-se "decadente". O tema "decadência" há muito vinha sendo mencionada pelos escritores (não só brasileiros), bem antes da popularização do gênero musicado. Porém, é importante ressaltar que tão comentada "crise" do teatro nacional apenas apareceu nas críticas dramáticas publicadas na imprensa, pois o movimento artístico-teatral, em particular do Rio de Janeiro, foi intenso no *fin de siècle*, não havia folga para os artistas.

Se os críticos (literatos e jornalistas), por um lado, clamavam insistentemente por um teatro nacional (produções nacionais) com qualidade literária, por outro, sabiam que a concretização de suas aspirações carecia da colaboração de outros setores. Embebidos na ideia de uma possível "regeneração", embora vivessem desiludidos com o presente, alimentavam a ilusão de ainda em um dia futuro poder ver o teatro brasileiro por outro viés. Um futuro, diga-se de passagem, bem ligado a um tempo passado, já que repousava na recuperação de uma época de "ouro", em que o drama e a alta comédia dominavam a cena.

[941] Idem, ibidem.

Considerações finais

> ...não são somente a peça e os atores que chamam assim tanta gente ao teatro, a pontos de haver pessoas que os percorram todos na mesma noite a mulher galante vale talvez mais que o cartaz de uma zarzuela ou de uma opereta. São elas que convocam essa extraordinária concorrência aos jardins de verão, que servem de vestíbulo às casas de espetáculos. Às vezes nem se passa desses jardins, onde se ouve apenas o sussurro da orquestra, dentro, enquanto fora, sob as estrelas luminosas, indiferente multidão que flutua, pelas mesas de zinco e apraza a *noce* entre dois *bocks*. [942]

A passagem supracitada, escrita por um português que passou pelo Brasil na virada do XIX para o XX, descreve um pouco do teatro brasileiro da época. As damas elegantes e os jardins transformavam-se em grandes atrativos no interior do teatro. O espetáculo convertia-se apenas num mero detalhe dentro desse universo de entretenimento e distração que as casas de espetáculos abarcavam. Mais do que irradiar um aspecto artístico e cultural, o recinto teatral emergia como um local de entretenimento, diversão, onde a elegância e as aparências de seus frequentadores falavam mais alto. Esse ambiente "transformado" decepcionou alguns intelectuais brasileiros que consideravam o teatro, até então, um lugar onde a Arte, no seu sentido mais erudito, era transmitida em primeiro lugar.

No entanto, é relevante reiterar que o período era de muitas modificações: o Brasil, com um sistema novo de governo, a República, sofria metamorfoses em todos os planos da sociedade, atingindo, direta ou indiretamente, o lado cultural. O teatro, que, durante quase todo o século XIX, consagrou-se como um ponto de encontro da elite ilustrada e transmissor de conhecimento ao público frequentador, também sofria mudanças. Assim como a imprensa jornalística, o espetáculo teatral apresentava sua função de comunicação entre autor/texto e plateia. Para os intelectuais, a representação cênica funcionava como um canal de transmissão de conhecimento e aprendizagem. Porém, essa concepção começa a ser questionada à medida que o século XX se aproxima. Em consonância com o seu tempo, as casas de espetáculos, bem como o movimento teatral brasileiro, adquirem novos aspectos e sinalizam entrar na "era" da modernidade, em que os cafés cantantes seduziam e ganhavam o gosto do público.

Pensando nos espetáculos teatrais, é impossível não aludir às críticas acerca dessas

[942] LEITÃO, Joaquim. *Do civismo e da arte no Brasil*. Lisboa: Tavares Cardoso e Irmão, 1900, p.116-117.

exibições publicadas na imprensa da época, uma vez que elas serviam de resposta aos espetáculos exibidos nos palcos. Se o teatro tentava se ajustar às transformações sofridas pelo país, as críticas teatrais também buscavam entrar em sintonia com esse teatro em mudança, além de tentarem se adaptar ao novo perfil da imprensa da época.

Todavia, não era apenas a mudança de governo (República) a grande responsável por esse período de transformações, fatores vindos de fora contribuíram para essa fase tão conturbada. Mais do que as inovações tecnológicas, a chegada de uma "nova" literatura dramática atingiu, de forma significativa, o movimento artístico e teatral nacional. Textos teatrais, do gênero do drama, com um formato diferenciado e de autores considerados "exóticos", penetravam no Brasil. Henrik Ibsen, Ivan Turguêniev, Hermann Sudermann, entre outros, desconhecidos, por sua vez, da maior parte do público brasileiro, suscitaram discussões na crítica jornalística. Esse teatro "novo" e "diferenciado", cujo gênero do drama era o foco maior, foi encenado pelas companhias dramáticas estrangeiras que por aqui aportavam todos os anos. Sendo assim, essas *troupes* funcionaram como porta-voz das novidades dramáticas de mais sucesso nos principais teatros europeus. Nossos críticos revelaram-se divididos: alguns receberam calorosamente os textos desses autores, outros não entenderam (como Oscar Guanabarino e Artur Azevedo) ou, então, não se mostravam ainda adaptados a uma literatura dramática que se distanciava, de alguma maneira, da tradicional (romântica e realista). Luís de Castro e Valentim Magalhães, por exemplo, recepcionaram de forma positiva essa literatura dramática "nascente". À época, esses literatos e intelectuais, que formavam parte da elite ilustrada brasileira, encontravam-se inteiramente mergulhados nas discussões polêmicas e intermináveis sobre a chamada "decadência" do teatro nacional. Os intelectuais desejavam um teatro literário e de qualidade, cujos textos deveriam ser, por excelência, de autoria brasileira. A polêmica acerca da ideia de o teatro nacional estar em "declínio" é bastante complexa, avançou século XX adentro e envolveu uma série de questões, como a dos gêneros superiores (drama e alta comédia) e os inferiores (operetas, mágicas, revistas de ano – o chamado teatro "ligeiro"), cujas respostas nem sempre foram conclusivas.

Se uma parte dos críticos revelou-se reticente e dividida perante essa "nova literatura dramática e exótica" vinda dos autores nórdicos (norte da Europa), não demonstrou problemas para manifestar nítida dose de insatisfação quanto à literatura dramática produzida

no Brasil. Ao mesmo tempo, alguns desses jornalistas buscavam elevar a sua própria profissão de crítico teatral no meio jornalístico. A imprensa da virada do século XIX para o XX, com as novas técnicas de impressão vindas da Europa, procurava se modernizar, o que refletiu no próprio formato estrutural do jornal. O folhetim entrava em decadência e outros gêneros de texto começavam a ganhar mais espaço como os textos informativos, os noticiários, a reportagem policial, a entrevista, a crônica, etc. A crítica teatral, que, para os críticos mais "sérios", já não era considerada tão relevante pela maioria dos periódicos diários, visto que jornalistas sem qualquer especialidade na área escreviam matérias referentes aos espetéculos teatrais, perigava também perder espaço. A inexistência de um crítico teatral "especializado" indicava o desdém da imprensa periódica do século XIX pelo "fazer" do texto crítico. Alguns jornalistas e escritores se sentiram à vontade para falar um pouco de sua própria profissão de crítico teatral e suas condições no meio jornalístico. A ideia de "profissionalização", para os críticos teatrais que levavam essa profissão a sério, era um passo importante a fim de que o ofício de resenhar as montagens das récitas fosse reconhecido e mais valorizado no meio jornalístico. Ademais, intelectuais como Oscar Guanabarino e Alvarenga Fonseca questionaram a função da crítica teatral, bem como a do próprio crítico. O crítico de teatro visava à "profissionalização" da crítica teatral e à definição de sua própria condição no jornal da época, reflexo da própria divisão de tarefas especializadas dentro da imprensa, o que era um sintoma da entrada do jornalismo brasileiro numa nova "era", a industrial, que se concretizou no início do século XX.

Sem dúvida, a crítica teatral funcionou como um reflexo das condições culturais, sociais e políticas do Brasil da época, revelando um país em fase de modernização e de transição. Esse reflexo aparece ora nos protestos de vários críticos contra o teatro musicado, ora nas reclamações em razão da ausência de público nas encenações de peças consideradas literárias e de gênero "superior" por companhias dramáticas de primeira ordem, ora nos lamentos relacionados às péssimas condições físicas dos teatros à época e à escassez de autores e produções brasileiras de qualidade. Também é relevante mencionar como reflexo desse país em transição as linhas, muitas vezes, mal traçadas ou reticentes acerca da exibição de um drama novo, como no caso das peças de autores reformadores, o que atestava a falta de adaptação no que tangia às novas formas de composição do texto dramático. Além disso, as

polêmicas entre os intelectuais a respeito de uma representação cênica e os protestos dos críticos "sérios" com relação à importância irrelevante que os jornais atribuíam à crítica teatral revelavam um país que necessitava rever certos valores. A crítica teatral da última década do século XIX foi inegavelmente um reflexo daquele momento. Na verdade, é possível traçar um retrato do Brasil à época por meio da leitura e da análise criteriosa das críticas teatrais veiculadas na imprensa.

Considerando o teatro um lugar onde as relações sociais aconteciam e se estreitavam, a crítica teatral divulgada na imprensa, com efeito, procurou acompanhar, além da movimentação referente ao meio artístico (companhias teatrais, artistas, bastidores), os comportamentos e os hábitos desse público que frequentava as casas de espetáculos. Muitas vezes, esse público, mais do que exibir vestuários e contemplar os espetáculos, comparecia ao teatro atraído pelo "estrelismo" de um ator ou uma atriz de renome.

Quanto aos críticos teatrais da imprensa, em especial os mais "sérios", é relevante afirmar que, apesar de informados no que tangia à literatura dramática mais recente e às peças mais encenadas na Europa, alguns deles reveleram perceptível inquietação em relação aos dramas reformadores aqui encenados. Esse estranhamento mostra-se de maneira clara nos textos divulgados nos jornais fluminenses e parece contraditório quando analisamos textos críticos de determinados intelectuais e jornalistas, muitos deles anônimos. É possível encontrar em tais textos e resenhas considerações insinuando certo "cansaço" quanto ao formato dos dramas romântico e realista, do "velho" teatro convencional e tradicional. Não foram apenas os críticos brasileiros que se sentiram um pouco desconfortados a partir da montagem dos textos de Ibsen e de outros autores nórdicos. As polêmicas suscitadas nos jornais europeus (e que foram comentados pelos brasileiros) também provaram a existência desse estranhamento no velho mundo. A exemplo disso, podemos mencionar o texto *O caso do boneco*, do autor português Eduardo Fernandes, escrito como paródia ao drama *Casa de Boneca*, de Ibsen. A paródia foi encenada no Brasil e com muito sucesso em Portugal, atraindo muitos curiosos e admiradores do teatro cômico.

No entanto, não podemos nos esquecer dos intelectuais abertos e flexíveis às mudanças como Valentim Magalhães, Luís de Castro, Adolfo Caminha. Valentim

Magalhães, por exemplo, fundou a importante revista *A Semana* na década de 80 que, na década seguinte, circulou entre 1893 e 1895. *A Semana* foi uma das responsáveis pela divulgação dessa literatura "nova" e "exótica" de autores como August Strindberg e Maurice Maeterlinck. Magalhães, grande admirador do naturalismo na interpretação cênica, de André Antoine, escreveu textos críticos acerca de obras dramáticas ainda não encenadas nos palcos brasileiros, como os ensaios sobre *La Princesse Maleine*, de Maurice Maeterlinck, publicados na *Gazeta de Notícias* em 1891. É negável a sua contribuição no que toca à difusão dessa literatura "desconhecida" no Brasil.

A chegada dessas peças inovadoras, trazendo um "novo modelo" de drama e sinalizando o desgaste do drama tradicional (romântico e realista) ao Brasil, coincindiu com um momento de auge das discussões sobre a "regeneração" do teatro no meio intelectual e artístico. Tais debates, além de reivindicarem uma produção dramática brasileira de literária e de qualidade, punham em xeque a questão do gênero cômico e musicado *versus* gênero do drama, sendo este considerado superior àquele que tanto predominava nos palcos brasileiros e agradava à plateia.

Grande parte da crítica teatral publicada nos periódicos fluminenses de maior circulação do período, como *O País*, *Gazeta de Notícias*, *Jornal do Comércio*, analisada nesta pesquisa de doutoramento, seguia um modelo básico de estrutura como foi visto no capítulo dois. Primeiro, as considerações sobre o texto ou autor, depois as apreciações quanto à encenação (o desempenho dos artistas no palco, o cenário, o vestuário) e, em seguida, a reação do plateia. Não é raro se deparar com a inversão dessa ordem, mas tais elementos eram quase sempre presentes nos textos acerca dos espetáculos das seções de teatro. Porém, é necessário mencionar as transformações ocorridas no gênero da crítica teatral, que, acompanhando a entrada do mundo jornalístico na "era" industrial e moderna, adquire aspectos e características de outros gêneros de maior preferência pela imprensa.

Com uma postura conservadora ou não, o certo é que os críticos e jornalistas (anônimos ou não) das seções teatrais dos principais periódicos do Rio de Janeiro escreveram e opinaram sobre as encenações realizadas diariamente nas casas de espetáculos, atendendo sempre aos seus leitores, muitos dos quais eram eles mesmos. Também esses intelectuais e redatores mostraram estar em consonância com a época e

conseguiram transmitir, de alguma forma, informações, conhecimento e experiência aos seus leitores.

BIBLIOGRAFIA

ARARIPE JR., T. A. *Ibsen*. Porto: Lello & Irmão, 1911.

_____. *Obra Crítica de Araripe Jr.* Rio de Janeiro: MEC/Casa de Rui Barbosa, 1958. Vol. I.

ASSIS, J. M. Machado de. *Obra Completa*. Organizada por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962.Vol. III.

AZEVEDO, Arthur. *O theatro: crônicas de Arthur Azevedo (1894-1908)*. Orgs. Larissa de Oliveira Neves e Orna Messer Levin. Campinas, SP: editora da Unicamp, 2009.

BARBOSA, Rui. *O Processo do Capitão Dreyfus (cartas de Inglaterra)*. Apres. Alberto dines; escorço literário-crítico José Alexandre Tavares Guerreiro. São Paulo: Giordano, 1994.

BASTOS, Sousa. *Carteira do Artista.*Lisboa: Bertrand, 1898.

BORBA FILHO, Hermilo. *História do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Edições "O Cruzeiro", 1968.

BRAGA, Claudia. *Em Busca da Brasilidade: Teatro Brasileiro na Primeira República.* São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte, MG: FAPEMIG; Brasília, DF: CNPq, 2003.

BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900.* 4ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Academia Brasileira de Letras, 2004.

BUENO, Alexei & ERMAKOFF, George (orgs.). *Duelos no Serpentário. Uma Antologia da Polêmica Intelectual no Brasil 1850-1950.* Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2005.

CAMPOS, Geir. *Glossário de Termos Técnicos do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

CÂNDIDO, Antônio (org.). *A Crônica: o Gênero, sua Fixação e suas Transformações no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro: Estudo Histórico-crítico, dos Gregos à Atualidade.* Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora da Unesp, 1997.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. Vol. 6. Rio de Janeiro: Alhambra, 1982.

CARVALHO, Aderbal de. *Esboços Literários*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1902.

CHALHOUB, Sidney & NEVES, Margarida de Souza & PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (Orgs.). *História em cousas miúdas: capítulos de história social da crônica no Brasil.* Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2005.

CRUZ, Duarte Ivo. *História do Teatro Português*. Lisboa: Verbo, s/d.

ECHEGARAY, José. *Mancha que Limpa e A Morte nos Lábios*. Tradução de R. Magalhães Júnior. Estudo introdutivo de Jean Camp. Ilustrações de Grau-Sala. Rio de Janeiro, Editora Delta, 1962.

____. *El Gran Galeoto*. Edición de James H. Hoddie.Madrid: Cátedra, 1989.

EDMUNDO, Luís. *O Rio de Janeiro do meu Tempo*. Rio de Janeiro: Editora Semente, 1984.

FARIA, João Roberto. *Ideias Teatrais: o Século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001.

____. *O Teatro na Estante.* São Paulo: Ateliê, 1998.

FERRARI, Enrique de Olavarría y. *Reseña histórica del teatro en México, 1538-1911*. México: Editorial Porrúa, 1961.

FERREIRA, Procópio. *História e Efemérides do Teatro Brasileiro.* Coordenação de textos e notas adicionais de Roberto Ruiz. Rio de Janeiro: Casa dos Artistas, 1979.

FRAGA, Eudinyr. "Teatro brasileiro no fim do século XIX. *Luso-Brazilian Review*, Vol. 35, no. 2, Teatro Brasileiro Finisssecular (Séculos XIX e XX)#. (Winter, 1998).

FREIRE, Vanda Lima Bellard. "Óperas e mágicas em teatros e salões no Rio de Janeiro – final do século XIX, início do século XX.". *Latin American Music Rewieu*, Volume 25, Number 1, Spring/Summer 2004.

GIRON, Luís Antônio. *Minoridade Crítica: a Ópera e o Teatro nos Folhetins da Corte: 1826-1861*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

GOMES, Eugênio. *Shakespeare no Brasil.* Ministério da Educação e Cultura: Serviço de Documentação, 1961.

GOMIDE, Bruno Barretto. *Da estepe à caatinga: o romance russo no Brasil (1887-1936).* Tese de Doutorado. Campinas: IEL/UNICAMP, 2004.

GONÇALVES, Augusto de Freitas Lopes. *Dicionário Histórico e Literário do Teatro no Brasil.* Rio de Janeiro: Cátedra, 1979.

GRANGEIA, Fabiana de Araújo Guerra. *A crítica de Artes em Oscar Guanabarino: Artes Plásticas no Século XIX*. Dissertação de Mestrado. Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas, 2005.

HEITOR, Luiz. *150 Anos de Música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: José Olympio,

1956.

HESSEL, Lothar & RAEDERS, Georges. *O Teatro no Brasil sob Dom Pedro II*. Porto Alegre: Ed. da Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Instituto Estadual do Livro, 1979.

HUPPES, Ivete. *Melodrama. O Gênero e sua Permanência*. São Paulo: Ateliê, 2000.

IBSEN, Henrik. *Teatro Completo*. Traducción directa del noruego y notas por Else Wasteson, M. Winaerts y German Gomez de La Mata. Revisión y prólogo por German Gomez de La Mata. Madrid: Aguilar, 1952.

KERMAN, John. *A Ópera como Drama.* Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

LOBO, Luíza. *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

MAGALDI, Sábato. *Aspectos da Dramaturgia Moderna.* São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, s/d.

MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao Teatro*. São Paulo: Ática, 1986.

MARINHO, Henrique. *O teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Garnier, 1909.

MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*. Vol. IV (1877-1896). São Paulo: Cultrix, 1979.

MENCARELLI, Fernando Antonio. *A voz e a partitura: teatro musicado, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908).* Tese de Doutorado. Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/ÚNICAMP. Campinas, SP, 2003.

_____. *Cena Aberta: a Absolvição de um Bilontra e o Teatro de Revista de Artur Azevedo*. Campinas, SP: Editora da Unicamp / Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 1999.

MENEZES, Tereza. *Ibsen e o Novo Sujeito da Modernidade.* São Paulo: Perspectiva, 2006.

NASCIMENTO, José Leonardo. "*O Primo Basílio*" *na Imprensa Brasileira do Século XIX: Estética e História.* São Paulo: Editora UNESP, 2008.

NEEDEL, Jefrey D. *Belle Époque Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NICASSIO, Susan Vandiver. *Tosca's Rome: The play and the opera in historical perspective*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.

NUNES, Mário. *40 Anos de Teatro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956.

OHNET, George. *O Grande Industrial*. Trad. Francisco de Araújo. São Paulo: Brasil

Editora, s/d.

PACHECO, João. *A Literatura Brasileira. O Realismo (1870-1900).* São Paulo: Cultrix, MCMLXVIII. Vol. III.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o Rebolado!: Vida e Morte do Teatro de Revista Brasileiro.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

PAIXÃO, Múcio da. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Brasília Editora, s/d.

PEIXOTO, Fernando. *Ópera e Encenação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

PEREIRA, Avelino Romero. *Música, Sociedade e Política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

PICCHIO, Luciana Stegnano. *História do Teatro Português*. Lisboa: Portugália, 1964.

PINHEIRO, António. Teatro Português: Arte e Artistas, 1909.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. "O Teatro de Atualidade no Romantismo Português (1849-1875)". Separata da *Revista de História Literária de Portugal*. Vol. II – 1964. Coimbra: Coimbra Editora, 1965.

PRADO, Décio de Almeida. *História Concisa do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Edusp, 1999.

____. *Seres, Coisas, Lugares: do Teatro ao Futebol*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

REBELLO, Luiz Francisco. *O teatro romântico (1838-1869)*. Biblioteca Breve/Volume 51. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa. Ministério da Educação e Ciência. Lisboa, Portugal, 1980.

RENAULT, Delso. *A vida brasileira no final do século XIX; visão sócio-cultural e política de 1890-1901*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL – Instituto Nacional do Livro, 1987.

RHINOW, Daniela Ferreira Elyseu. *Visões de Otelo na Cena e na Literatura Dramática Macional do Século XIX.* Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral.* Tradução e apresentação: Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

____. *Introdução às Grandes Teorias do Teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão: Tensões Sociais e Criação Cultural na Primeira República*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

SILVA, Jane Pessoa da. *Ibsen no Brasil. Historiografia, Seleção de Textos Críticos e Catálogo*

Bibliográfico. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007.

SILVA, Lafayette. *História do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938.

SILVEIRA, Miroel. *A Contribuição Italiana ao Teatro Brasileiro (1895-1965).* São Paulo, Quíron; Brasília, INL, 1976.

SIMÕES JÚNIOR, Álvaro Santos. *Da literatura ao Jornalismo: Periódicos Brasileiros do Século XIX.* UNESP – FCLAs – CEPAD, v.2, n.2, 2006.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. 4.ed. [atualizada]. Rio de Janeiro:Mauad, 1999.

SOUSA, José Galante de. *O Teatro no Brasil*. Tomo I. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960.

STEINER, George. *A Morte da Tragédia*. Tradução: Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SÜSSEKIND, Flora. *As Revistas de ano e a Invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

____. *Papéis Colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno (1880-1950).* Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira.* São Paulo: Ed. 34, 1998.

VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e Convenções.* Campinas, SP: Pontes: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991.

ZOLA, Emile. *O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro.* Introdução, tradução e notas de Ítalo Carone e Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1982.

Dicionários e enciclopédias

Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos. Org. J. Guinnsburg, João Roberto Faria, Mariângela Alves de Lima. São Paulo: Perspectiva: SescSão Paulo, 2006, p. 271).

Enciclopédia de literatura brasileira. Direção de Afrânio Coutinho e José Galante de

Sousa. 2ª. edição – São Paulo: global Editora; Rio de Janeiro, RJ: fundação Biblioteca Nacional/DNL: Academia Brasileira de Letras, 2001.

Periódicos e revistas ilustradas

A Cigarra (RJ) (1895)

Almanaque d'O TEATRO (RJ) (1907)

Almanaque dos teatros (RJ) (1909)

A Semana (RJ) (1893-1895)

Brasil-Teatro (RJ) (1901-1902)

Gazeta de Notícias (RJ) (1890-1900)

Jornal do Comércio (RJ) (1890-1900)

O Álbum (RJ) (1893-1894)

O País (RJ) (1890-1900)

O Ferrão (RJ) (1901)

Revista Contemporânea (RJ) (1900)

Revista Teatral (RJ) (1893-1895)

Rua do Ouvidor (RJ) (1989)

Tagarela (RJ) (1902)

ANEXO

CRÍTICAS TEATRAIS
(mencionadas nos capítulos 2 e 3)

Índice – relação dos textos críticos

1)William Shakespeare.....423

→O PAÍS. "Diversões". 'Otelo', p.2. 06/05/1891.(Crítica de Oscar Guanabarino acerca da representação de *Otelo* pela Companhia Dramática Italiana Maggi, no Teatro Lírico).

→GAZETA DE NOTÍCIAS. "Teatros e...". 'Companhia Maggi', p.1. 06/05/1891. (Crítica anônima acerca da representação da tragédia *Otelo* pela Companhia Maggi, no Teatro Lírico).

→JORNAL DO COMÉRCIO. "Gazetilha". 'Teatros', p.1. 06/05/1891. (Crítica anônima acerca da representação de *Otelo* pela Companhia Dramática Italiana dirigida por Andrea Maggi – espetáculo de estreia – Teatro Lírico).

→JORNAL DO COMÉRCIO. "Gazetilha". 'Teatros', p. 1. 15/05/1891. (Crítica anônima acerca da representação de *Rei Lear* pela Companhia Dramática de Andrea Maggi, no Teatro Lírico).

→O PAÍS. "Diversões". 'Hamleto', p.2. 22/05/1891. (Crítica de V. M. (Valentim Magalhães) acerca da representação de *Hamleto* de Shakespeare).

→JORNAL DO COMÉRCIO. "Gazetilha". 'Teatros', p.1. 22/05/1891. (Crítica anônima acerca da representação da peça shakespeariana *Hamlet* pela Companhia Dramática Italiana Andrea Maggi, no Teatro Lírico).

→O PAÍS. "Emmanuel", p.2. 07/06/1891 (crítica escrita por V.M. – Valentim Magalhães – acerca do artista italiano Giovanni Emmanuel que desembarca no Brasil).

→O PAÍS. "Diversões". 'Rei Lear', p.2. 11/06/1891 (texto crítico de Oscar Guanabarino acerca da representação do *Rei Lear*, pela Companhia Dramática de Giovanni Emmanuel – estreia -, no Teatro Lírico).

→GAZETA DE NOTÍCIAS. "Teatros e...". 'Emmanuel', p.2. 11/06/1891 (crítica anônima sobre a montagem do *Rei Lear* pela Companhia Dramática de Giovanni Emmanuel, no Teatro Lírico)..

→JORNAL DO COMÉRCIO. "Gazetilha". 'Teatros', p. 2. 11/06/1891 (crítica anônima acerca da encenação de *Rei Lear* pela Companhia Dramática Italiana de Giovanni Emmanuel, no Teatro Lírico).

→O PAÍS. "A esmo", p.1. 13/06/1891. (Texto da cronista C. Cy. (Corina Coaracy) em que alude ao artista Emmanuel e à sua atuação no espetáculo do *Rei Lear*).

→O PAÍS. "A tragédia naturalista I. O Rei Lear, p.2. 14/06/1891. (Texto escrito por Valentim Magalhães – V. M.)

→O PAÍS. "Emmanuel e o 'Rei Lear', p.1. 15/06/1891 (Texto crítico da cronista C.Cy. (Corina Coaraci) acerca da atuação do artista Emmanuel na peça *Rei Lear* – polêmica com Valentim Magalhães).

→O PAÍS. “Diversões”, p.2. 15/06/1891. (Crítica de Oscar Guanabarino acerca da representação de *Otelo*, pela Companhia do artista Emmanuel).

→GAZETA DE NOTÍCIAS. “Teatros e...”. ‘Otelo’, p.2. 15/06/1891. (crítica anônima sobre a representação de *Otelo* pela Companhia Dramática de Giovanni Emmanuel, no Teatro Lírico).
→O PAÍS. “A tragédia naturalista. ‘Otelo’”, p.2**.** 16/06/1891. (Texto crítico escrito por Valentim Magalhães – V. M.).

→O PAÍS. “Diversões”. ‘Hamlet’. 1º./07/1891. (texto crítico escrito por Oscar Guanabarino sobre Giovanni Emmanuel no papel de Hamlet).

→O PAÍS. “Hamlet-Emmanuel”, p.2. 1º./07/1891. (Artigo redigido por C.Cy. – Corina Coaracy – sobre a performance do artista Emmanuel no papel de Hamlet).

→JORNAL DO COMÉRCIO. “Gazetilha”. ‘Teatros’, p.2. 01/07/1891. (Comentário anônimo acerca da representação de *Hamlet* pela Companhia Dramática Italiana de Giovanni Emmanuel, no Teatro Lírico).
→GAZETA DE NOTÍCIAS. “Teatros e...”. ‘Hamlet’, p.2. 1º./07/1891 (crítica anônima acerca da representação de *Hamlet* pela Companhia Dramática Italiana de Giovanni Emmanuel, no Teatro Lírico).
→O PAÍS. “A tragédia naturalista”. ‘Hamlet-Emmanuel’, p.1-2. 03/07/1891 (texto crítico escrito por Valentim Magalhães).
→GAZETA DE NOTÍCIAS. “Teatros e...”. ‘Hamlet’, p.2. 02/07/1893 (crítica anônima acerca da montagem de *Hamlet* pela Companhia Dramática Portuguesa de Eduardo Brazão, no Teatro S. Pedro de Alcântara).
→O PAÍS. “Artes e Artistas”. ‘Romeu e Julieta’, p.2. 25/08/1894 (crítica anônima acerca da representação da tragédia *Romeu e Julieta* pela Companhia Dramática Italiana Gustavo Modena, realizada no Teatro S. Pedro de Alcântara).
→JORNAL DO COMÉRCIO. “Teatros e Música”. ‘S. Pedro de Alcântara’, p. 1. 27/08/1894 (crítica anônima acerca da montagem de *Otelo*, pela Companhia Dramática Italiana de Gustavo Modena).
→O PAÍS. “Artes e Artistas”. ‘Novelli’, p.2. 22/06/1895. (Comentário de Artur Azevedo acerca da representação de *Hamlet* pela Companhia Dramática de Ermete Novelli, tragédia shakespeariana representada no dia 20 de maio, no Teatro Lírico).
→JORNAL DO COMÉRCIO. “Teatros e Música”. ‘Novelli-Shakespeare’, p.2. 22/06/1895**.** (Comentário anônimo acerca da representação de *Hamlet* pela Companhia Dramática Italiana de Ermete Novelli, ocorrida no dia 20 de junho de 1895, no Teatro Lírico).
→GAZETA DE NOTÍCIAS. “Teatros e...”. ‘Novelli-Hamlet’, p.2. 22/06/1895 (crítica anônima acerca da representação de *Hamlet* pela Companhia Dramática Italiana de Ermete Novelli, no Teatro Lírico).
→A SEMANA. “Teatros”, p. 165-166. 22/06/1895. (crítica referente à representação de *Hamlet* pela Companhia Novelli).
→O PAÍS. “Artes e Artistas”. ‘Novelli’, p.2. 28/06/1895. (Comentário de Artur Azevedo acerca da representação de *Otelo* pela Companhia Dramática Italiana de Ermete Novelli, ocorrida no dia 26 de junho de 1895, no Teatro Lírico).

→JORNAL DO COMÉRCIO. "Teatros e Música". 'Novelli', p.2**.** 28/06/1895. (Comentário anônimo acerca da representação de *Otelo* pela Companhia Dramática Italiana de Ermete Novelli, ocorrida no dia 26 de junho de 1895, no Teatro Lírico).
→O PAÍS. "Artes e Artistas". 'Lírico', p.2. 09/09/1895 (crônica escrita por Artur Azevedo acerca da montagem de *Otelo* pela Companhia Dramática Italiana de Gustavo Modena).
→O PAÍS. "Artes e Artistas". 'Emmanuel', p.2. 12/06/1896 (Crítica de Artur Azevedo acerca da montagem de *Rei Lear*, pela Companhia Dramática Italiana de Giovanni Emanuel, no Teatro Apolo).
→JORNAL DO COMÉRCIO. "Folhetim do Jornal do Comércio". 'Sem Rumo (Crônica semanal)', p.1. 14/06/1896 (crítica escrita por G. – Urbano Duarte – sobre Giovanni Emmanuel).
→O PAÍS. "Artes e Artistas". 'Emmanuel', p.2. 16/06/1896. (Crítica de Artur Azevedo acerca da montagem de *Otelo* pela Companhia Dramática Italiana de Giovanni Emmanuel, no Teatro Apolo).
→A BRUXA. "Teatro", p.7. 19/06/1896. (crítica assinada por Lilith (Olavo Bilac) ao desempenho de Giovanni Emmanuel no *Rei Lear*- polêmica com G. – Urano Duarte – do *Jornal do Comércio*).
→JORNAL DO COMÉRCIO. "Folhetim do Jornal do Comércio". 'Sem Rumo (Crônica semanal)'p, 1. 21/06/1896 (crítica de G. – Urbano Duarte – acerca de Giovanni Emmanuel no *Rei Lear*).
→JORNAL DO COMÉRCIO. "Teatros e Música". 'Emmanuel', p.2. 22/06/1896. (Comentário anônimo acerca da representação de *Hamlet* pela Companhia Dramática Italiana de Giovanni Emmanuel - representação ocorrida no dia 20 de junho de 1896, no Teatro Lírico).
→GAZETA DE NOTÍCIAS. "Teatros e...". 'Emmanuel-Hamlet', p.2. 22/06/1896. (Crítica anônima acerca da representação de *Hamlet* pela Companhia Dramática Italiana de Giovanni Emmanuel).
→A BRUXA. "Teatro", p.7. 26/06/1896. (crítica anônima sobre a representação de *Hamlet*, pela Companhia Dramática de Giovanni Emmanuel).
→JORNAL DO COMÉRCIO. "Folhetim do Jornal do Comércio". 'Sem Rumo (Crônica semanal), p. 1. 28/06/1896 (crítica de G. – Urbano Duarte – sobre Giovanni Emmanuel– polêmica com Lilith – Olavo Bilac, cronista d'*A Bruxa*).
→GAZETA DE NOTÍCIAS. "Teatros...". 'Companhia Della Guardia'. Otelo, p. 2. 26/08/1899 (crítica anônima acerca da representação de *Otelo* pela Companhia Dramática Della Guardia, no Teatro S. Pedro).

2) Alexandre Dumas Filho.....498
→O PAÍS. "Diversões". 'Pia Marchi Maggi', p.2. 29/05/1891 (comentário crítico de Oscar Guanabarino a respeito da atriz italiana Pia Marchi Maggi, aludindo ao desempenho da atriz na *Dama das Camélias*, espetáculo ocorrido no Teatro Lírico).
→JORNAL DO COMÉRCIO. "Gazetilha". 'Teatros', p.1. 29/06/1891 (crítica anônima acerca da representação da peça *Denise*, de Dumas Filho, pela Companhia Dramática Italiana de Giovanni Emmanuel, no Teatro Lírico).

→JORNAL DO COMÉRCIO. "Gazetilha". 'Teatros', p.2.11/07/1891. (Crítica anônima acerca da representação da peça *Francillon*, de Dumas Filho, pela Companhia Dramática Italiana de Giovanni Emanuel, no Teatro Lírico).
→GAZETA DE NOTÍCIAS. "Teatros e...". 'Francillon', p.2. 11/07/1891. (breve crítica anônima acerca da representação da peça *Francillon*, de Dumas Filho, pela Companhia Dramática Italiana de Giovanni Emmanuel, no Teatro Lírico).
→GAZETA DE NOTÍCIAS. "Teatros e...". 'A dama das camélias', p.2. 19/07/1891 (crítica anônima acerca da montagem do drama *A dama das camélias*, de Dumas Filho pela Companhia Dramática Italiana de Giovanni Emmanuel, no Teatro Lírico.
→O PAÍS. "Artes e Artistas". 'Sarah na Dama das Camélias', p. 2. 18/06/1893. (Texto crítico de Crispiniano da Fonseca sobre a representação (dia 17) da peça *A dama das camélias*, de Dumas Filho, pela Companhia Dramática Francesa – de Sarah Bernhardt -, no Teatro Lírico).
→GAZETA DE NOTÍCIAS. "Teatros e...". 'Sarah Bernhardt - A dama das camélias', p.2. 19/06/1893 (texto crítico anônimo acerca da montagem de *A dama das camélias*, de Dumas Filho, pela companhia Dramática Francesa, no Teatro Lírico).
→O PAÍS. "Artes e Artistas". 'Sarah na Francillon', p. 2. 25/06/1893 (crítica de Crispiniano da Fonseca sobre a representação de *Francillon*, de Dumas Filho, no Teatro Lírico).
→GAZETA DE NOTÍCIAS. "Teatros e...". 'Francillon', p.2. 26/06/1893. (Crítica anônima acerca da representação de *Francillon*, de Dumas Filho, no Teatro Lírico).
→GAZETA DE NOTÍCIAS. "Teatros e...". 'A dama das camélias', p.2. 05/09/1895. (Comentário anônimo acerca da representação do drama *A dama das camélias*, de Dumas Filho, pela Companhia Dramática Italiana Gustavo Modena, no Teatro Lírico).
→O PAÍS. "Artes e Artistas". 'Teatro Lírico', p. 3. 05/09/1895. (Crítica de Artur Azevedo acerca da representação d'*A dama das camélias* pela Companhia Dramática Italiana Modena, no Teatro Lírico – festa artística da atriz italiana Zaira Tiozzo).
→O PAÍS. "Artes e Artistas". 'Francillon', p. 2. 05/06/1897. (texto crítico anônimo acerca da representação da peça *Francillon*, de Dumas Filho, pela Companhia Dramática Portuguesa de Lucinda Simões, no Teatro Santana).
→JORNAL DO COMÉRCIO. "Teatros e Música". 'Francillon', p. 2. 05/06/1897 (crítica anônima acerca da representação de *Francillon*, de Dumas Filho, pela Companhia Dramática Portuguesa de Lucinda Simões, no Teatro Santana).
→O PAÍS. "Artes e Artistas". 'Santana', p.2. 02/09/1897. (Texto crítico redigido por A.A. (Artur Azevedo) – breve crítica acerca da representação de *Demi-monde*, de Dumas Filho, pela Companhia Dramática Portuguesa de Lucinda Simões).
→GAZETA DE NOTÍCIAS. "Teatros e...". 'Lucinda Simões – 'O Demi-Monde'', p.2. 02/09/1897. (Crítica anônima sobre a encenação de *Demi-Monde*, de Dumas Filho, no Teatro Santana).
→O PAÍS. "Artes e Artistas". 'Teatro Santana', p.2. 24/06/1899. (Crítica anônima acerca da representação de *Monsieur Alphonse*, de Alexandre Dumas Filho, pela Companhia Dramática Portuguesa de Lucinda Simões – espetáculo realizado no dia 22 de junho de 1899).

→GAZETA DE NOTÍCIAS. "Teatros e...". 'Monsieur Alphonse', p.2. 24/06/1899. (Crítica anônima acerca da montagem do drama *Monsieur Alphonse*, de Dumas Filho, representado pela Companhia Dramática Portuguesa de Lucinda Simões, no Teatro Santana).
→O PAÍS. "Artes e Artistas". 'S. Pedro', p. 2. 02/09/1899. (Crítica de Artur Azevedo acerca da montagem de *A dama das camélias*, pela Companhia Dramática Italiana de Clara Della Guardia e de Andrea Maggi, no Teatro S. Pedro. A representação, ocorrida no dia 30 de agosto, foi em benefício de Clara Della Guardia).
→GAZETA DE NOTÍCIAS. "Teatros e...". 'Companhia Della Guardia'. Dama das Camélias, p.2. 02/09/1899. (Crítica anônima acerca da representação da peça *A dama das camélias*, de Dumas Filho, pela Companhia Dramática Italiana de Clara Della Guardia e Andrea Maggi, no Teatro S. Pedro – benefício de Clara Della Guardia)

3) Victorien Sardou.....522
→GAZETA DE NOTÍCIAS. "Teatros e...". 'Fedora', p.1. 08/05/1891. (Crítica anônima acerca da encenação de *Fedora*, de Victorien Sardou, pela Companhia Dramática Italiana de Andrea Maggi).
→O PAÍS. "Diversões". 'Fedora', p.2. 09/05/1891. (Crítica de Oscar Guanabarino relativa à representação da peça *Fedora*, de Victorien Sardou, pela Companhia dramática Italiana Maggi).
→GAZETA DE NOTÍCIAS. "Teatros e...". 'Odette'. 24/05/1891. (Crítica anônima sobre a montagem de *Odette*, de Sardou, pela Companhia Dramática Italiana de Andrea Maggi).
→O PAÍS. "Diversões". 'Odette', p.2. 24/05/1891. (Comentário crítico de Valentim Magalhães acerca da representação (dia 22/05) de *Odette*, pela Empresa Ducci (Companhia Dramática Italiana Maggi), no Teatro Lírico).
→O PAÍS. "Diversões". 'Pátria', p.2. 19/06/1891. (Crítica de Oscar Guanabarino acerca da peça *Pátria*, Victorien Sardou, pela Companhia Dramática Italiana de Giovanni Emmanuel).

→JORNAL DO COMÉRCIO. "Gazetilha". 'Teatros'. Lírico, p.2. 19/06/1891. (Crítica anônima acerca da montagem de *Patrie*, de Sardou, pela Companhia Dramática Italiana de Giovanni Emanuel, no Teatro Lírico).
→GAZETA DE NOTÍCIAS. "Teatros e...". 'Fedora', p.2. 26/06/1891 (crítica anônima acerca da representação de *Fedora*, de Sardou, pela Companhia Dramática Italiana de Giovanni Emmanuel, no Teatro Lírico).
→JORNAL DO COMÉRCIO. "Gazetilha". 'Teatros'. Lírico, p.2. 27/06/1891 (breve comentário anônimo acerca da montagem de *Fedora*, de Sardou, pela Companhia Dramática Italiana de Giovanni Emmanuel, no Tearo Lírico).
→O PAÍS. "Artes e Artistas". 'Sarah na Tosca', p.2. 17/06/1893. (Texto crítico escrito por Crispiniano da Fonseca – espetáculo realizado no dia 16 de junho pela Companhia Dramática Francesa – Sarah Bernhardt – peça de Victorien Sardou).
→GAZETA DE NOTÍCIAS. "Teatros e...". 'Sarah Bernhardt – Tosca', p.2. 18/06/1893. (Crítica anônima acerca da representação da *Tosca*, de Sardou, pela Companhia Dramática de Sarah Bernhardt, no Teatro Lírico).

→O PAÍS. “Artes e Artistas”. ‘Cleópatra’, p.2. 20/06/1893. (Artigo crítico de Crispiniano da Fonseca – peça de Sardou encenada no dia 18 no Teatro Lírico pela Companhia Dramática Francesa de Sarah Bernhardt).
→GAZETA DE NOTÍCIAS. “Teatros e...”. ‘Cleópatra – Sarah Bernhardt’, p.2. 21/06/1893. (Crítica anônima acerca da representação de *Cleópatra*, de Sardou, pela Companhia Dramática de Sarah Bernhardt, no Teatro Lírico).
→O PAÍS. “Artes e Artistas”. ‘Sarah na Fedora’, p. 1-2. 29/06/1893. (Comentário crítico de Oscar Guanabarino sobre a encenação de “Fedora” de Sardou, pela Companhia de Sarah Bernhardt, no Teatro Lírico).
→GAZETA DE NOTÍCIAS. “Teatros e...”. ‘Fedora’, p. 2. 30/06/1893. (Crítica anônima acerca da representação de *Fedora*, de Sardou, pela Companhia Dramática de Sarah Bernhardt, no Teatro Lírico).
→O PAÍS. “Artes e Artistas”. ‘Sarah na Teodora’, p.2. 02/07/1893 (texto crítico de Cripiniano da Fonseca acerca da encenação da peça *Teodora*, de Sardou, pela Companhia de Sarah Bernhardt, no Teatro Lírico).
→O PAÍS. “Artes e Artistas”. ‘Teatro Lírico’, p. 2. 30/08/1895 (breve comentário de Artur Azevedo acerca da representação de *A Tosca*, de Sardou, pela Companhia Dramática Italiana Modena, no Teatro Lírico).
→GAZETA DE NOTÍCIAS. “Teatros e...”. ‘Odette’, p.2. 31/08/1895. (Crítica anônima acerca da representação de *Odette*, de Sardou, pela Companhia Dramática Italiana Lotti e Cerruti (Modena), no Teatro Lírico).
→O PAÍS. “Artes e Artistas”. ‘Teatro Lírico’, p.2. 31/08/1895. (Crítica de Artur Azevedo acerca da representação de *Odette*, de Sardou, pela Companhia Modena, no Teatro Lírico).
→JORNAL DO COMÉRCIO. “Teatros e Música”. ‘Companhia Dramática Italiana’, p.2. 19/091895 (crítica anônima acerca da representação de *Fedora*, de Sardou, pela Companhia Dramática Italiana – Cuneo e Tiozzo – no Teatro Lírico).
→JORNAL DO COMÉRCIO. “Teatros e Música”. ‘Companhia Dramática Italiana’, p.2. 26/09/1895 (crítica anônima acerca da encenação de *Pátria*, de Sardou, pela Companhia Dramática Italiana – Cuneo e Tiozzo – no Teatro Lírico).
→JORNAL DO COMÉRCIO. “Teatros e Música”. ‘Emmanuel’, p.2. 14/09/1896 (crítica anônima acerca da montagem de *Pátria!*, de Sardou, pela Companhia Dramática Italiana de Giovanni Emmanuel, no Teatro Lírico).
→O PAÍS. “Artes e Artistas”. ‘Teatro Santana’, p.2. 31/05/1897. (Crítica de Artur Azevedo sobre a representação da peça de Victorien Sardou, “Georgette”, pela Companhia Dramática Portuguesa de Lucinda Simões).
→GAZETA DE NOTÍCIAS. “Teatros e...”. ‘Georgette’, p. 2. 31/05/1897. (Crítica anônima a respeito da encenação de *Georgette*, peça realista de Sardou, pela Companhia Dramática Portuguesa dirigida por Lucinda Simões – estreia da companhia – no Teatro Santana).
→JORNAL DO COMÉRCIO. “Teatros e Música”. ‘Georgette’, p. 2. 31/05/1897. (Crítica anônima acerca da montagem de *Georgette*, peça realista de Sardou, - pela Companhia Dramática Portuguesa de Lucinda Simões – estreia de Lucinda Simões nos palcos fluminenses – Teatro Santana).
→O PAÍS. “Artes e Artistas”. ‘Santana’, p.2. 29/07/1899. (Crítica de Artur Azevedo acerca da montagem d’*A Tosca*, de Sardou, pela Companhia Dramática Portuguesa de Lucinda Simões, no Teatro Santana).

→GAZETA DE NOTÍCIAS. "Teatros e...". 'Santana'. Lucinda Simões, p. 2. 29/07/1899. (Crítica anônima acerca da representação d'*A Tosca*, de V. Sardou, pela Companhia Dramática Portuguesa de Lucinda Simões e Cristiano de Souza – no Teatro Santana).
→O PAÍS. "Artes e Artistas". 'S. Pedro', p.2. 31/08/1899. (Crítica de Artur Azevedo acerca da representação d'*A Tosca*, de Sardou, pela Companhia Dramática Italiana de Clara Della Guardia e Andréa Maggi, no Teatro S. Pedro).
→GAZETA DE NOTÍCIAS. "Teatros e...". 'Companhia Della Guardia'. Tosca, p.2. 31/08/1899. (Crítica anônima acerca da montagem d'*A Tosca*, de Sardou, pela Companhia Dramática Italiana de Clara Della Guardia, no Teatro S. Pedro).

4) Octave Feuillet.....559
→JORNAL DO COMÉRCIO. "Gazetilha". 'Teatro Santana', p.1. 05/07/1890 (crítica anônima acerca da representação de *O Romance de um moço pobre*, de Octave Feuillet, pela Companhia Dramática Portuguesa do Teatro Príncipe Real de Lisboa – direção do ator Álvaro – a peça foi reprisada no dia 4 – a primeira representação deu-se em 3 de julho).
→O PAÍS. "Diversões". 'Companhia Novelli', p.2. 30/07/1890 (comentário anônimo acerca da representação da peça *Um romance parisiense* (exibida no dia 28/07), de Octave Feuillet, pela Companhia Dramática Italiana de Ermete Novelli, no Teatro Lírico).
→O PAÍS. "Artes e Artistas". 'Novelli', p. 2. 02/07/1895. (Comentário crítico de Artur Azevedo acerca da representação de *Um romance parisiense* de Octave Feuillet, pela Companhia Dramática Italiana de Ermete Novelli, no Teatro Lírico).
→JORNAL DO COMÉRCIO. "Teatros e Música". 'Novelli', p. 2. 02/07/1895 (crítica anônima a respeito da exibição de *Um romance parisiense*, de Octave Feuillet, pela companhia Dramática Italiana de Ermete Novelli, no Teatro Lírico)..
→GAZETA DE NOTÍCIAS. "Teatros e...", p.2. 02/07/1895. (Comentário anônimo acerca da representação (dia 30/06) de *Um Romance Parisiense*, de Octave Feuillet, pela Companhia Dramática Italiana de Ermete Novelli, no Teatro Lírico).
→JORNAL DO COMÉRCIO. "Teatros e Música". 'Dalila', p. 2. 16/04/1896 (crítica anônima acerca da montagem do drama *Dalila*, de Octave Feuillet, pela empresa do Teatro Variedades).
→O PAÍS. "Artes e Artistas". 'Santana', p. 2. 12/09/1897. (Crítica de Artur Azevedo acerca da representação de "O romance de um moço pobre", de Feuillet, pela Companhia Dramática Portuguesa de Lucinda Simões).
→GAZETA DE NOTÍCIAS. "Teatros e...". 'Romance de um moço pobre', p.2. 12/09/1897. (Crítica anônima acerca da representação d'"O romance de um moço pobre", de Octave Feuillet, pela Companhia Dramática Portuguesa de Lucinda Simões, no Teatro Santana).

5) George Ohnet.....569
→GAZETA DE NOTÍCIAS. "Primeiras Representações". 'Teatro Santana', p.2. 08/06/1890 (crítica anônima acerca da representação do drama *Condessa Sarah*, de George Ohnet, pela Companhia Dramática Portuguesa do Teatro Príncipe Real de Lisboa, no Teatro Santana).

→JORNAL DO COMÉRCIO. "Gazetilha". 'Teatro Santana', p. 2. 08/06/1890 (crítica anônima acerca da exibição de *Condessa Sarah*, de George Ohnet, pela Companhia Dramática Portuguesa do Teatro Príncipe Real de Lisboa – dirigida pelo ator Álvaro – no Teatro Santana).
→O PAÍS. "Diversões". 'Il padrone delle ferrière', p.2. 12/05/1891. (Crítica de Oscar Guanabarino sobre a representação do drama *Il padrone delle ferriere*, de George Ohnet, pela Companhia Dramática Maggi, no Teatro Lírico).
→JORNAL DO COMÉRCIO. "Gazetilha". 'Teatros', p.2. 12/05/1891. (Crítica anônima acerca da representação de *O mestre de forjas*, de George Ohnet, pela Companhia Dramática Italiana de Andrea Maggi, no Teatro Lírico).
→O PAÍS. "Diversões". 'Le maitre de forges', p. 2. 22/06/1891. (Crítica anônima acerca da montagem de *O Mestre de Forjas*, de George Ohnet, pela Companhia Dramática Italiana de Giovanni Emmanuel, no Teatro Lírico).

→JORNAL DO COMÉRCIO. "Gazetilha". 'Teatros'. Lírico, p.2. 22/06/1891. (Crítica anônima acerca da representação de *O mestre de forjas*, de George Ohnet, pela Companhia Dramática Italiana de Giovanni Emmanuel, no Teatro Lírico).
→O PAÍS. "Artes e Artistas". 'Sarah no 'Maitre de Forges'', p. 2. 04/07/1893. (Crítica de Crispiniano da Fonseca acerca da representação do drama *O mestre de forjas*, de George Ohnet, pela Companhia Dramática Francesa de Sarah Bernhardt, no Teatro Lírico).
→GAZETA DE NOTÍCIAS. "Teatros e...". 'Maitre de Forges', p.2. 05/07/1893. (Crítica anônima acerca da representação de *O mestre de forjas*, de George Ohnet, pela Companhia Dramática Francesa de Sarah Bernhardt, no Teatro Lírico).
→O PAÍS. "Artes e Artistas". 'Novelli', p.2. 11/08/1895. (crítica de Artur Azevedo acerca da representação de *O mestre de forjas*, de George Ohnet, pela Companhia Dramática Italiana de Ermete Novelli, no Teatro Lírico).
→GAZETA DE NOTÍCIAS. "Teatros e...". 'Novelli – O Mestre de Forjas', p.2. 11/08/1895. (Crítica anônima acerca da representação do drama de George Ohnet, pela Companhia Dramática Italiana de Ermete Novelli, no Teatro Lírico).
→O PAÍS. "Artes e Artistas". 'Apolo', p.2. 26/06/1896. (Crítica de Artur Azevedo acerca da montagem de *O mestre de forjas*, de George Ohnet, pela Companhia Dramática Italiana de Giovanni Emmanuel, no Teatro Apolo).
→JORNAL DO COMÉRCIO. "Teatros e Música". 'Emmanuel', p.2. 26/06/1896. (Crítica anônima acerca da representação de *O mestre de forjas*, de George Ohnet, pela Companhia Dramática Italiana de Giovanni Emmanuel, no Teatro Apolo).

6) Paolo Giacometti.....581
→JORNAL DO COMÉRCIO. "Gazetilha". 'Teatro Lírico', p.2. 17/07/1890. (Crítica anônima acerca da representação de "A morte civil", de Paolo Giacometti, pela Companhia Dramática Italiana de Ermete Novelli, no Teatro Lírico).
→O PAÍS. "Diversões". 'Teatro Lírico – O artista Ermete Novelli', p.1. 17/07/1890. (Comentário acerca da representação de Novelli (no papel de Conrado) no drama "A Morte civil", de Giacometti, no Teatro Lírico).

→GAZETA DE NOTÍCIAS. "Teatros e...". 'Novelli', p.2. 17/07/1890. (Comentário anônimo acerca da representação de estreia da Companhia Dramática de Ermete Novelli, com o drama "A morte civil", de Paolo Giacometti, no Teatro Lírico).
→GAZETA DE NOTÍCIAS. "Teatros e...". 'Maria Antonieta', p.2. 03/07/1891. (Crítica anônima acerca da montagem da peça de Paolo Giacometti, pela companhia Dramática Italiana de Giovanni Emmanuel, no Teatro S. Pedro de Alcântara).
→JORNAL DO COMÉRCIO. "Gazetilha". 'Teatros', p.2. 03/07/1891. (Crítica anônima acerca da montagem da peça "Maria Antonieta", de Paolo Giacometti, pela Companhia Dramática Italiana de Giovanni Emmanuel, no Teatro S. Pedro de Alcântara).
→GAZETA DE NOTÍCIAS. "Teatros e...". 'A morte civil', p.2. 02/08/1891 (crítica anônima acerca da representação de *A morte civil*, de Paolo Giacometti, pela Companhia Dramática Italiana de Giovanni Emmanuel, no Teatro S. Pedro de Alcântara).
→O PAÍS. "Artes e Artistas". 'Novelli', p.2. 03/06/1895 (texto crítico de Artur Azevedo sobre a representação do drama *A morte civil*, de Paolo Giacometti, pela Companhia Dramática Italiana de Ermete Novelli, no Teatro Lírico).
→GAZETA DE NOTÍCIAS. "Teatros e...". 'Novelli – A morte civil', p. 3. 04/06/1895. (Crítica anônima acerca da montagem do drama "A morte civil", de Paolo Giacometti, pela companhia Dramática Italiana de Ermete Novelli, no Teatro Lírico).
→O PAÍS. "Artes e Artistas". 'Emanuel', p.2. 20/06/1896. (Crítica de Artur Azevedo sobre a montagem de "A morte civil", de Paolo Giacometti, pela Companhia Giovanni Emmanuel, no Teatro Apolo).
→GAZETA DE NOTÍCIAS. "Teatros e...". 'A Morte Civil', p. 2. 20/06/1896. (Crítica anônima acerca da montagem do drama de Paolo Giacometti, pela Companhia Dramática Italiana de Giovanni Emanuel, no Teatro Apolo).
→JORNAL DO COMÉRCIO. "Teatros e Música". 'Emmanuel', p.2. 20/06/1896. (Crítica anônima a respeito da representação de "A morte civil", Paolo Giacometti, pela Companhia Dramática Italiana Emmanuel, no Teatro Apolo).
→O PAÍS. "Artes e Artistas". 'Emmanuel', p.2. 16/09/1896 (crítica acerca da montagem de *A morte civil*, de Paolo Giacometti, pela Companhia Dramática Italiana de Giovanni Emmanuel, no Teatro Lírico).

7)Almeida Garrett.....592
→O PAÍS. "Artes e Artistas". 'O Alfageme de Santarém', p.2. 26/08/1893 (crítica de Crispiniano da Fonseca acerca da montagem de *O Alfageme de Santarém*, drama de Garret, pela Companhia Dramática Portuguesa, no Teatro S. Pedro de Alcântara).
→GAZETA DE NOTÍCIAS. "Teatros e...". 'O Alfageme de Santarém'. Benefício de João Rosa, p.2. 27/08/1893 (crítica anônima acerca da representação da peça *O alfageme de Santarém*, de Almeida Garret, pela Companhia dramática Portuguesa de João Rosa, no Teatro S. Pedro de Alcântara).

8)Mendes Leal.....598
→GAZETA DE NOTÍCIAS. "Teatros e...". 'O Homem da Máscara de Negra', p.2. 26/06/1892. (Breve comentário anônimo sobre o drama *O homem da máscara de negra*, de Mendes Leal).

→O PAÍS. “Diversões”. ‘S. Pedro’, p.2. 09/04/1893 (notinha crítica anônima acerca da agitação do público para assistir à montagem de *O homem da máscara negra*, de Mendes Leal, no Teatro S. Pedro de Alcântara).

9)Pinheiro Chagas.....598
→GAZETA DE NOTÍCIAS. “Teatros e...”. ‘O drama do povo’, p. 2. 04/03/1892. (Crítica anônima acerca da montagem do drama histórico *O drama do povo*, de Pinheiro Chagas, no Teatro Recreio Dramático).
→O PAÍS. “Diversões”. ‘Recreio Dramático’, Um drama do povo, p.2. 04/03/1892. (Crítica anônima sobre a montagem do drama histórico *O drama do povo*, de Pinheiro Chagas, pela Companhia Dramática Dias Braga).
→GAZETA DE NOTÌCIAS. “Teatros e...”. ‘A morgadinha de Val Flor’, p. 2. 10/07/1893 (crítica anônima sobre a montagem do drama *A morgadinha de Val Flor*, de Pinheiro Chagas, no Teatro Apolo, pela Companhia Dramática Portuguesa de Amélia Vieira).
→GAZETA DE NOTÍCIAS. “Teatros e...”. ‘A Morgadinha de Val Flor’, p. 2. 05/12/1896. (Crítica acerca da montagem do drama *A morgadinha de Val Flor*, de Pinheiro Chagas, pela Companhia de Dias Braga, no Teatro Variedades).

10)Campos Júnior.....603
→O PAÍS. “Artes e Artistas”. ‘A Consciência’, p.2. 02/06/1893. (Crítica anônima acerca da representação do drama de Antonio Maria de Campos Júnior, autor e jornalista português, pela Companhia Dramática Portuguesa do ator Álvaro, no Teatro Apolo)
→GAZETA DE NOTÍCIAS. “Teatros e...”. ‘Consciência’, p.2. 02/06/1893 (crítica anônima sobre a exibição do drama *A Consciência*, de Campos Júnior, pela Companhia Dramática Portuguesa, no Teatro Apolo).
→JORNAL DO COMÉRCIO. “Teatros e Música”. ‘Teatro Apolo’, p.2. 02/06/1893 (crítica anônima acerca da representação d’*A Consciência*, do português Campos Júnior, pela Companhia Dramática Portuguesa dirigida pelo ator Álvaro, no Teatro Apolo).

11) D. João da Câmara.....607
→O PAÍS. “Artes e Artistas”. ‘D. Afonso VI’, p.2. 23/06/1893 (crítica de Crispiniano da Fonseca acerca da encenação do drama histórico de D. João da Câmara, no Teatro S. Pedro de Alcântara).
→GAZETA DE NOTÍCIAS. “Teatros e...”. ‘D. Afonso VI’, p.2. 24/06/1893 (crítica anônima a respeito da montagem de *D. Afonso VI*, de D. João da Câmara, no Teatro S. Pedro de Alcântara).
→O PAÍS. “Artes e Artistas”. ‘Alcácer-Quibir’, p.2. 04/09/1893. (Crítica de Crispiniano da Fonseca acerca da representação do drama de D. João da Câmara, no Teatro S. Pedro de Alcântara, pela Companhia Dramática Portuguesa do Teatro D. Maria de Lisboa).
→GAZETA DE NOTÍCIAS. “Teatros e...”. ‘Alcácer Quibir’, p.2. 04/09/1893 (texto anônimo acerca da exibição do drama histórico *Alcácer Quibir*, de D. João da Câmara, no Teatro S. Pedro de Alcântara).

12) Marcelino Mesquita.....616
→O PAÍS. "Artes e Artistas". 'Leonor Telles', p.2. 20/07/1893 (crítica de Crispiniano da Fonseca acerca da representação do drama histórico *Leonor Telles*, de Marcelino Mesquita – festa artística de Eduardo Brazão – pela Companhia Dramática Portuguesa).
→GAZETA DE NOTÍCIAS. "Teatros e...". 'Eduardo Brazão', p.2. 21/07/1893 (crítica anônima sobre a representação de *Leonor Telles*, de Marcelino Mesquita, pela Companhia Dramática Portuguesa de Eduardo Brazão).

13) Augusto de Castro.....621
→O PAÍS. "Diversões". 'Teatro Lucinda", p.2. 05/04/1890 (nota anônima acerca do drama *Um Bandido de Casaca*, de Augusto de Castro, que estreará no Teatro Lucinda, por iniciativa da Companhia Dramática de Furtado Coelho).
→O PAÍS. "Diverões". 'Teatro Lucinda', p.2. 06/04/1890 (nota anônima sobre a representação de *Um Bandido de Casaca*, de Augusto de Castro, pela Compnhia Dramática de Furtado Coelho, no Teatro Lucinda).
→O PAÍS. "Diversões". 'Teatro Lucinda'. Bandido de Casaca, p.2. 07/04/1890. (Crítica anônima acerca da montagem do drama *Bandido de Casaca*, de Augusto de Castro, pela Companhia Dramática de Furtado Coelho, no Teatro Lucinda – estréia dia 5 de abril).
→GAZETA DE NOTÍCIAS. "Teatros e...". 'Bandido de Casaca', p.2. 07/04/1890. (Crítica anônima sobre o drama "Bandido de Casaca", de Augusto de Castro, pela Companhia Dramática de Furtado Coelho, no Teatro Lucinda).
→JORNAL DO COMÉRCIO. "Folhetim do Jornal do Comércio". 'Aos domingos', p.1. 13/04/1890. (Artigo assinado por "Y", pseudônimo de Raul Pompeia. A segunda parte do texto refere-se ao drama "O bandido de casaca", de Augusto de Castro).

14) Antônio Lopes de Cardoso.....628
→O PAÍS. "Artes e Artistas". 'Santana', p. 2. 09/10/1897. (crítica de Artur Azevedo acerca da montagem de *Os Caftens*, drama de Antônio Lopes de Cardoso, pela associação artística dirigida por Furtado Coelho, no Teatro Santana).
→JORNAL DO COMÉRCIO. "Teatros e Música". 'Os Caftens', p. 2. 09/10/1897. (Crítica anônima acerca da encenação do drama de Antônio Lopes de Cardoso, *Os Caftens*, no Teatro Santana).
→GAZETA DE NOTÍCIAS. "Teatros e...". 'Os Caftens', p.2. 09/10/1897 (crítica anônima a respeito da montagem do drama *Os Caftens*, de Antônio Lopes de Cardoso, pela assocoação artística dirigida por Furtado Coelho, no Teatro Santana).

15) J. de Athayde.....631
→GAZETA DE NOTÍCIAS. "Teatros e...". 'Variedades', p.2. 20/06/1898 (comentário anônimo a respeito da encenação de *A tragédia de Canudos*, de J. de Athayde, pela Companhia Dramática sob a direção de J. de Athayde, no Teatro Variedades).

→JORNAL DO COMÉRCIO. "Teatros e Música". 'A tragédia de Canudos', p.2. 20/06/1898. (Comentário anônimo sobre a montagem de "A tragédia de Canudos", de J. Athayde, pela Companhia Dramática dirigida pelo ator J. Athayde, no Teatro Variedades).
→O PAÍS. "Artes e Artistas". 'Variedades e Santana', p.2. 20/06/1898. (Crítica de Artur Azevedo acerca das montagens de "A tragédia de Canudos", de J. Athayde, e de "João José").

16) Moreira de Vasconcelos.....633
→JORNAL DO COMÉRCIO. "Teatros e Música". 'Lucinda', p.1. 26/05/1894. (Crítica anônima acerca da montagem do drama *Tiradentes, o mártir da República*, de Moreira de Vasconcelos, pela Companhia Dramática dirigida por Moreira de Vasconcelos, no Teatro Lucinda).
→GAZETA DE NOTÍCIAS. "Teatros e...". 'O Guarani', p.2. 02/06/1894. (Crítica anônima acerca da representação d'*O Guarani*, peça extraída do romance de José de Alencar por Moreira de Vasconcelos)
→JORNAL DO COMÉRCIO. "Teatros e Música". 'Lucinda', p. 1. 02/06/1894. (Crítica anônima acerca da montagem de *O Guarani* (extraído do romance de José de Alencar por Moreira de Vasconcelos), pela Companhia Dramática dirigida por Moreira de Vasconcelos).

17) Corina Coaracy.....636
→JORNAL DO COMÉRCIO. "Teatros e Música." 'Teatro Variedades', p.3. 14/04/1897. (Crítica anônima acerca da montagem de "Moema", de Corina Coaracy, pela Companhia Dramática do Teatro Variedades).
→GAZETA DE NOTÍCIAS. "Teatros e...". 'Variedades', p. 2.14/04/1897. (Comentário anônimo acerca da montagem de "Moema", de Corina Coaracy, pela Companhia Dramática do Teatro Variedades).
→O PAÍS. "Artes e Artistas". 'Teatro Variedades', p. 2. 14/04/1897. (Crítica anônima acerca da montagem da peça dramática "Moema", de Corina Coaracy, no Teatro Variedades, pela empresa dirigida por Ismênia dos Santos).

18) Luís de Castro.....640
→GAZETA DE NOTÍCIAS. "Teatros e...". 'Edith Valdora', p.2. 17/07/1890. (Crítica anônima acerca da montagem de "Edith Valdora", de Luís de Castro, pela Companhia de Giovanni Emmanuel, no Teatro S. Pedro de Alcântara).
→JORNAL DO COMÉRCIO. "Gazetilha". 'Teatros', p.1. 17/07/1891. (Comentário anônimo acerca da montagem do drama "Edith Valdora", de Luís de Castro, no Teatro S. Pedro de Alcântara, pela Companhia de Giovanni Emmanuel).

19)Émile Zola.....642

→JORNAL DO COMÉRCIO. "Gazetilha". 'Teatro Santana', p.2. 09/07/1890. (Texto anônimo acerca da montagem de "L'Assomoir", de Zola, no Teatro Santana, pela Companhia Dramática Portuguesa do Teatro Príncipe Real de Lisboa).
→O PAÍS. "Diversões". 'Companhia Portuguesa – O Assomoir', p.2. 09/07/1890. (Comentário sobre o drama extraído do romance de Zola; o drama mostra-se em cartaz no Teatro Santana (representado pela Companhia Príncipe Real de Lisboa)).
→O PAÍS. "Artes e Artistas". 'No Santana', p. 2-3. 14/06/1899. (Texto crítico, assinado por R., acerca da montagem de *Teresa Raquin*, de Émile Zola, pela Companhia Dramática Portuguesa de Lucinda Simões e Cristiano de Souza).
→GAZETA DE NOTÍCIAS. "Teatros e...". 'Tereza Raquin', p.2. 14/06/1899. (Crítica anônima acerca da montagem de "Teresa Raquin", de Émile Zola, pela Companhia Dramática Portuguesa de Lucinda Simões, no Teatro Santana).

20)Augusto Fábregas.....646
→O PAÍS. "Diversões". 'O crime do padre Amaro', p.2. 27/04/1890. (Texto crítico de Jovino Ayres acerca da encenação d'*O crime do padre Amaro*, pela Companhia Dramática de Furtado Coelho, no Teatro Lucinda).

→GAZETA DE NOTÌCIAS. "O Crime", p.1. 28/04/1890. (Texto crítico escrito por O.B. – Olavo Bilac – acerca da representação de *O crime do padre Amaro*, pela Companhia Dramática de Furtado Coelho, no Teatro Lucinda).

→O PAÍS. "Artes e Artistas". 'O crime do padre Amaro', p.2. 24/05/1890. (Carta de Fábregas enviada ao autor Eça de Queiroz).

→O PAÍS. " Diversões". 'O crime do padre Amaro', p.1. 20/06/1890 (comentário acerca da representação do drama promovida pela empresa dramática do Teatro Lucinda aos autores do romance e do drama).
→O PAÍS. "Diversões". 'O crime do padre Amaro', p.2. 22/06/1890 (comentário sobre a representação festiva do drama *O crime do padre Amaro*, realizada no dia 20/06/1890).

21)Soares de Sousa Júnior.....654
→O PAÍS. "Diversões". 'Variedades Dramáticas'. O crime do Porto, p.2.14/06/1890. (Comentário anônimo acerca da estreia (12/06) do drama *O crime do Porto*, no Teatro Variedades (Empresa Ismênia dos Santos), de Soares de Sousa Júnior).

→GAZETA DE NOTÍCIAS. "Primeiras Representações". 'Teatro Variedades Dramáticas – O Crime do Porto', p. 1. 14/06/1890. (crítica anônima acerca da representação do drama *O crime do Porto*, de Soares de Sousa Júnior, no Teatro Variedades Dramáticas).

→JORNAL DO COMÉRCIO. "Gazetilha". 'Teatro Variedades', p. 1. 14/06/1890. (Crítica anônima sobre a (1ª.) encenação do drama *O Crime do Porto*, de Soares de Sousa Júnior, pela Companhia Dramática do Teatro Variedades – Empresa da atriz Ismênia dos Santos).

→GAZETA DE NOTÍCIAS. "Crônica Ligeira", p.1. 15/06/1890 (crônica anônima sobre assuntos variados - referência à representação do drama *O Crime do Porto*, de Soares de Sousa Júnior).
→GAZETA DE NOTÍCIAS. "Teatros e...". 'O crime do Porto', p.2. 15/06/1890 (breve nota anônima sobre o drama *O crime do Porto*, de Soares de Sousa Júnior).
→GAZETA DE NOTÍCIAS. "Publicações a Pedido". 'Crime do Porto', p.2. 15/06/1890 (comentário crítico sobre o drama *O crime do Porto*, de Soares de Sousa Júnior).

22) José Echegaray.....663
→JORNAL DO COMÉRCIO. "Gazetilha". 'Teatros', p.1-2. 24/05/1893. (Crítica anônima acerca do dramaturgo José de Echegaray e da montagem do drama "De má raça", pela Companhia Dramática Portuguesa do Teatro Príncipe Real de Lisboa, no Teatro Apolo
→GAZETA DE NOTÍCIAS. "Teatros e...". 'De má raça', p.2. 24/05/1893. (Comentário anônimo sobre a representação do drama "De má raça", de José Echegaray, pela Companhia Dramática Portuguesa do Teatro Príncipe Real de Lisboa, no Teatro Apolo).
→O PAÍS. "Artes e Artistas". 'De má raça', p.2. 23/05/1893. (Comentário anônimo acerca da montagem do drama "De má raça", de José Echegaray, pela Companhia Dramática Portuguesa do Teatro Príncipe Real de Lisboa, no Teatro Lucinda).
→O ÁLBUM. "Teatros". Maio. Ano I no.22, p. 175-176 (comentário de V. acerca da representação do drama "De má raça", de José Echegaray).
→O PAÍS. "Palestra", p.1. 30/04/1896 (crítica de Artur Azevedo acerca da montagem de *O Gran Galeoto*, de José Echegaray, pela Companhia Dramática de Dias Braga).

23) Henrik Ibsen.....676
→O PAÍS. "Artes e Artistas". 'Novelli', p.2. 17/06/1895 (crítica de Artur Azevedo sobre a montagem do drama *Os espectros*, de Henrik Ibsen, pela Companhia Dramática Italiana de Novelli, no Teatro Lírico).
→GAZETA DE NOTÍCIAS. "Teatros e...". 'Novelli – Os Espectros', p.2.17/06/1895 (crítica anônima acerca da representação do drama *Os espectros*, de Ibsen, pela Companhia Dramática Italiana de Ermete Novelli, no Teatro Lírico).
→JORNAL DO COMÉRCIO. "Testros e Música". 'Novelli – Ibsen', p. p.2. 17/06/1895 (crítica anônima acerca da representação do drama *Os espectros*, de Ibsen, pela Companhia Dramática Italiana de Ermete Novelli, no Teatro Lírico).
→A CIGARRA. "Teatros", p.7. 20/06/1895. (Texto crítico escrito por Puck – pseudônimo de Olavo Bilac – sobre a montagem de *O Espectros*, de Henrik Ibsen, pela Companhia Dramática Italiana de Ermete Novelli, no Teatro Lírico).
→A SEMANA. "Teatros". 22/06/1895. (crítica assinada por Gyp a respeito da exibição de *Os espectros*, de Ibsen, pela Companhia Dramática Italiana de Ermete Novelli, no Teatro Lírico).
→JORNAL DO COMÉRCIO. "Teatros e Música". 'Lucinda Simões', p.2. 25/05/1899 (informação crítica sobre a estreia da Companhia Dramática Portuguesa de Lucinda Simões, com o drama *Casa de Boneca*, de Ibsen, no Teatro Santana).

→JORNAL DO COMÉRCIO. "Teatros e Música". 'Companhia Lucinda Simões', p.2. 28/05/1899 (comentário anônimo sobre a estreia da Companhia Dramática Portuguesa de Lucinda Simões, no Teatro Santana, com a representação de *Casa de Boneca*, de Henrik Ibsen).
→GAZETA DE NOTÍCIAS. "Teatros e...". 'Teatro Contemporâneo'. Henrik Ibsen, p. 2. 28/05/1899. (Crítica de Luís de Castro, por ocasião da montagem do drama *Casa de Boneca*, pela Companhia Dramática Portuguesa de Lucinda Simões, no Teatro Santana).
→O PAÍS. "Artes e Artistas". 'Santana'. Casa de Boneca, p.2. 30/05/1899 (crítica de Oscar Guanabarino acerca da montagem do drama *Casa de Boneca*, de Ibsen, pela Companhia Dramática Portuguesa de Lucinda Simões, no Teatro Santana – data do espetáculo: 28/05).
→GAZETA DE NOTÍCIAS. "Teatros e...". 'Casa de Boneca', p. 2. 30/05/1899. (Crítica anônima acerca da montagem do drama *Casa de Boneca*, de Ibsen, pela Companhia Dramática Portuguesa de Lucinda Simões, no Teatro Santana – data do espetáculo: 28/05).
→JORNAL DO COMÉRCIO. "Teatros e Música". 'A casa de boneca', p.2. 30/05/1899 (comentário anônimo acerca da montagem de *Casa de Boneca*, de Ibsen, pela Companhia Dramática Portuguesa Lucinda Simões, no Teatro Santana).
→JORNAL DO COMÉRCIO. "Teatros e Música". 'A Casa de Boneca', p.2. 01/06/1899 (comentário anônimo acerca da representação de *A Casa de Boneca*, de Henrik Ibsen, pela Companhia Dramática Portuguesa de Lucinda Simões e Cristiano de Souza, no Teatro Santana – representação de estreia: dia 28 de maio 1899).
→O PAÍS. "Notas", p.1. 09/06/1899 (crítica assinada por Braz sobre *Casa de Boneca*, drama de Henrik Ibsen encenado pela Companhia Dramática Portuguesa de Lucinda Simões, no Teatro Santana).
→O PAÍS. "Artes e Artistas". 'Apolo', p.2. 20/11/1899 (comentário de Artur Azevedo sobre a a encenação da peça *O caso do boneco*, paródia do drama *Casa de Boneca*, de Henrik Ibsen, pela Companhia Dramática Portuguesa de Souza Bastos).
→GAZETA DE NOTÍCIAS. "Teatros e...". 'O Caso do Boneco', p.2. 20/11/1899 (comentário anônimo sobre a montagem da paródia *O Caso do Boneco*. Do autor português Eduardo Fernandes, pela Companhia Dramática Portuguesa Souza Bastos, no Teatro Apolo).

24) Ivan Turgueniêv.....708
→O PAÍS. "Artes e Artistas". 'Novelli', p.2. 29/06/1895. (Texto crítico sobre a montagem de *O pão alheio*, de IvanTurgueniêv, pela Companhia Dramática de Ermete Novelli, no Teatro Lírico).
→GAZETA DE NOTÍCIAS. "Teatros e...". 'Novelli – O pão alheio', p.2. 29/06/1895 (crítica anônima sobre a exibição do drama *O pão alheio*, de Turgueniêv, pela Companhia Dramática de Ermete Novelli, no Teatro Lírico).
→A SEMANA. "Teatros". 29/06/1895. (texto crítico de Elv sobre a montagem de *O pão alheio*, de Ivan Turgueniêv, no Teatro Lírico).
→A CIGARRA. "Teatros". 04/07/1895. (crítica de Olavo Bilac - O. - sobre o drama *O pão alheio*, de Turgueniêv, no Teatro Lírico).

25) Hermann Sudermann.....714
→GAZETA DE NOTÍCIAS. "Teatros e...". 'Companhia Dramática Italiana'. Casa Paterna, p.2. 09/08/1899. (Crítica acerca da montagem de *A Casa Paterna*, de Hermann Sudermann, no Teatro S. Pedro de Alcântara).
→O PAÍS. "Artes e Artistas". 'S. Pedro', p.2. 10/08/1899. (Crítica anônima acerca da montagem do drama *Casa Paterna*, de Hermann Sudermann, pela Companhia Dramática Italiana de Clara Della Guardia e Andrea Maggi, no Teatro S. Pedro de Alcântara).
→O PAÍS. "Artes e Artistas". 'S. Pedro', p.2. 04/09/1899. (Crítica de Artur Azevedo acerca da montagem do drama *A honra – L'Onore* –, de Hermann Sudermann, pela Companhia Dramática Italiana de Clara Della Guardia e Andrea Maggi, no Teatro S. Pedro de Alcântara).
→GAZETA DE NOTÍCIAS. "Teatros e...". 'Companhia Della Guardia'. L'Onore, p. 1-2. 04/09/1899. (Crítica anônima acerca da representação do drama de Sudermann, pela Companhia Dramática Italiana da atriz Clara Della Guardia e do ator Andrea Maggi, no Teatro S. Pedro de Alcântara).

1) WILLIAM SHAKESPEARE

O País
06/05/1891
p.2 "Diversões"
Otelo

Nova era para o público fluminense, relativamente às artes teatrais, vai ser traçada pela patriótica Companhia de Teatros Brasileira, que encetou anteontem a primeira série de representações, apresentando-nos a companhia dramática italiana, dirigida pelo ator Andrea Maggi, da empresa Ducci.

A nova companhia brasileira vai afastar do nosso palco as especulações das empresas que exploram a nossa credulidade com pomposos anúncios e documentos falsos das qualidades dos artistas que para aqui são arrastados e abandonados depois de presumíveis prejuízos e visando o fácil rendimento razoável dos capitais que lhe foram confiados, trarão concorrência séria e honesta ao trabalho e evidentemente será apoio seguro para o alevantamento de uma arte que, tendo prosperado em épocas difíceis, caiu na burla, prestou-se à chufa degenerando em pasquins e representações de feira, depois de renegadas todas as tradições do teatro brasileiro.

Sabemos que a inteligente diretoria tenciona das companhias dramáticas e líricas estrangeiras, incorporar apurado elenco de artistas nacionais esparsos elementos que, sob hábil regime, é possível que deem nova direção aos divertimentos, orientando seriamente o público e desembaraçando as atuais empresas teatrais das transações com o espírito ora pervertido da população que concorre aos espetáculos.

O apoio moral prestado pelo público fluminense à Companhia Brasileira revelou-se anteontem em nunca vista enchente em estreias congêneres, tendo as galerias apinhadas e quase repleto o imenso teatro como nas grandes épocas líricas.

Pela nossa parte, não só pelos laços de simpatia que nos prendem à diretoria, como também pelo direito que tem a companhia estreante a não receber favores da imprensa, revelados por fofos elogios de quem tudo aceita por método e ordem, seremos leal e despretensioso, justo e severo perante o público como testemunha e diante dos artistas como juiz.

Andrea Maggi é um artista de primeira ordem, se bem que nos contrarie tão formal declaração após uma única interpretação e em peça que tanta controvérsia admite como o *Otelo* de Shakespeare; mas nem por isso deixaremos de notar que em algumas cenas deixou de dominar a situação, ficando pouco saliente entre os personagens que o circundavam.

De belo porte, fisionomia insinuante, olhar profundo, gesto largo, um pouco estudado, e por vezes moroso, tem, contudo, contra si a voz um tanto seca e de difícil propagação, notando-se-lhe, no entanto, facilidade nas transições de que por vezes abusa modificando-lhe o timbre para arrastá-lo em convenção pouco aceitável.

Observando atentamente o artista, quer nos parecer que essa tragédia, escolhida para o primeiro espetáculo, não era a peça que lhe convinha como estreia; e tanto se nos afigura certa a proposição, que seríamos capaz de acusá-lo de procurar a agitação da plateia contrariando a sua convicção, se não confiássemos no seu talento e não tivéssemos quase certeza que o recurso de ocasião foi o amor próprio reagindo contra a fria expectativa do público.

Durante a narração perante o doge, nas violências da dúvida, no segundo ato, na cena em que brutalmente se atira contra o pérfido amigo, na última cena do quarto ato e finalmente em todo o final da peça, com exclusão do seu desfecho foram justas as ovações recebidas e os estrepitosos aplausos que colheu o seu trabalho.
As nossas restrições, baseadas mais em severos hábitos do que em pessimismo sistemático, são talvez defesa para o artista, defesa que aceitaremos sem hesitar menos quanto à morte por degolação em que o artista exagera o efeito e cai em contradição com a fisiologia.
Otelo ferindo-se com pequena faca punhal, de lâmina larga, que fica presa aos tecidos profundamente golpeados, degolado, enfim, esvai-se pela incisão das carótidas e rapidamente é presa da vertigem, caindo ao chão.
Pois bem; depois dessa queda é absolutamente impossível que o degolado se levante e caminha, inda que em passos incertos, cambaleando, arrastando-se; e por isso não tem defesa o trajeto, entre o ponto da primeira queda e a cama de Desdêmona, feito pelo artista Maggi.
De feição moderna, interpretando o papel de Iago não como asqueroso, réptil, mas como humano intrigante e falso, o ator Bracci conseguiu salientar-se durante toda a tragédia e manter-se em altura em que não foi ofuscado pelo protagonista, revelando-se excelente artista e deixando prever a sua importância na atual companhia dramática italiana.
Em terceiro lugar colocaremos a Sra. Pia Marchi, no papel de Desdêmona; mas se tal colocação é forçosa, por circunstâncias da peça, não menos verdadeira será a nossa asseveração garantindo que a Sra. Pia Marchi, em tão exíguo papel, muito promete, principalmente no tocante à fama que a precede na alta comédia, aguardando-nos para nessa ocasião nos estender como exigem o talento e as tradições que formam a sua coroa de artista.
No último ato a Sra. Grassi deu grande impulso dramático ao papel de Emília, destacando-se dos seus colegas encarregados dos outros personagens que envolveremos na frase convencional – andaram discretamente.

Oscar Guanabarino.

Gazeta de Notícias
06/05/1891
Teatros e...
p.1 Companhia Maggi

Com a representação da tragédia *Otelo* estreou anteontem a companhia dramática italiana, dirigida pelo ator Maggi.
É esta a primeira das companhias que nos estão destinadas pelo itinerário das empresas que pretendem distrair o nosso público durante o inverno. Depois desta teremos outras de ópera, opereta, drama e comédia. E todas elas não serão de mais, pois parece haver público para todas e mais algumas.
O *Otelo*... Mas para que falar da peça?
Não foi por certo para apreciarmos mais uma vez a peça de Shakespeare, que a nova companhia estreou com o *Otelo*. O público está farto de conhecer essa peça. Sabe de cor e

salteado onde estão os seus *clous*. O que havia de novo era a ansiedade de verificar até que ponto pode um mesmo personagem ser interpretado por artistas diversos.
É vasta a galeria de Otelos que temos visto desfilar nos palcos brasileiros.
Rossi, Salvini, Emmanuel, Novelli, Brazão e Álvaro, têm sido outros tantos intérpretes da criação desordenada do poeta inglês.
O ator Maggi tem excelentes dotes para a cena. Figura elegante, boa fisionomia, excelentes olhos e dicção clara e correta. No *Otelo* revelou-nos que havia estudado o papel, segundo a tradição dos grandes artistas Salvini e Rossi, modificando-o em pequenas minúcias e, principalmente, na grande cena da morte. O que lhe notamos, e que para muitos não é defeito e para nós é um defeito de escola – é uma toada por demais enfática e transições bruscas nas modulações da voz, que nem sempre se justificam pela significação das frases que tem de dizer e pelas situações.
Não é artista de mérito vulgar; mas não é um artista igual – tem altos e baixos.
Nas grandes cenas arrebatadas, em que tem de manifestar a tempestade de sentimentos e impressões que o poderoso e brutal Shakespeare pôs no peito daquela natureza semisselvagem, tão piegas no amor como rancorosa na desconfiança, no ciúme e no ódio, o ator Maggi consegue produzir grandes efeitos teatrais pela prodigalidade da gesticulação e fortes inflexões de voz. Falta-lhe, porém, a nota sentida, o trabalho psicológico, que revele a perfeita identificação, a completa assimilação do artista e do personagem, o que nos faz supor que talvez não seja o *Otelo* o papel em que aquele artista se sinta mais à sua vontade.
Há, porém, algumas cenas, representadas com vigor e brilhantismo, o que nos dá a garantia, de que temos em nossa frente, um artista de talento, muito digno de ser apreciado.
A cena da morte está estudada para produzir grande efeito, o que efetivamente consegue. Simplesmente não sabemos se é verossímil, que um homem que dá no pescoço um golpe tão violento, como desfere o Mouro, ainda se conserve de pé muitos segundos, caia e tenha forças de se levantar para dar ainda cinco ou seis passos. A morte desta maneira produz certamente mais assombro; mas será natural? Não nos parece.
A Sra. Maggi é uma Desdêmona muito aceitável. Nem grandes vôos, nem quedas sensíveis. A voz é de um timbre agradabilíssimo.
O papel de Iago é feito por um artista de boas qualidades, que o esboça com linhas verdadeiras; mas não as acentua de forma a dar-nos um personagem completo.
Os outros artistas não comprometeram o êxito da peça.
Não concluiremos esta notícia sem falar num fato desagradável.
Das galerias que se encheram antes de começar o espetáculo, partiram vaias e assuadas ruidosas às pessoas que iam tomando os seus lugares. Bastava aparecer uma senhora num camarote ou na porta da plateia, para ser recebida com uma algazarra infernal.
Diz-se que as galerias são geralmente ocupadas por estudantes.
O fato a que nos referimos prova que isso não é exato. Não é crível que as vaias, assuadas e dichotes partam de pessoas que devem ser bem educadas. Mas sejam quais forem os frequentadores das galerias, é deprimente dos nossos costumes de sociedade civilizada, o fato a que nos referimos.
E ainda que o não fosse, nenhum espectador tem o direito de se dirigir a outro por modo tão pouco cortês. À polícia cabe pôr cobro a tais excessos esperamos que ela cumpra o seu dever.

Se a empresa manda abrir as portas das galerias, muito antes da hora do espetáculo, é no intuito de proporcionar aos que frequentam maiores comodidades.
Corresponder a esse intuito, transformando o teatro, em praça de touros, pode ser muito divertido; mas é também altamente comprometedor para a educação de quem assim procede.
Hoje representa-se a *Fedora*.

Jornal do Comércio
06/05/1891
p.1 GAZETILHA
Teatros
Otelo, uma das joias mais notáveis de um dos mais universais poetas, Shakespeare, foi a peça escolhida para a estreia e apresentação ao público desta capital, no *Teatro Lírico*, da companhia dramática italiana dirigida pelo ator Andrea Maggi.
Vertida do idioma original para outro, qualquer peça teatral, principalmente uma obra-prima, perde, é incontestável, muitíssimo do seu valor, por mais sagaz, por mais inteligente que seja o tradutor. Peças há, porém, como o *Otelo*, que por tal forma definem as virtudes, os vícios e fraquezas humanas, que se tornam universais e se impõem constantemente à admiração de qualquer auditório inteligente, mesmo quando enfraquecidas ou falseadas pela tradução mais ou menos infiel.
Os belíssimos versos ingleses do *Mouro de Veneza*, que por si só caracterizam a literatura de um país, têm sido traduzidos para outras línguas: italianos, franceses, alemães, espanhóis e portugueses, todos conhecem a história da infeliz Desdêmona e extasiam-se instintivamente diante da maravilhosa sucessão daquelas cenas grandiosas, que assinalam em toda a sua hedionda verdade uma das fragilidades humanas: o crime em todas as suas fases, até ao extremo da loucura.
Com inimitável talento o imortal poeta encarnou no personagem Iago, o criador do gérmen, pela mentira e pela infâmia, do zelo criminoso de *Otelo*. Não pode haver mais verdade na manifestação de tão pernicioso sentimento, desde a desconfiança até a falsa convicção, sentimento atroz que leva ao crime o terrível Mouro de Veneza, o herói de muitas batalhas, fogoso e cruel, mas a quem a beleza fascinadora, o olhar de Desdêmona haviam transformado no mais amante, no mais apaixonado dos homens.
As manifestações diversas e progressivamente dilacerantes do ciúme, a convicção da infidelidade da esposa, o assassinato e o suicídio, são outras tantas manifestações da paixão, como se vê, difíceis e variadas que exigem para intérprete do *Otelo* um artista superior.
Nesta capital, onde, infelizmente, vive em abandono e no desprestígio a arte dramática, tem sido admirados notabilíssimos intérpretes do personagem de *Otelo*. Vimos e ouvimos Rossi, Salvini, Emmanuel, Novelli e o nosso imortal João Caetano. Todos eles, artistas de gênio, foram extraordinários no desempenho do papel do Mouro de Veneza: cada um desses heróis do palco desempenhou, segundo o seu temperamento, o papel do fogoso, terno e criminoso *Otelo*, cada um o interpretou, sem faltar entretanto à verdade, segundo o seu gênio, imprimindo-lhe um cunho acentuadamente individual, de modo a enfraquecer e aniquilar a teoria errônea do confronto, tão empregada pela crítica.

Tivemos anteontem um novo intérprete do *Otelo* no Sr. Andrea Maggi, que durante este mês vai ser ouvido pelos frequentadores do *Teatro Lírico*. O Sr. Andrea Maggi não se julga no número das grandes celebridades ou pelo menos como tal não se apresenta, porque os anúncios por aí espalhados destacam visivelmente como notabilidade artística a Sra. Pia Marchi, que é sua esposa e também tem o nome de Maggi.

O novo intérprete do *Mouro de Veneza*, de que nos ocupamos, sem confronto, é ainda moço; tem uma bela estatura e arrogância de porte suficiente para a apresentação garbosa do tipo do Mouro. Não o auxilia muito o seu órgão vocal, que o torna por vezes monótono e obriga-o mesmo em ocasiões indevidas ao recurso da falsa rouquidão; além de que ressente-se algumas vezes de rouquidão natural. Tem dicção boa e correta. Os seus movimentos, principalmente no primeiro ato, quando, em presença dos ministros de Veneza, é acusado do rapto de Desdêmona, são de uma humildade que, parece-nos, não está de acordo com o caráter altivo e destemido do Mouro guerreiro, embora já subjugado pela paixão por Desdêmona.

Interrogado pelos ministros sobre a fuga de Desdêmona da casa de seus pais, contou muito bem o modo por que ela, comovida pelos perigos por que passara, e admirando a sua coragem, por ele se apaixonara. Recebeu uma salva de aplausos ao terminar essa narração, que, se é fácil de dizer, por ser a exposição de um sentimento franco, exige entretanto, da parte do artista a mais elevada paixão para que se identifique ele com o terno, ardente e impetuoso personagem.

Nas cenas capitais com Iago e com Desdêmona teve momentos felizes; em outros, porém, abusando um pouco dos recursos de que muitas vezes se servem certos artistas, recursos a que os Franceses chamam *ficelles*, parece-nos exagerado. Na cena em que ameaça Iago se não lhe der uma prova do crime de sua mulher e na do 4º. ato com sua mulher e a confidente Emília, agradou, sendo muito aplaudido.

Nas cenas finais do assassinato o suicídio revelou estudo e talento, se bem que algumas vezes falseasse o papel, a nosso ver, pela falta de naturalidade.

A cena da morte é trabalhosa; a primeira queda, as convulsões de agonia de um indivíduo que acaba de degolar-se, o esforço que faz para levantar-se e cambaleando chegar perto do leito de sua desditosa esposa, onde exala o último suspiro, são situações de estudado efeito, as quais produziram boa impressão e grande parte do público, que o aplaudiu freneticamente.

Pela sua apresentação no *Otelo*, parece-nos que se o Sr. Andrea Maggi não é um artista genial daqueles que conseguem, pela explosão natural de seu talento, arrebatar o auditório, é entretanto um excelente ator que de certo será mais apreciado em outras manifestações da sua individualidade artística.

A Sra. Pia Marchi, no papel de Desdêmona, foi bem. Revelou naturalidade e correção nas difíceis cenas do 4º. e 5º.atos com *Otelo*.

Foi digno dos aplausos que recebeu o Sr. Giuseppe Bracci, no dificílimo papel de Iago. O inteligente ator, sem recorrer ao exagero, disse com habilidade o seu papel, que, como é sabido, por ser de expressão falsa e de sentimentos ocultos, é cheio de escolhos.

Os demais artistas foram bem, contribuindo para a apresentação de um harmonioso e agradável conjunto.

Pelo que foi apresentado ao público na noite de anteontem vê-se que esta companhia é possuidora de vestuários e cenários muito ricos. O *Otelo*, representado anteontem, ao qual

faltam (como sempre, quando representado em idioma não original) para a sua completa execução, a presença do personagem de [ilegível], amante de [ilegível], músicos, o clown, criado de Othello, imaginados pelo autor, está posto em cena com luxo, sensivelmente digno de nota.

Jornal do Comércio
15/05/1891
p.1 GAZETILHA
Teatros

No *Lírico* foi anteontem ouvido o segundo trabalho de Shakespeare, por assim dizer novo para o Rio de Janeiro. É o drama *Rei Lear* que o universal poeta inglês escreveu em 1606, quase na mesma data em que foi escrito o *Otelo*, e que hoje tem por melhores intérpretes, bem como *Otelo*, *Hamleto* e outras tragédias e dramas do notável autor, Irving na Inglaterra e Booth nos Estados Unidos da América.

Esses dois heróis da arte dramática inglesa moderna, que impõem e seduzem quando recitam os belíssimos versos de Shakespeare e reproduzem com arte e religião os seus sentimentos, devem ser na época teatral contemporânea o modelo mais vivo, e exemplo mais verdadeiro para os intérpretes modernos dos pensamentos de Shakespeare, mesmo para os grandes e célebres artistas estrangeiros, os quais, se bem que filiados às escolas dos países a que pertencem ou às que seguem por temperamento, arruinadas dos seus colossais gênios dramáticos, devem ouvir os dois grandes intérpretes ingleses, mas ouvi-los como guia dos seus gênios e mesmo das suas inspirações.

Irving e Booth têm sido ouvidos por grandes artistas, alguns dos quais têm vindo ao Rio de Janeiro. Não sabemos se os ouviu o notável ator Andrea Maggi, que anteontem deu uma excelente cópia do velho e infeliz monarca inglês.

Como quase todos os trabalhos de Shakespeare, o *Rei Lear* foi mais ainda do que todos os outros, sensivelmente alterado na tradução para o italiano.

Do 2º. ato, em diante, foram suprimidas algumas cenas importantes e alteradas outras, que, no original, dão ainda mais movimento e mais interesse à peça.

O drama *Rei Lear*, acerca de 20 anos foi representado na América do Sul, tendo tido por intérprete Ernesto Rossi. É, no entanto, uma das obras-primas mais comovedoras do repertório de Shakespeare.

Lear, rei da Grã-Bretanha divide a sua coroa entre suas filhas Goneril, Regana e Cordélia. Esta última rejeita digna e orgulhosamente o oferecimento do monarca e reprova o procedimento de suas irmãs, aceitando assim o governo, ainda em vida do seu pai. Ofendido, Lear expulsa e repudia Cordélia, entregando às suas irmãs a parte que lhe tocava. A infeliz moça refugiou-se em França. Goneril e Regana, senhoras do poder, animadas dos mais perversos e ingratos sentimentos, desrespeitam, maltratam e esquecendo-se dos seus deveres de filhas expulsam o velho rei, que, louco e desprezado, vive errando pelos campos, até ser surpreendido pela morte. É essa, em resumo, a base do importante assunto histórico, do que se serve Shakespeare para escrever o seu importante drama.

Como é fácil de aquilatar, o papel de *Rei Lear* é cheio de [imensas] dificuldades o suficiente para ser um acontecimento teatral na vida de um bom artista.

Andrea Maggi deu uma interpretação excelente e muito correta, pela unidade do desempenho mantida com verdadeiro talento, ao papel de velho Rei. Caracterizado, como julgamos ter pensado o autor, disse com alma e fogo a importante cena, em que, indignando-se contra a ingratidão de sua filha Goneril, pede ao céu que lhe não conceda prole e que se tiver de lha conceder, seja ela defeituosa e vil.
Desenvolveu com grande habilidade artística todas as dores progressivas, que assaltaram o velho monarca, errando pelos campos, completamente desconhecido pela perversidade e ingratidão de suas filhas, surpreendido pelas tempestades e pelo frio, com a barba longa e desordenada e a fisionomia alterada.
Foi bem nas cenas em que, lembrando-se de suas filhas Goneril e Regana, levanta contra elas as maiores imprecações; nas cenas em que, vendo-se acompanhado de seu antigo *bobo*, que o segue constantemente como se fosse um cachorro, guardando-lhe o devido respeito e partilhando a sua desgraça, lembra-se com altivez de sua posição antiga, ora escutando com risadas estridentes as sátiras filosóficas e bem verdadeiras do seu *bobo*, que nada tem de bobo, ora entregando-se a comovedores acessos de loucura.
A cena final em que amparado por sua filha Cordélia, que ele havia repudiado, a vê morrer de dor, foi vigorosamente desempenhado. Achamos, ao mesmo tempo simples e trabalhosa, difícil, mas muito natural, a sua morte, debruçado, agonizante, sobre o cadáver de sua infeliz Cordélia, ao lado da qual exala o último suspiro; foi o fim verdadeiro de um homem, dotado de físico e espírito fortes, mas que morre exausto de forças. O desempenho que Andrea Maggi deu ao papel de protagonista da peça, agradou aos poucos, mas escolhidos espectadores, que o aplaudiram, chamando-o repetidas vezes à cena.
É de toda justiça citarmos os seus auxiliares do desempenho que foram todos corretos: os Srs. C. Bracci, L. Ricci e G. de Santos, as três filhas do rei Lear; os Srs. G. de Witton, no difícil papel de Conde de Gent, amigo e fiel do velho rei; G. Bracci no de Edmundo, filho bastardo do Conde de Gloster; G. Zantini, no de Edgard, filho natural do mesmo conde; I. Bracci, no do conde de Gloster; G. Brignone, no do bobo do rei. Os outros papéis, de menos importância foram interpretados pelos Srs. G. Galvani, G. Ricci, E. Onorato, P. Contivello; e G. Ricci.
Antes de começar o espetáculo, que era de gala, executou a orquestra o hino nacional, que, registramos o fato, foi ouvido sem o devido respeito pela maior parte dos espectadores, os quais conservaram-se sentados.

O País
22/05/1891
p.2 "Diversões"
Hamleto

De todas as peças que compõem o repertório de obras-primas escritas por Shakespeare é *Hamleto*, no parecer da maioria dos seus comentadores e críticos, a mais extraordinária senão a mais bela. Em um ponto são eles unânimes, todavia: que é a mais filosófica, a mais profunda, a mais individual.
Não pretendemos nem desejamos fazer um estudo, mesmo ligeiro, desta obra magnífica, que nos assombra e que assombrará todas as gerações de leitores, enquanto o mundo for mundo, como diz Montégut. Não é que receemos repisar o que há sido escrito, porque

acerca de obras como esta, que, datando de 1603, parece escrita de ontem, há sempre coisas novas a dizer. Mas, porque o espaço seria insuficiente e a leitura distraída de uma notícia teatral não comporta a gravidade e o vagar de tal apreciação.

Mas sempre que ouvimos e relemos esta maravilhosa obra, que é simultaneamente uma tragédia, um poema e um compêndio de filosofia, sempre que nossos olhos e nossos ouvidos se abrem sobre os atos e as palavras dos seus estupendos personagens, sentimo-nos arrebatados ante essa dignificação genial da nossa espécie e, como Shakespeare, acreditamos que o homem quando pensa iguala-se a Deus.

Como é possível que um cérebro só conceba e execute na palavra, que dura mais do que o bronze, uma tão numerosa série de criações que são mais do que humanas, porque, existindo na Natureza apenas em essência, são, não obstante, filhas daquele cérebro?

Erram os que veem em cada personagem de Shakespeare a concretação de um determinado sentimento humano: - em Romeu o amor, em Otelo o ciúme, em Shylock a avareza, em Macbeth a ambição, no rei Lear a franqueza paterna, em Hamlet a vingança ou a dúvida, no pensar de muitos, etc.

Cada um desses personagens, conquanto escravizado por um sentimento dominante, que, posto em ação, na vida, pelo choque de interesses e pelo atrito de sentimentos opostos, gera a ação dramática e determina a catástrofe, é uno, é complexo, é inteiriço, se me permitem o qualificativo: experimentam todos os sentimentos comuns, com mais ou menos intensidade, e *vivem completamente*, como homens que são.

Daí a grandeza colossal do mestre inglês e a superioridade dos seus tipos sobre os de Victor Hugo, que só produziu monstros – de bondade ou malvadez, pouco importa.

Hamleto, por exemplo.

Talentoso, instruído, com uma intensidade maravilhosa de observação, com um coração sensibilíssimo e um caráter altivo e generoso, ele seria o Romeu ou o Otelo de Ofélia, ou um filho como Cordélia, se o fato capital de sua vida, que foi determinante do seu destino, não houvera sido a suspeita e depois a certeza do assassinato de seu pai.

Hamleto não é um mutilado moral. Há na sua alma o afeto filial, o amor, amizade, todas as forças vivas de um coração.

Quando se ergue o pano, já o vemos presa de um sentimento *dominante*: a piedade filial, despertado pela suspeita do terrível segredo e depois, não transformado, mas *caracterizado* na vingança. Daí recuarem, empalidecerem e sumirem-se diante desse, que é o mais forte, todos os outros sentimentos.

Espírito inclinado à meditação, essencialmente filosófico, generaliza o seu caso particular, induz da sua psicose para a psicose dos demais homens, entra a ver o mundo tenebroso, a vida estúpida e vão, a humanidade chata e perversa; torna-se um cético e um misantropo e por fim um histérico, da histeria moral do pessimismo.

Conhecedor da vida e dos homens, percebeu logo que o melhor meio de descobrir a verdade era fingir-se louco, e para convencer que estava louco bastou-lhe dizer a todos, francamente, desbragadamente, como o Alceste, de Molière – como se aproximam os gênios! – o quê? Somente verdades, todas as verdades, que nenhum assisado ousa dizer, mesmo ao seu travesseiro!

Não é o célebre monólogo *to be or not to be* que melhor caracteriza Hamleto; ele representa o estado mórbido de seu espírito fatigado de lutar em busca da impalpável verdade, interrogando-se a si próprio: Para que lutar?

A minha missão não será porventura desempenhada pelo próprio Destino? "Que melhor é: suportar os duros golpes da Sorte ou batalhar contra um mundo, de dores e acabar com elas, resistindo-lhes? Essa tirada filosófica, tornada célebre universalmente, não é o traço característico da fisionomia, moral do príncipe? Ele não é o *enfant du siècle*, de Musset recuado à era de 1600.

Hamleto não é *fundamentalmente* a Dúvida, mesmo porque o seu monólogo termina deísta, agarrando-se à necessidade da crença em um Ente Supremo, essa "alguma coisa para lá da morte – esse ignoto país, cuja fronteira ninguém jamais transpôs."

O conhecimento do mal, a dissecação dos caracteres circunjacentes e a podridão que neles achou o seu escalpelo, a desilusão de tudo é que acabam por fazê-lo um cético, hostil, um misantropo enojado, um pessimista colérico.

Hamleto entretanto há de ficar um eterno assunto de estudo, há de ser ineficazmente analisado por muitas gerações de críticos, justamente por ser humano, por ser verdadeiro, pois a alma humana é extremamente complexa e variável.

Hamleto não é do século XVII: é de todos os séculos e, ainda não há muito, o vimos em um livro de moderno psicologista – no *André Cornelis*, de Bourget.

Ora interpretar semelhante personagem, dar-lhe a vida real, embora efêmera, da cena é uma empresa gigantesca; e quem o consegue inteiramente iguala-se a seu criador.

Não o conseguiu, a nosso ver, o eminente ator Andrea Maggi, que o representou anteontem, no palco do Teatro Lírico.

Posta de parte a mais leve sombra de confronto – que é aliás, em nossa humilde opinião, o método mais seguro de crítica, o Hamleto, que ontem admiramos, não é o de Shakespeare, conquanto seja magistral, soberbo, bom entre os melhores.

Ao Sr. Maggi faltam duas qualidades essenciais ao artista completo, moderno – a espontaneidade e a emoção.

É artificioso e incomunicativo.

O seu trabalho revela grande estudo; é inteligente, correto, criterioso, exato, brilhante; mas muito *processual*, deixando perceber o esforço e sentir os *meios*.

Os seus *efeitos* dramáticos podem ser previstos com exatidão matemática e raramente emocionam o espectador.

Assim, no primeiro ato, terceiro quadro, na cena com o espectro, o Sr. Maggi tremeu, falou de falsete, gaguejou, caiu de frente, marinhou pelo chão etc., sem conseguir transmitir ao espectador esse indizível *frisson de l'effroi*, que deve produzir a entrevista do moço príncipe com a sombra idolatrada e sofredora de seu pai, contando-lhe o crime hediondo que o arrancou à vida, e suplicando-lhe vingança.

Assim também na cena do penúltimo quadro, junto do féretro de Ofélia, quando Hamleto brada, desvairado, louco de paixão, revelando o abismo do seu amor: "Eu amava Ofélia!... Quarenta mil amores de irmãos não poderiam, reunidos, igualar-se ao meu!", o Sr. Maggi gritou o mais que pôde, mas nenhuma alma de espectador o *ouviu*.

Não queremos multiplicar a citação de pontos fracos no seu trabalho; nem mesmo lhe faremos carga pela superficialidade com que leu o original no que respeita o desalinho e relaxamento de vestuário com que propositalmente se apresentava Hamleto para fingir se louco.

O Sr. Maggi preferiu, como Rossi, o bonito ao verdadeiro, distanciando-se assim de Emanuel, que prefere no teatro a verdade a tudo.

Essas observações não significam que o Sr. Maggi não houvesse representado bem e não nos tivesse dado mais um bom Hamleto para a nossa coleção, já bastante numerosa; significa somente que "são muitos os chamados e poucos os eleitos" ou por outra: que pôr no palco de carne e osso, vivo, palpitante, eterno, o Hamleto de Shakespeare é trabalho que pouquíssimos artistas podem realizar.
O papel da loura e diáfana Ofélia não pode ser representado pela Sra. Pia Marchi Maggi, que não reúne as qualidades físicas a ele dispensáveis. Não obstante, conseguiu ser aplaudida, e com toda a justiça, na sua última cena que representou com muita arte.
Os demais artistas pouco relevo deram aos seus papéis, sobretudo o rei e a rainha, que mais o pareciam de copas.
A *mise en scène* é suntuosa e apropriada, como a de todas as peças exibidas por esta excelente companhia.

V.M

Jornal do Comércio
22/05/1891
p.1 GAZETILHA
Teatros
Ouvimos anteontem no *Teatro Lírico* o *Hamleto*, a notável tragédia de Shakespeare.
Nos palcos dramáticos, onde fulguram os astros mais luminosos da arte, o *Hamleto* é peça obrigada de repertório.
Os notáveis e célebres artistas estrangeiros, que têm vindo a esta capital, interpretaram o importante papel do jovem príncipe da Dinamarca, cada qual como exigia o seu gênio, desprezando as convenções de arte, que, diremos sempre, são incontestável embaraço para o desenvolvimento e expansão de um gênio na cena.
Muito se tem dito sobre a obra-prima e sobre o herói de Shakespeare. Todos conhecem a comovente história do príncipe dinamarquês, homem ao mesmo tempo *fraco* e exaltado, melancólico e violento, filósofo e supersticioso. O desempenho de tão extraordinário personagem tem sido tão diferente, mesmo na cena inglesa, que difícil é saber-se qual o verdadeiro *Hamleto*, pensado e inspirado pelo autor.
O príncipe dinamarquês, tal como nos parece ter sido imaginado pelo glorioso poeta inglês, possui uma natureza cheia de contradições. Compreende-se que *Hamleto* tivesse conservado por seu pai fervoroso culto, e que censurasse o procedimento de sua mãe, a qual celebrou quase ao mesmo tempo as cerimônias de um enterro e de novas bodas; é admissível a cólera e a confusão que lhe subjugam a alma, quando, pela voz de um espectro, sabe que seu pai havia sido assassinado por seu tio, de cumplicidade com sua mãe; é natural que desse momento em diante sua alma se deixasse dominar por irônica e ingênua misantropia, e entendesse ele que, todos os homens, que, como seu tio, aparentavam bondade e honestidade, fossem uns perversos e covardes; mas o que se nos afigura inadmissível é a sua conduta com a infeliz Ofélia, a quem entretanto diz amar, e cujo único crime, se tal se pode chamar, era amá-lo, amá-lo muito; é tão brutal este sentimento, encarnado no personagem do príncipe dinamarquês, que o desvirtua

sobremodo, fazendo escurecer um pouco as nobres qualidades que manifesta em outras ocasiões.
Em todo o caso, apesar das muitas contradições, o tipo de *Hamleto* é interessantíssimo e um dos que mais despertam no espectador vivíssimas impressões diversas.
A sua apresentação, como disse notável escritor, nos dá a entrever a legendária Dinamarca, com os seus reis, de barba longa e enegrecida, o romantismo francês e o paganismo inglês do século XVI.
Os três primeiros atos da peça são belíssimos; mais fracos são os dois outros, principalmente o último, de efeito singular, porque termina com a morte de muita gente ao mesmo tempo.
Quanto aos diversos personagens, que movimentam a peça, são sujeitos, pela sua posição falsa, a análises e interpretações diversas, que, estudadas com cuidado, alongariam demasiadamente esta rápida e despretensiosa crônica.
O papel misto e dificílimo de *Hamleto* foi anteontem representado pelo notável ator Andrea Maggi, que, seja dito em abono da justiça e da verdade, tem nele um dos melhores padrões de glória. O inteligente artista italiano, desempenhando o papel obscuro e cheio de contradições do protagonista da peça, se não foi isento de defeitos, apresentou uma importante criação, que por vezes impressionou sinceramente a plateia, e para o qual desenvolveu estudo acurado e ao mesmo tempo empenho louvável do bem sondar as qualidades e sentimentos do personagem.
Muitos artistas fazem de *Hamleto*, um louco perverso e pretensioso. Andrea Maggi imprimiu ao papel acentuado colorido de melancolia e ternura e (sem pensarmos em confronto) fez-nos lembrar o grande trágico francês Monnet-Sally. No primeiro ato em que é surpreendido pelo espectro de seu pai, dando expansão notavelmente trabalhosa à sua ternura, pareceu-nos exagerada, tornando-o por demais lamuriosa; cumpre, porém, notar, que é mais eficaz o efeito para o espectador pelo modo porque Maggi a interpreta.
Disse bem no 2º.ato o célebre: *Ser ou não ser, eis a questão*, monólogo tão decantado pela sua gravidade filosófica, sendo, entretanto, de uma filosofia bem rudimentar, na opinião de filósofos modernos. Foi bem na cena do 3º.ato da representação para certificar-se do crime do seu tio Cláudio e de sua mãe, marcando com fidelidade a atitude progressiva do horror e admiração, durante o desempenho da peça até a plena convicção do abominável crime denunciado pelo espectro.
Foi bastante vigoroso na cena imediata, sobretudo naquela em que, sem querer, mata Polônio e na seguinte, em que cobre sua mãe de imprecações, e se entrega a violências de indignação contra ela, apresentando-se-lhe de novo o espectro, que faz com que a sua cólera se transforme em ternura, a ponto de abraçar aquela que lhe deu o ser e chorar no seu regaço como uma criança.
No 4º.ato também foi bom intérprete da cena da cena da inumação de Ofélia, quando por um sentimento bem pouco natural, insulta e desafia Laerte, irmão da finada, somente porque ele se julga no direito de chorá-la e senti-la mais do que o amante que a perdera.
Desempenhando como o fez o papel de *Hamleto*, desde a primeira cena até a última, em que mata Claudio sem premeditação e por circunstâncias imprevistas, o Sr. Andréa Maggi, alternando os sentimentos de ternura e de cólera, quase sempre com felicidade, pareceu-nos que pelo estudo que fez do personagem procurou compreender bem o texto de Shakespeare.

O papel de Ofélia foi confiado à atriz Pia Marchi, do cujo merecimento artístico já nos temos ocupado. Não nos queira mal a simpática atriz, cujo talento admiramos, se para a verdade da apreciação, dizemos que o papel de Ofélia não é dos que mais quadram ao seu físico e temperamento artístico.
Em compensação disse com arte a cena da loucura no 3º.ato, a única importante do personagem que representou. O autor imaginou uma louca que cantava; artistas diversos têm diversamente interpretado essa cena da loucura. A Sra. Pia Marchi interpretou-a com muita simplicidade, terminando com uma estridente gargalhada, que foi bem dada, o que muitas vezes não soa suceder, mesmo entre os artistas de nomeada.
Os outros artistas, senhores dos seus papéis, esmeraram-se no desempenho geral da peça, que, como todas as precedentes, está posta em cena com um luxo desusado nos teatros dramáticos do Rio de Janeiro, nacionais e mesmo estrangeiros de importantes companhias, que têm vindo a esta capital.
Pela concorrência que foi maior e pelos aplausos que foram mais calorosos, parece-nos que a Andrea Maggi vai suceder o que tem sucedido a outros artistas notáveis e mesmo célebres; só são apreciados no fim da temporada.

O País
07/06/1891
p.2 Emmanuel
Desembarca hoje o assombroso intérprete de Shakespeare, Balzac, Beaumarchais, Cavalotti e outros muitos mestres da literatura dramática.
Bem-vindo seja!
Muitos dos muitíssimos admiradores que aqui deixou, há dois anos, vão recebê-lo a bordo e trazê-lo em triunfo para o seio da hospitalidade larga da capital.
O cronista rejubila com esta manifestação pelo alto valor de inteligência que ela representa, pois que não é manifestação feita por correligionários a um político eminente, de volta à pátria ou de visita ao país, nem por gente da finança ou da administração a um banqueiro ou a um chefe, nem mesmo por particulares a um amigo.
É uma manifestação puramente de *admiradores* – desinteressada, espontânea, extreme [ilegível] ou segunda intenção, que não cheira a patriotice nem a sermão encomendado.
É uma festa singela, mas significativa, feita a um artista estrangeiro.
Ela é um belo sintoma do adiantamento do nosso gosto artístico, uma prova incontestável da nossa educação intelectual – tanto mais valiosa quanto se trata de um artista como Emmanuel, que não arma ao aplauso, não sacrifica a arte ao efeito, fez tábua rasa de todas as *receitas* com que os seus predecessores conquistaram as suas palmas triunfais e tem como ideal a Verdade.
O triunfo, completo e deslumbrante de Emmanuel, logo da primeira vez que nos fez admirar o seu trabalho, foi um diploma honrosíssimo da competência da nossa imprensa e da nossa plateia; dissemo-lo então, e hoje o recordamos; porque ele veio nos mostrar obra nova, uma interpretação toda sua, original, que se contrapunha ao que nos habituamos a aplaudir e que ele, em sua própria pátria, só conseguiria impor, após demorada e renhida luta, à força de trabalho, pertinácia e gênio.

É uma injustiça essa trivial e monótona acusação ao nosso público – de falta de senso artístico e de perversão de gosto teatral, porque várias borracheiras têm vingado com estrépito e algumas boas peças e boas companhias não têm feito carreira nem fortuna.
É que temos plateia e plateia.
Do nosso público há uma parte que prefere passar as noites no teatro do que alhures, represente-se bem ou mal, e outra que somente vai ao teatro para ver o que é *ótimo* e que para tudo o que está abaixo dessa classificação só tem este julgamento sumário – *não presta*.
Nada importa a quantidade dessa parte do público; ela não é, todavia, tão pouco numerosa que não encha o vasto recinto do Teatro Lírico.
Diminuta que fosse e nem por isso menos honraria os foros de civilizada da capital do Brasil.
Nenhum grande artista passou por ela sem a sua consagração. Circunstâncias de natureza diversa têm ocasionado receitas de bilheteria pouco avultadas, por vezes; mas a plateia a que nos referimos não deixou nunca de lhe mostrar o grau do seu apreço e da sua admiração.
Se Andrea Maggi, esse outro eminente ator que há pouco nos deixou, se tivesse exibido nas peças com que terminou a sua temporada, isto é, se tivesse principiado pelo fim, e não fossem tão elevados os preços dos lugares – elevados por não se tratar de notabilidades artísticas – muito mais ruidoso e completo houvera sido o seu triunfo.
Mas, abandonemos a digressão, mesmo porque não é aos admiradores de Emmanuel que desejamos cumprimentar, porém sim ao assombroso ator que hoje nos volta com o seu escrínio de maravilhas mais enriquecido ainda, com a sua galeria de figuras sublimes ainda mais numerosa.
Amanhã vai começar a corporificar-se, aos nossos olhos, essa abstração, verdadeiramente indefinível, que chamamos a Arte. E começará pelo Rei Lear, a criação mais implacavelmente trágica, talvez, de Shakespeare, e que o grande artista estudou, profunda e pacientemente, durante longos anos, devorado da sede sagrada de conhecer perfeitamente, em suas mínimas particularidades, esse personagem exatamente tal qual o imaginava e queria em cena o estupendo escritor.
Depois desfilarão Hamleto, Otelo, Romeu, o Mercador de Veneza...
Que sei eu? Todos os prodígios imortais da literatura dramática, vitalizados, animalizados, vividos sobre as tábuas de um palco, durante algumas horas por um homem extraordinário, certamente igual aos que os criaram sobre o papel, se não maior, pois que se Camões, no dizer de um poeta nosso, foi
"muito maior que o Adamastor titânio
"pois o pode conter dentro do crânio", Emmanuel, que faz reais, verdadeiros, materiais, os gigantes criados pela imaginação dos gênios, é, pelo menos, igual a eles.

V. M.

O País
11/06/1891
p. 2 "Diversões"
Rei Lear

Se há neste mundo momentos de felicidade em que o gozo se manifeste pela satisfação do amor próprio, é certamente quando um pobre mortal, investido dos poderes de uma redação, entra no teatro, como juiz que chega ao tribunal, espera o momento de se pronunciar.
Julgar Shakespeare!
Ser juiz de Emmanuel perante a arte!
Mas chega o momento da sentença. Aí estão os autos – a recordação de uma peça dramática, o seu desempenho, o testemunho dos aplausos e algumas tiras de papel que esperam o *veredictum*.
É nesse terrível momento que se paga, e bem caro, o orgulho da posição efêmera do crítico.
É a reação que se manifesta justamente quando nos lembramos da multiplicidade dos tribunais julgando o mesmo fato: a plateia – tribunal, que julga pelo coração – a imprensa, que julga pelo cérebro.
Mas o grande tribunal que se manifesta imediatamente quer ouvir a palavra dos escritores, juízes de fato, se transformaram em testemunhas, e as conclusões do juiz devem contentar a todos – a todos – palavra insignificante, que exprime centenas de opiniões desencontradas, centenas de corações que se agitaram antes de qualquer raciocínio, e que só se lembram da ideia em que se transformaram os impulsos das reações subjetivas da arte.
Aclamaram o artista; receberam-no com aplausos, orgulho de plateia que assim declara ao ator – "Nós te conhecemos" – interromperam o julgamento com as manifestações – e agora exigem da imprensa a confirmação de ideias opostas, obrigando-nos a desabafar o desespero da sentença pela proclamação. SIM e NÃO!
Emmanuel, o naturalista, dá demasiada uniformidade ao papel de rei Lear.
O seu sentido é tão minucioso, tão bem acabado e tão sabiamente acomodado à tragédia, que o naturalismo faz esquecer as convenções da cena; desperta no entanto quadros que pela sua reprodução insistente dessas intermináveis minúcias – perdem os traços grandiosos do belo desde que o artista não domina a cena, porque desceu a terra e facetou o quartzo para transformá-lo em diamantes falsos.
É certo que Emmanuel conseguiu, no 5º. ato, ao reconhecer Cordélia, sua filha amaldiçoada, pelo menos sobre nós, o que poucas vezes sentimos no teatro – a invasão das lágrimas; inimitável na compaixão que desperta, sublime e indescritível, é realmente grande artista quem consegue comover por aquela forma, sobretudo a quem espera pacientemente tais cenas conhecidas a saciedade.
O grande ator produziu surpreendente efeito no último ato; e prendeu a plateia em verdadeira angústia durante a prolongada cena de torturas, até a agonia e morte do personagem da lenda.
Fomos também arrastado com a grande concorrência que dava ao teatro o aspecto das récitas líricas, aos aplausos e chamadas à cena; mas por fim, acabado o espetáculo, veio a indagação.
Emmanuel na loucura nos dá um tipo de *melancolia delirante*; mas é falsa essa interpretação, porque a ela se opõe o caráter violento e irritado do velho rei, que por motivo de pouca monta amaldiçoa a filha querida e a expulsa dos seus domínios.
O estudo psiquiátrico de Emanuel transporta para a cena o rei em abatimento depressivo; quando Shakespeare traça em muitos pontos o delírio do orgulho, com largas transições entre a depressão e perseguição.

O tipo é falso, mesmo em Shakespeare, que era conhecedor profundo do coração, mas que não podia adivinhar o estado atual da ciência representado por alienistas que dificilmente diagnosticariam a loucura do rei Lear.
Afastemo-nos, porém, desse terreno escabroso para nós outros e justifiquemos o nosso *Não*, já que justificado está o nosso Sim pelas lágrimas que confessamos.
Na cena da tempestade o efeito foi nulo.
Como é dolorosa a lenda neste ponto – o rei errante pela floresta, exposto à tempestade do céu e do seu coração de rés expulso por suas próprias filhas.
O cenário neste ponto foi deficiente – incompleto, e o efeito sacrificado por falta dos contrastes – a luta dos elementos no meio das selvas, que se opõem, bramindo, às fúrias dos ventos desencadeados, e o velho, o ancião, de longas barbas atravessando a mata escura antes de imprecar contra o céu.
No último ato houve falta de representação.
Os estafermos do acampamento inglês nem pestanejaram ante o doloroso espetáculo de rei velho e louco arrastando o cadáver de sua filha estrangulada.
Mas paremos aqui, mesmo sem nada dizer dos outros artistas, calando o nome de Virgínia Reiter e terminando já o que seria longo descrever.
Teremos ocasião de falar de todos – esperemos a oportunidade.

Oscar Guanabarino.

Gazeta de Notícias
11/06/1891
Teatros e...
Emmanuel

O grande e genial Emmanuel foi anteontem recebido por uma enchente, no Teatro Lírico. Tendo entusiasmado a nossa plateia, quando da outra vez aqui esteve, criando, por assim dizer, um grupo impacto de admiradores em todos os que entre nós ocupam-se destas coisas de arte, era de esperar que o simples anúncio do seu nome afixado no cartaz atraísse àquele teatro o público seleto que o aplaude sem reservas.
O *Rei Lear*, peça escolhida pelo grande artista, é bem conhecida nesta capital; ainda há poucos dias Andrea Maggi, atos de incontestável talento, mas cujos processos são antes de intuição do que de arte, e cuja *maneira* ressente-se da falta de umidade, exibiu com brilhantismo o tipo do protagonista da terrível tragédia.
Esta circunstância dispensa-nos de falar da peça, pois se o fizéssemos, teríamos produzido uma repetição inútil.
O desempenho por parte de Emmanuel – eis o interesse da representação de anteontem.
Esplêndido, inenarrável. Emmanuel foi um *Rei Lear* perfeito, completo, sublime de arte. Em cada ato, em cada cena violenta, a plateia sentia-se ferida profundamente na sua sentimentalidade, não podendo, pela emoção que a abatia, prorromper nessas interjetivas usuais, a apenas emergindo do seu pasmo quando o genial ator desaparecia para dentro dos bastidores, e então chamando-o à cena e vitoriando-o calorosamente.

Seria difícil notar as cenas em que mais impressionou o público, pois o que é mais justo, é salientar a uniformidade do seu trabalho, a integralidade do personagem que exibiu, não esquecendo por um momento sequer a mais insignificante minúcia, o mais exíguo detalhe, no intuito de patentear a unidade do tipo que apresentava.
Entretanto, podemos aludir à veemente imprecação do 2º.ato, contra a ingratidão de sua filha Gonerilla, a saída de cena, nesse ato, a cena da loucura e a morte. A morte é um trabalho simplesmente assombroso, como é um assombroso trabalho de análise a reprodução viva e palpitante da criação de Shakespeare.
Virgínia Reiter, no pequeno papel de Cordélia, foi a artista correta que já conhecíamos.
Nem vale por agora falar dos outros personagens, mesmo porque da impressão de anteontem ficou no espírito do público a suspeita de que no seu conjunto a companhia é pouco mais que medíocre. Este ponto ficará, entretanto, para ser mais tarde elucidado.
Hoje o *Casamento de Fígaro*.

Jornal do Comércio
11/06/1891
p.2 GAZETILHA
Teatros
Lìrico
Na vasta cena deste teatro reapareceu anteontem, depois de poucos anos de ausência, o grande ator italiano Giovanni Emanuel, um dos vultos artísticos que melhor impressão e maior quinhão de simpatias havia deixado no Rio de Janeiro.
A peça escolhida para a sua estreia foi o *Rei Lear*, a tragédia de Shakespeare, de que nos ocupamos quando a 15 do mês passado foi representada pelo ator Andrea Maggi. Este segundo trabalho de Shakespeare, em que se notam belíssimos versos originais, é do repertório dramático de Ernesto Rossi. Vários tradutores se encarregaram de mutilar o trabalho genial do imortal poeta inglês; Ernesto Rossi adotara a tradução em prosa de Carlos Rusconi, que além de má e incompleta; a que de ontem ouvimos é não menos incompleta.
Ponhamos, porém, de parte as traduções da peça que não foram feitas no intuito de tornar patente a beleza dos versos originais, mas exclusivamente com o fim de salientar o trabalho de um artista.
Já é conhecida a história desse velho rei Lear, que, dividindo a coroa entre suas duas filhas, é por elas desrespeitado, repudiado e abandonado.
O importante papel de protagonista é dos que fatigam o espectador; como trabalho teatral é tão completo e variado, tão difícil e escabroso, que para arcar com ele é preciso que o artista tenha a força que só pelo gênio pode ser dado. A interpretação que lhe imprimiu Giovanni Emmanuel, de acordo com a sua escola naturalista, é incontestavelmente um acontecimento na arte dramática.
No *Rei Lear* o grande ator italiano tem mais vasto campo onde possa espraiar o seu talento. Nesse papel a sua invejável e robusta constituição artística atinge o elevadíssimo grau.
Giovanni Emmanuel representa a tragédia, desprezando todos os velhos aparelhos do convencionalismo das escolas clássica e romântica; a sua escola é outra: - *ser natural tanto quanto possível*. A peça que o distinto artista escolheu para a sua estreia é destas que

comportam tiradas bombásticas, de efeito estardalhaçante, para os artistas que se prendem ao convencionalismo.
Emmanuel atira para longe a gasta armadura do velho romantismo, e prefere, em certas cenas, perder o efeito de uma explosão trágica, artificial e às vezes inverossímil, para ser natural, para ser verdadeiro, para ser *moderno*, se até aí pode ir a ousadia.
A cena em que, explodindo de cólera contra a vilania de sua filha Goneril, cobre-a de imprecações e pede aos deuses que não lhe concedam prole e que se tiverem de lha conceder, seja ela vil e defeituosa, não teve o efeito trágico, retumbante, que lhe imprimem outros grandes artistas, mas foi dita com incontestável sentimento e expressão de verdade.
Sem exagerar, sem procurar armar ao efeito com vigorosas e arqui-convencionais explosões trágicas, o ilustre artista interpretou bem as paixões do monarca infeliz; foi de incontestável verdade quando, pelos campos, afrontando as tempestades, desconhecido, sofrendo as consequências da perversidade de suas filhas, vê-se, apesar de suas longas e respeitáveis barbas brancas, repelido, abandonado, coberto de andrajos, vendo a sua desgraça aumentada pelas sátiras, aliás verdadeiras, de seu inseparável *bobo* e afinal pela loucura.
Emmanuel foi grande na cena em que, depois de ter passado as mais rigorosas provações que o levaram à perda da razão, é transportado para um palácio, onde repousa algumas horas, e onde, ao despertar, em um momento de inspirada lucidez reconhece seu amigo Kent e sua filha Cordélia. O sentimento que lhe invade a alma, diante das figuras simpáticas de Kent e de Cordélia, recordando-se da fidelidade daquele, e da candura de sua bondosa filha, que é o contraste da ingratidão das outras suas filhas, foi admiravelmente interpretado por alguns soluços de dor e de alegria, seguidos logo de sincero pranto e da mais sublime humilhação de pai arrependido.
Se nesta cena foi admirável o ator italiano, se foi bem durante o correr da peça, pareceu-nos inexcedível na cena final, quando, debruçado sobre o cadáver de sua filha Cordélia, exala o último suspiro.
O público desta capital, que enchia anteontem a sala do *Lírico* e que é um dos maiores e mais sinceros admiradores do notável artista, acolheu-o com uma grande e prolongada salva de aplausos ao entrar em cena e durante o espetáculo deu-lhe frequentes demonstrações de apreço e simpatia.
Da sua companhia, excluindo a inteligente atriz Virgínia Reiter, muito nossa conhecida, que teve ontem pequenino papel, nada diremos de positivo por ora, embora nos parecesse, pelo primeiro espetáculo, não possuir um conjunto muito harmonioso e digno do grande ator.
Os cenários e os vestuários são bons; os últimos foram feitos de acordo com os costumes originais da peça.
O espetáculo de anteontem terminou com a comédia o *Cozinheiro Secretário*, que foi ouvida por muito pouca gente, porquanto grande número de espectadores já se haviam retirado, por ter acabado muito tarde a longa tragédia.

O País
13/06/1891
p.1 A esmo

Começa a *season* de Sebastianópolis, o período anual de vida e de exaltamento que faz da nossa capital um palidíssimo reflexo das grandes capitais de além-mar.
Entre a política e a arte é que vai decorrer durante algum tempo ainda a nossa existência social, e desde o bairro São Germano – pois que o temos, é certo – até os confins de Cachambi, todas as atenções se voltará para o centro da atividade atual, para as casas de espetáculo que se acham funcionando, câmaras legislativas inclusive.
Esperam-se grandes coisas, enormes acontecimentos, deslumbrados sucessos que serão o desenvolvimento e o corolário dos sucessos, acontecimentos e fatos que encheram a presente semana, durante a qual a chegada de um exilado, a estreia do favorito ator Emmanuel, a primeira representação preparatória da câmara dos deputados ocupou lugar saliente.
Há por toda parte um como que sopro vivificante carregado dos bálsamos do renovo e da seiva; despertam os espíritos letargiados pela carência de emoções, e existe em todos, jornalistas e políticos, financeiros e literatos, artistas e boêmios, um exaltamento inatingível quase, sorrateiro, que enche de alegria e de embriaguês o ambiente que nos circunda.
Influência talvez destes céus de anil, destas aragens primaveris, quando nos habituáramos já a esperar as névoas invernosas, as vergastadas da friagem e o louro choro da chuva a cair dos beirais das casas.
Só não exultam, *et pour cause*, os nossos pobres e corajosos artistas dramáticos, obrigados a recuar ante essa aluvião de companhias teatrais que nos chegam do estrangeiro, invadindo todas as casas de espetáculo, e até, como agora acontece, aboletando-se nos salões de sociedades particulares, enxotando daqui os que trabalharam durante a estação morta, ou condenando-os a perecer de fome.
Esta invasão anual vai tomando assim aos olhos dos nossos artistas o aspecto de epidemia inevitável e invariável, como a febre amarela, para a qual se projetam infalíveis remédios, mas que, enquanto não dominam, vai destroçando vidas a mancheias, ou então assume a feição de uma das pragas egípcias – a dos gafanhotos, por exemplo.
Pululam os fatos, acotovelam-se os assuntos, e para os que se não comprazem em notícias políticas e comentários artísticos, restam ainda os escândalos policiais, a revolta dos alunos do Ginásio Nacional, e por fim o caso das notas falsas, em que anda envolvida uma mulher.
São tão raros entre nós os delitos em que ligaram mulheres como culpadas, tão pouco freqüentes as ocasiões de estudar no Brasil essa modalidade estranha do mundo feminil: a da cúmplice ativa de crimes em que não atua como principal motor a paixão do ódio ou a do amor, tão anômalas as condições, em que se deu o presente fato, que é esta azada ocasião para um infinidade de rasgos de retórica e pesquisas psicológicas, tanto mais que deve ser formosíssima ou de extraordinária riqueza aparente, elegante e sedutora, essa mulher que passa assim tão facilmente notas de quinhentos mil réis, e isto para mais de três mil.
Não faltará, certo, quem se consagre à observação deste caso de megalomania resultante, evidentemente, do meio financeiro em que vivemos há certo tempo, provocado pela febre de enriquecer facilmente, que se apossou de todas as nossas camadas sociais, lavrando, como o mal choreico, mais pela sugestão inconsciente, pela imitação, do que pelo contágio direto.
Quem se quiser dar ao luxo de filosofar, de sofismar mesmo, poderá dizer que, na realidade, não são falsas as notas passadas; assemelham-se as alguns amores ilícitos

nascidos de fontes muito puras, partidos da mais admissível das origens, mas às quais falta apenas uma assinatura legal para os tornar acatados e honestíssimos.
Seria também um excelente ensejo para voltarem a campo os propugnadores da emancipação da mulher, que poderiam tomar por tema de partida uma paráfrase de pensamente célebre: "Se as mulheres podem sentar-se no banco dos réus, por que não lhes será permitido também ocupar uma poltrona de juiz ou um tribuna de advogado defensor?" Magnífico motivo, como sê, e apropriado a um sem número de variações.

*

Entretanto nãos era por nenhum dos numerosos fatos da semana que a cronista encetará a palestra de hoje.
Abrigando-se sob o título escolhido, e que lhe oferece meios de afastar-se ao acaso de suas impressões, voltará para trás, buscando assunto já por outros tratado.
Cumprindo uma promessa feita a amigo estimado vai, bem de leve, é certo, folhear o volume de versos de Rozendo Moniz. Demais, nunca é tarde para falar de um livro, sobretudo quando o acompanha o ruidoso sucesso por este obtido.

*

O Rio de Janeiro é essencialmente dado ao culto de *fetiches* de carne e osso, *fetiches* literários, artísticos, políticos e financeiros, assim como se deixa levar por espontâneos movimentos de antipatia e prevenção difícil de definir e cuja origem, o mais das vezes, é absolutamente incompreensível.
Rozendo Moniz não figura no número de nossos *fetiches*, está provado, e tempos houve mesmo em que o *tic* elegante, uma questão de moda, uma prova de bom gosto, dizer mal do autor dos *Tributos e Crenças*, prejulgar dos seus trabalhos sem os ter e fazê-lo vítima dos mais indelicados gracejos e injustas zombarias; o poeta, porém, conservou-se sempre sobranceiro a isso, em boa hora seja dito.
Pela leitura das recentes críticas, porém, vê-se que o *tic* desapareceu, e pelos elogios dispensamos ao novo livro percebe-se que a justiça literária, que lhe era devida, sempre se fez.
Como todos aqueles que muito vivem pelo cérebro e pelos nervos, que têm a alma sempre vibrante ao toque das mais leves emoções, é Rozendo sujeito a umas tantas idiossincrasias – e não seria ele o homem de talento que é se não as tivesse – e daí a razão da antipatia que conseguiu dissipar com mais um idiossincrasia, e surpreendente, por estes tempos que correm, mostrando-se grato e independente indicando o seu livro, ao velho imperador, que sempre se lhe mostrara amigo cortês em dias de dissabor.
Pode declarar-se francamente – e nisso não vai de nossa parte ofensa ao poeta – que o sucesso do livro foi principalmente devido ao inesperado da carta – dedicatória, um verdadeiro primor de estilo e de elevação de ideias.
Essas poucas páginas, assim escritas, valeriam por si sós ao autor a mais firme reputação de escritor puríssimo, de conhecedor profundo da língua vernácula; são um verdadeiro modelo que poderia ser apresentado nas mais severas aulas de português para ensinamento e exemplo de elegância de forma e apurada linguagem.
Essa carta tomou, no primeiro momento, quase as proporções de um escândalo; mas no entretanto, despertando no espírito de quem adia esse sentimento inato de justiça que existe em todo o brasileiro, conseguiu chamar para a individualidade do velho imperador exilado o refluxo de todos os sentimentos bons, de todos os afetos naturais, de todas as simpatias

instintivas, que deviam necessariamente nascer à lembrança de quanto fora honesta aquela alma, provada agora pelas vicissitudes de uma sorte adversa.
Após a leitura da dedicatória desaparecia do espírito a imagem do imperador para nele perdurar somente a recordação do homem e do velho expatriado, puro movimento de sentimentalismo e de comoção, alheio absolutamente a qualquer emoção política, coisa esta vem longe do pensamento do autor. Entretanto esse refluxo de simpatia, que poderia ter perdurado ainda por muito tempo em torno da figura venerável do Sr. D, Pedro de Alcântara, foi desfeito em um só dia pelo [ilegível] a natureza dos sentimentos que percebia, apressou-se em publicar o célebre documento que derrubou para todo o sempre o alevantado conceito que até então se fazia da mentalidade do ex-imperante. O bom velho, que revivera a invocação, verdadeiramente inspirada, do poeta amigo, foi desapiedadamente trucidado pelo inoportunismo golpe do político-urso.

*

Dos versos, quase todos escritos há anos, pouco poderá dizer a cronista, qeu, confessa-o, não é do número dos que morrem de amores pela arte poética. Não se julga, pois, no caso de se entregar a detidas análises em um assunto contra o qual sente extraordinária prevenção. Se o espaço, porém, lhe permitisse, talvez transcrevesse um soneto dedicado à cantora Gargano, soneto de muita delicadeza de ideia e mimo de expressão.
Sabe, porém, a cronista que os versos todos, escritos em época durante a qual mais de perto conheceu ao autor, encerram em si uma parcela da alma do poeta, uma parte do seu coração, e por isso julga-nos inspirados. Um mérito lhes reconheci-o de serem sentidos, e sobretudo sinceros.
Entretanto, e não se agaste com isso o autor, está convicta de que aquele feixe de belas poesias, cujo título geral está bem justificado pelas dedicatórias que as encimam e pelas crenças que traduzem, foi apenas um pretexto para a homenagem ao amigo ausente, para a expressão de uma saudade íntima, que, qual flor colhida por mão amante, o iria procurar oculto nas páginas puríssimas de um livro casto.
E, tanto assim é, que da leitura do livro perdura somente a vivíssima impressão causada pela dedicatória e que da obra toda, apesar dos pesares, é ainda a recordação do encanecido rei, que sobrepuja, recordação essa mãos persistente no momento atual,s em dúvida por causa da chegada de um ex-ministro, e da representação do rei *Lear*, em cuja individualidade encontram muitos analogia com a do imperador banido.

*

Estranha coincidência essa que fez com que chegassem ao nosso porto no mesmo dia dois grandes atores, um da cena política, outro do palco dramático, e para os quais se voltam agora todas as atenções.
A primeira do *Rei Lear* tomou proporções de um extraordinário acontecimento, dir-se-ia que era uma primeira audição da peça atualmente desconhecida para o nosso público. Embora representado por outros artistas, passara despercebida, e o nome só de Emmanuel parecia emprestar novo prestígio e merecimento novo ao personagem criado pelo grande dramaturgo inglês.
O público acorreu ao teatro, entretanto, e sobretudo para ver e aplaudir o ator de preferência ao autor.
De há muito afastada do nosso movimento teatral, conhecendo Emmanuel apenas pela sua extraordinária reputação, a cronista dirigiu-se pressurosa ao teatro, impaciente por ver a

interpretação dada ao drama, cujo original por muitas vezes folheara, pronta para todos os entusiasmos, para as mais vibrantes emoções.
Que dizer da interpretação? Admirável sim, como apresentação de um tipo imaginado pelo ator, estupendo de verdade fisiológica e psicológica em certos e determinados casos, mas releve-nos o artista – que tem aliás bastante talento para compreender que não o queremos magoar – dizer-lhe que discordamos em absoluto com a interpretação dada ao papel.
Aquele Lear não é o Lear estudado por Shakespeare, não é o louco, o desesperado, que o grande gênio da arte dramática quis apresentar.
Cumpre declarar desde já que, quanto à forma de *dizer*, ao comedimento na explosão das mais violentas paixões, somos dos que mais aplaudem o artista italiano; a maneira, o *processo* de Emmanuel está, a nosso ver, de acordo com a natureza humana, tão bem analisada pelo dramaturgo inglês; mas, ainda assim, o seu Lear não é fiel ao texto.
Defeito talvez da péssima tradução, da qual salvam-se apenas alguns trechos do 1º. e 2º. atos, tradução eivada de anacronismos, permitindo-se calembourgs idióticos e em muitos pontos completamente fora do original, sem contar o arranjo geral da sucessão de cenas, que constituem uma verdadeira *mixórdia*, como diria o nosso amigo Figueiredo Magalhães.
Sujeitar, entretanto, a individualidade de Lear a todas as minudências psicológicas do realismo moderno, adaptar aquele personagem medievo de colossais proporções ao estreito meio das sensações da vida presente, é querer fazer o mesmo que Goethe diz a respeito de Hamlet: "plantar um carvalho em estreito vaso de barro."
E é esse, a nosso ver, no papel de *Rei Lear*, o efeito de Giovanni Emmanuel.

C.Cy.

O País
14/06/1891
p.2 A tragédia naturalista

I

O REI LEAR

É verdade que a designação *tragédia* e o qualificativo *naturalista* berram por encontrar-se juntos. Tragédia quer dizer uma peça em que tudo são tristezas e desgraças, em que, designada, propositalmente, o autor acumula cenas comovedoras; do mesmo modo que *comédia* é uma peça em que tudo são risos, em que o autor apenas encadeia cenas risonhas, provocadoras da gargalhada.
Uma e outra não são naturais, porque a vida não é só calamidades nem somente alegrias.
Por isso os escritores dramáticos franceses adotaram a expressão vaga *peça*, para designar uma composição teatral cujo gênero é difícil de classificar-se, porque representa a vida na sua cumplicidade de cenas alegres e tristes.
O escritor de tragédias – hoje raríssimo, quando preparava o entrecho, buscava e rebuscava as situações mais extraordinariamente lúgubres, mais carregadamente sensibilizadoras.
Encadeava crimes, desesperos, desgraças e, no fim, fazia uma hecatombe.
Quem escapasse vivo, não sobrevivia inteiro! A falsidade do gênero literário originava a falsidade dos seus intérpretes.
Dentre todos os escritores de tragédia excepcionou-se um, entretanto: William Shakespeare – ou Bacon, como pretende, aliás com aceitáveis razões, um profundo lord, cujo nome nos

escapa neste momento, e escreveu um volumão de mil páginas para provar que Shakespeare nunca teve mais talento do que as alimárias de que tratava, quando palafreneiro [sic].
Esse tal Shakespeare escreveu tragédias, cujos protagonistas são homens, têm carne e ossos, nervos e músculos, sentimentos e vontade.
As peças dele, tal como ele as escreveu, seriam irrepresentáveis – tal a sua extensão, [os textos] da sua própria força e da sua linguagem – obras do gênio, sem limites, nem barreiras, desconhecedor de [convenções] literárias e conveniências cênicas, se não fossem acomodadas aos [ilegível], exigências do teatro.
Mas assim mesmo castradas em suas demasias, permaneceram enormes e assombrosas pelo irradiamento intenso e deslumbrador da luz genial que lhes ilumina o interior, e pelo humanismo que as anima.
Os intérpretes que se incumbiram de apresentar sobre o palco aqueles personagens gigantescos não cogitaram, em geral, do muito que eles tinham de humano sob a sua aparente monstruosidade, - exceção feita de Salvini – e reproduziam monstros, que abalavam doentiamente os nervos dos espectadores e assim faziam que se perdesse a moralidade intrínseca daquelas criações, impedindo que nelas o espectador se revisse ou reconhecesse.
Veio, porém, um artista extraordinário, chamado Giovanni Emanuel, que, tendo estudado profundamente aqueles tipos de galeria sublime do trágico inglês, teve a compreensão nítida do seu valor intencional e resolveu restituir-lhes a sua porção ingente de humanidade.
Daí o mérito excepcional e a glória inimitável do trágico italiano, que, atualmente, pela segunda vez nos honra, oferecendo-se aos nossos aplausos.
Quem o vê representando o repertório shakespeariano não se lembra, como outrora lhe fizeram crer, que os heróis de Shakespeare só pertencem ao mundo estranho de sua imaginação; mas têm, ao contrário, a sensação profunda da verdade e *vê* aqueles homens estranhos – Otelo, Hamleto, Lear, Romeu... É a tragédia naturalista.
Lear, o velho rei dementado pela idade e pelos infortúnios, como ele nos apareceu agora no palco do Lírico – profundamente simpático na sua miséria humana!
Que trabalho estupendo!
Que criação sublime!

___

A interpretação dada por Emanuel a este personagem esmagador, não satisfez, entretanto, à graciosa e ilustrada cronista *C. Cy*, minha colega nesta folha.
"Peço-lhe vênia para opor aos seus assertos ligeira contradita. *C. Cy*, conquanto admire o trabalho de Emanuel "como apresentação de um tipo imaginado pelo ator, estupendo de verdade fisiológica psicológica, em certos e determinados casos" (?), acha que "aquele Lear não é o Lear estudado por Shakespeare, não é o louco, o desesperado, que o grande gênio da arte dramática quis apresentar".
Não obstante essa condenação formal da interpretação dada por Emanuel ao papel de rei Lear, a elegante escritora confessa:
"Cumpre declarar desde já que, quanto à forma de *dizer*, ao comedimento na explosão das mais violentas paixões, somos dos que mais aplaudem o artista italiano; a maneira, o *processo* de Emanuel está, a nosso ver, de acordo com a natureza humana, tão bem analisada pelo dramaturgo inglês; mas ainda assim o seu Lear não é fiel ao texto."

A discordância, portanto, não é grande, uma vez que *C. Cy* aplaude a *forma de dizer*, *o comedimento na explosão das mais violentas paixões* e acha que o *processo* está de acordo com a natureza humana.
Mais um pouco de boa vontade e os aplausos seriam incondicionais.
A reprovação de *C. Cy* vem de mais alto, promana [sic] de uma convicção literária, talvez de um preconceito de escola.
Ela não admite a interpretação naturalista (como diz Goncourt) da individualidade de Lear, e o declara nestes termos:
"Sujeitar a individualidade de Lear a todas as minudências psicológicas do realismo moderno, adaptar aquele personagem medievo de colossais proporções ao estreito meio das sensações da vida presente, é querer fazer o mesmo que Goethe diz a respeito de Hamlet: 'plantar um carvalho em estreito vaso de barro.'"
E conclui: "É esse, a nosso ver, no papel de rei Lear, o defeito de Giovanni Emanuel."
Eis a questão nitidamente posta: *C. Cy* reprova, não admite a tragédia interpretada naturistamente, acha um *defeito* fundamental nessa interpretação, que tem feito a glória inigualável do eminente artista.
Mas dizê-lo não basta. A crítica dogmática já fez seu tempo; o *magister dixit* acabou a muito de reinar, felizmente.
C.Cy confessa que a interpretação de Emmanuel está de acordo com a verdade e a natureza humana, *tão bem analisada pelo dramaturgo inglês*. Ora, se os personagens de Shakespeare são humanos e se Emanuel os reproduz de acordo com a natureza humana, os interpreta como queria o autor e, portanto, ele foi fiel ao texto shakespeariano, interpretando daquela forma o rei Lear.
Isto parece-me de uma lógica de ferro.
E que os personagens de Shakespeare na sua aparente monstruosidade são humanos, afirmam-no todos os críticos modernos, todos os psicologistas conscienciosos.
Paul de Saint-Victor, na sua admirável obra *Les deux masques* diz que o que distingue Shakespeare dos gênios seus pares é "uma maior semelhança com a Natureza, uma personificação mais completa e mais variada da Humanidade." E vai ainda mais longe: Com todas as suas licenças, suas fantasias, seus anacronismos, os seus dramas romanos *são mil vezes mais verdadeiros e mais contemporâneos dos séculos, que eles evocam, do que as tragédias clássicas calcadas sobre os textos.*"
Victor Hugo, apreciando a erudição espantosa de Shakespeare e a sua filosofia "filiada pela dúvida a Montaigne e pela visão a Ezequiel" diz:
"É preciso uma chave de ciência para abrir aquela poesia."
Como contestar que um autor dessa ordem – tão profundo, tão verdadeiro, tão humano, possa ser interpretado por um ator naturalista, auscultador perspícuo da Natureza e reprodutor fiel mas genial da verdade?
Contestá-lo seria arvorar em princípio dominante o aforismo de Boileau ao inverso. – Na arte só o *falso* é belo.

V. M.

O País
15/06/1891
p.1-2 Emmanuel e o "Rei Lear"

Quando há poucos dias, assistindo à 1ª. representação do *Rei Lear*, externei francamente a minha opinião sobre o desempenho dado ao papel de protagonista pelo ator Giovanni Emmanuel, um amigo que se achava presente, artista de não pequeno merecimento, disse-me:

– "Se ousar escrever o que pensa, verá que tocou em uma casa de marimbondos. A crítica será desapiedada para com a senhora, quando não se tornar de todo descortês."

Ao que parece, na minha crônica de sábado, toquei na tal "casa de marimbondos" e uma carta, aliás delicadíssima, subscrita por atenciosa assinatura, faz-mo sentir, ao passo que exige de mim as razões que me levam a julgar menos entusiasticamente do trabalho do aplaudido artista italiano.

A nímia cortesia que presidiu à escolha dos termos em que foi escrita essa missiva impõe-me o dever de aceder ao pedido feito, de responder claramente às perguntas nela encerradas.

_____

Não conheço pessoalmente o talentoso ator de que se trata, nunca o vi fora do palco, nem de perto, nem de longe, e nunca achei-me portanto sob o portentoso atrativo, a extraordinária sedução, que segundo afirmam, exerce ele sobre todos aqueles que dele se acercam. Quando aqui esteve há quatro anos, cruel enfermidade impediu-me de assistir às suas representações. Para mim, pois, a primeira do *Rei Lear* tinha todas as condições para impressionar-me fortemente, para me ferir a imaginação, alheia completamente a qualquer juízo prévio.

Conhecia de há muito o original do drama, estudara-o mesmo detidamente, e no dia da representação folheara-o tanto e tão cuidadosamente que pude, de memória, acompanhar, quase que frase por frase, a tradução italiana.

Seduziu-me sempre sobremodo o tipo do velho rei, e, tendo alguma pretensão de haver compreendido suficientemente todas as sutilezas do original, escrito em minha língua natal, dispus-me para um verdadeiro "regalo de deuses".

Logo na sua entrada surpreendeu-me Emmanuel. Apresenta um tipo admirável de velho decrépito, atacado de caquexia senil, e que entra em cena apoiado ao ombro de um valido. Depois, quando sentado no trono, quando ouve os protestos de amor das filhas, o seu semblante reveste-se do enlevo aparvalhado da imbecilidade infantil. À proporção que as palavras caem dos lábios de Gonerilla e de Regana, bate palmas em uma expansão de júbilo de criança ante uma tetéia graciosa, esfrega as mãos, os joelhos, e na frase chula, nina-se de prazer.

É um estudo esplêndido, incontestavelmente, brilhante de verdade, mas para outro personagem que não Lear.

Vejamos.

Lear, no 1º. ato, ainda não é um caquético senil, não é ainda um caduco. É um desequilibrado, um nevrótico, mas antes de tudo um cavalheiro, um fidalgo, um rei que ainda possui muito amor às prerrogativas reais; um homem em quem sobrepujam as qualidades afetivas, nimiamente bondoso para as filhas, idolatrando-as, e, em um verdadeiro rasgo de expansão paternal, aquinhoando-as em vida. Ao pedir-lhes que lhe

digam como o amam, vê naquelas expressões de amor o reflexo de sua alma amante. Daí a satisfação imensa ao ouvi-las, daí a terrível desilusão que o fere ante a aparente frieza de Cordélia.
Um desequilibrado, dissemos, um nevrótico igual aos dos modernos tempos, pois que as enfermidades são sempre as mesmas. O *meio*, porém, em que vive aquele enfermo, o ambiente que respira é o da Idade Média, a época dos preconceitos terríveis de raça, dos altos feitos de cavalaria, que obrigava o fidalgo a ter outras expressões, outros modos de sentir que não os vassalos e os vilões. As maneiras, os gestos, as próprias expansões de afeto eram regidas pelas inflexíveis leis que separavam o grão-senhor do plebeu e do servo da gleba. Só pelo acurado estudo da época em que se desenrola o drama é que poderia Emmanuel dar-nos uma imagem fiel da personalidade do rei, cuja nevrose deve necessariamente sofrer a influência do meio social em que se acha.
O verdadeiro realismo neste caso consistiria em transportar-nos para aquele ambiente peculiar em que se passa a ação e apresentar-nos em Lear, antes de tudo, um homem em perfeito acordo com os hábitos e ideias de seu tempo. O tipo, porém, que apresenta, tem gestos e atos de vilão, mesmo antes de se tornar louco.
Entretanto Shakespeare pela boca de Albany, falando após a loucura do rei, descreve o seu herói no momento da primeira ingratidão das filhas:

A father and a grarlous aged man
Whose reverence even the head lugged bear
would lich

———

Pois bem, esse velho decrépito e caduco, a tropeçar a cada passo, segundo o apresenta Emmanuel no 1º. ato, aparece no 2º. lépido, ativo, jovial, de chapéu à banda, botas altas e chibata em punho, voltando de uma cavalgada! No correr do ato todo mostra-se vigoroso ainda e sensível em extremo, como, fidalgo que é, às descortesias de que é vítima, chegando a castigar um fâmulo grosseiro.
A ação com que Lear, ao deixar a casa de Gonerilla, volta da antessala para demorar-se um momento à soleira da porta dos aposentos da princesa e sacudir o pó dos sapatos, ação essa intercalada pelo artista, é de muito efeito talvez, mas não é uma ação de cavalheiro, por muito indignado que seja, e nunca teria sido praticada pelo nobre rei medievo.
Durante as cenas todas da tempestade até o momento da aparição do suposto louco Edgardo, Lear conserva-se completamente lúcido, conquanto agitado pela cólera e pela indignação que o levam a imprecar o céu, por ser insuficiente com as suas tormentas, para abater o seu sofrimento.
Quando se retiram os companheiros para a cabana, Lear, mais calmo, e pensando mais neles do que em si, promete buscar repouso após haver orado.

I'll pray and then I'll sleep

Depois, ainda ao rumor da tempestade, sozinho, ao relento e à chuva, Lear recorda-se dos pobres e dos desabrigados, lamenta não haver cuidado mais deles, reflete que a realeza e a prepotência deviam expor-se a sentir o que sentem os infelizes, a fim de socorrê-los melhor.

Toda esta fala, de calma meditação, segue-se à prece. Emmanuel di-la como se fosse a própria oração, pedindo ao céu, ajoelhado e de mãos postas, guarida e calor para os desgraçados.
Defeito da tradução talvez.
Esse monólogo, em que a completa calma se faz no espírito do rei, que esquece as próprias dores relembrando os alheios padecimentos, foi imaginada por Shakespeare para contrastar com a violenta aparição do louco fingido que, envolto em seu alvo lençol, como um fantasma d'além-mundo, surge, aos gritos espavoridos do bobo, na presença do velho.
Compreende-se que a imaginação do rei, fortemente ferida pelos recentes acontecimentos, deveria sentir um violentíssimo abalo, a primeira manifestação do qual seria a surpresa. A essa comoção é que principia a loucura em Lear, e só depois de alguns momentos é que ela transparece.
Emmanuel, entretanto, conduz as cenas todas de modo que a transição da lucidez para a alucinação não é percebida, e para a maioria dos espectadores os gestos, os atos, a modulação da voz na primeira frase são absolutamente idênticos aos da segunda, isto é, Lear, logo ao entrar em cena acha-se doido.
Não tirou o ator todo o partido que poderia da indescritível cena do julgamento das filhas, cena em que se manifesta francamente o delírio. Além de haver sido muito cortada, toda essa cena foi mal conduzida. Verdade é que os artistas incumbidos de o auxiliarem não podiam mostrar-se mais ineptos, principalmente o encarregado do papel de Edgardo, cuja loucura simulada deve servir de ponto de contato, de termo de comparação, para a insânia real do velho.
Chegamos ao 4º. ato, o da loucura perfeitamente definida de Lear. Emmanuel apresenta-nos um doido cuja demência é tranquila, sem grandes ímpetos, sem arrojos nem revoltas.
No entanto o louco de Shakespeare é um agitado, e as mais variadas emoções, os mais desencontrados sentimentos, as mais disparatadas ideias transparecem-lhe na frase e no gesto, entremeados de fugazes lampejos de nossas noites estivais, mais densas tornam-se as trevas que o circundam.
As transições de uns para outros pensamentos, ora violentos, ora brandos, são bruscas, incisivas, *empoignantes*, e os movimentos todos participam dessa desigualdade.
Assim, às vezes, à enunciação de uma palavra só surgem-lhe pensamentos lúcidos por ela invocados.
Quando supõe ter ante os olhos um [ilegível] convicto de adultério, o seu pensamento estaca ao proferirem os lábios a palavra, e então, com estranha filosofia, profere a célebre defesa dos amores ilícitos. Em um desses fugazes instantes, fita a vista em Gloster e reconhece-o, perfeitamente, exorta-o à paciência, fala-lhe de seu infortúnio, e depois, louco de novo, ergue-se e prega um sermão. Daí passa a fazer considerações sobre o chapéu de feltro e finge em seguida o galopar dos cavalos. É tão evidente essa forma que toma o semidelírio do rei que Edgardo exclama:

Ó matter and impertinency mix'd
Reason in madness!

Segundo Emmanuel, esse louco não altera nenhuma vez a sua doçura; atira o [ilegível] ao suposto inimigo e com a mesma entonação pede o santo e a senha a quem se aproxima.

Assusta-o a presença de um rato, que imagina ver em Gloster, sem que recue, e depois, quando descreve os amores das borboletas e dos pássaros, quando relembra a imaginada dedicação do bastardo de Gloster e a ingratidão das filhas, filosofando tranquilamente, a feição geral é a mesma.
Esse rei, a quem, na sua loucura, as prerrogativas da realeza são tão caras, não resiste aos emissários de Cordélia, que parecem-lhe vir aprisioná-lo; julga-se ofendido,e entretanto vai de motu próprio, sem que o procurem atrair, colocar-se entre eles.
Todo este ato admirável, e do qual o artista, sem gritos, sem largas e espantadiças gesticulações, poderia ter tirado um partido enorme, morreu absolutamente nas mãos de Emmanuel, passou frio e despercebido pela maioria do público.
Ou o artista não compreendeu as cenas que devia fazer, ou então não se quis fatigar, reservando suas forças para o ato seguinte, e nesse caso perdeu um excelente ensejo de mostrar-se um artista incompleto ou inconsciencioso.
Do 5º. ato, que na sua extrema singeleza é fácil de compreender, só nos resta dizer bem. Aí desaparece o rei; acalmado pelo repouso, pelos cuidados da filha e do médico, pelo bem-estar que o circunda, Lear recupera a razão aos poucos, e, ao reconhecer a filha, é o pai, e somente o pai que poderia aparecer.
Emmanuel revelou-se então realmente um notável artista. Não tinha que lutar com as difíceis circunstâncias em que Shakespeare coloca o rei nos atos anteriores, e compreendeu, pois, melhor a natureza do seu papel.
Menos agradável impressão me causou na cena final. Prolongou demasiado a agonia do velho, que, na frase de um grande admirador do artista, vem a morrer, não de dor, mas de bronquite asmática.

___

Em suma, deu-nos Emmanuel uma criação sua, um Lear seu somente, excelente não há dúvida como estudo, mas que não é o Lear do dramaturgo inglês, a criação genial de Shakespeare.

___

Já estava escrito este artigo quando chegou-se às mãos a *Cidade do Rio* de sábado.
Cortês, e em demasia lisonjeiro, um dos cronistas da popular folha da tarde, faz-me a honra de contestar minha opinião acerca da interpretação dada por Emmanuel ao personagem do *Rei Lear*.
Se não existir *parti pris* de traduzir mal o meu pensamento, creio que as linhas acima explicam claramente o ponto de vista sob o qual encarei a individualidade do rei louco.
Entretanto, uma frase há no atencioso artigo, na qual se pretende pôr em evidência a minha ignorância em matéria de arte dramática; a essa frase, se mo permitem, responderei, procurando defender-me da pecha de retrógrada ou de avessa ao realismo.
Diz o citado artigo:
"Mas justamente o grande mérito de Emmanuel é este: ter descoberto que Shakespeare é mais realista que os mais realistas, e que a sua obra imortal pode, humana como é, caber dentro dos moldes modernos, como dentro dos moldes antigos. O desespero de Lear é tão verdadeiro como o desespero de qualquer pai dos tempos de hoje. Isto de realismo é uma balela, em que já ninguém acredita! Shakespeare foi tão realista como o é hoje Zola. A menos que se não queira admitir que o realismo seja exclusivamente descrever cenas de fábricas e agitações de Bolsa..."

Muito antes de Shakespeare, segundo me contam, existiram uns certos autores, gregos, e entre eles Sófocles, Eurípedes, Ésquilo, que descreveram as paixões humanas e as humanas dores tais quais são, tão reais, tão intensas, tão incisivas, que ainda hoje os seus personagens vivem, imorredouros protótipos de, individualidades características, tão humanos que cabem "dentro dos moldes antigos como dentro dos moldes modernos."
Mais realista ainda do que Shakespeare, que, segundo afirma o cronista vespertino, "é mais realista que os mais realistas" foi um outro grego, um tal Aristófanes, que, se me não falha a memória, precedeu Shakespeare de alguns séculos apenas.
Este grego, que pelos modos devia ser também um crítico abalizado, exigia nas composições dramáticas unidade de ação, de [tempo] e de lugar, a coisa mais realista, mais naturalista, mais evidente e *moderna* que possa existir em teatro.
A humanidade é uma só, os seus assomos de cólera, como os seus arrulhos de amor, os seus ódios, como as suas mágoas, emanam todos das mesmas fontes eternas, imutáveis.
Somente a humanidade não é estacionária; [evolui] e progride, e com o correr dos séculos, com o andar da civilização ela muda na expansão das suas paixões, sente e pensa, fala e age conforme o desenvolvimento do seu tempo.

___

Existe uma ciência muito moderna, a mesologia, que deverá ser melhor conhecida, e sobretudo profundamente estudada por todos os intérpretes da arte dramática, autores e atores, que pretenderam fazer realismo *verdade* no teatro.
O realismo, a meu ver, pois, não consiste em arrastar para o nosso tempo um personagem de era remota e fazê-lo sentir e proceder com toda a vibratilidade dos nossos nervos apurados já pela civilização intensa dos modernos dias. O realismo consiste, antes de tudo, em transportar o espectador para o *meio* em que se desenrola a ação, fazê-lo viver daquela vida, iludi-lo a tal ponto que ele chegue, pela fina percepção da intelectualidade civilizada, a sentir como sentiam os homens da época do drama, a respirar, como se fosse seu, o ambiente que os circunda.
O artista que se quiser fazer realista deve ser um profundo conhecedor de todas as modalidades históricas da humanidade, estudando-lhes as minudências todas. Deve sacrificar o seu brilho individual como ator a harmonia mesológica do conjunto, e sobretudo deve evitar cercar-se da penumbra da inépcia de seus companheiros para que o seu personagem não faça o efeito de um foco elétrico em meio de meia dúzia de pirilampos.

___

Quanto a Emmanuel ter feito "a descoberta" de que Shakespeare é um extraordinário realista, e por isso tratou de o interpretar realisticamente, há um pequenino engano. Emmanuel não podia fazer "uma descoberta" feita já; antes dele Macready, o grande ator inglês, o fizera, e na interpretação dos personagens de Shakespeare procurava o mais possível libertá-los da convenção que até aí os regera.
Ainda antes de Emmanuel, precedendo-o de alguns anos apenas, Henry Irving, outro ator inglês, um dos homens mais eruditos do seu tempo e o mais notável intérprete de Shakespeare na atualidade, também "fez a descoberta" do realismo do grande dramaturgo. Somente Irving, pondo em campo todo o seu vasto saber, todo o seu talento de artista, cerceando-se de companheiros distintos, auxiliado sobretudo pela extraordinária intuição dramática de Ellen Terry, procura dar aos personagens que interpreta, ao conjunto do drama, o mais absoluto rigor histórico, e o mais alevantado brilho de encenação.

Só quem o viu é que poderá fazer uma ideia exata do que seja o realismo em teatro, posto de acordo com os mais adiantados processos da ciência moderna.
Giovanni Emmanuel não descobriu Shakespeare, e, se não viu os seus intérpretes no original, adivinhou, apenas em parte, o grande autor. Somente, Emmanuel, creio, não é nem um erudito, nem um profundo estudante de história.

___

Pondo ponto final, no que me diz respeito, a esta discussão, resta-me apenas agradecer aqueles que, lendo a minha despretensiosa crítica de sábado, ligaram-lhe bastante importância para dar-lhe a honra de uma contestação.

C. Cy.

O País
15/06/1891
p.2 "Diversões"
Otelo

É realmente lamentável que o ator Emmanuel esteja tão mal acompanhado, a ponto de se arriscar a um desastre, que se dará mais dia menos dia; isto é – uma gargalhada geral, que destrua o efeito de alguma cena importante de drama ou de tragédia.
É o que ia acontecendo anteontem no 3º. ato do *Otelo*.
O artista Valenti dá feição de meio-caráter ao papel de Iago; mas como tem voz esquisita, talhada para baixo cômico, além de ajudado pelo físico, que o arma Sancho Pança – não é tomado muito a sério pela parte do público que, não compreendendo o italiano, vê sem ouvir, mesmo porque, aqueles que poderiam entendê-lo, são privados disso, porquanto o Sr. Valenti arrasta o papel em segredinhos ditos ao ouvido dos interlocutores.
Preparado assim o espírito do espectador, quando Otelo, meio desvairado, exige do intrigante Iago a prova das suas insinuações e o atira por terra – houve queda tão esperneada, que o público riu-se, e com razão, porque o Sr. Valenti parecia um gambá colhido pela esparrela.
Não concordamos com a interpretação deste artista.
Aquele Iago não é a perfídia, a intriga, o veneno do ciúme, o desespero de um amor puro; não é a criatura imaginada pelo grande criador do monstro; não é a serpente que se enrosca para dar o bote e esguia foge deixando atrás de si a confusão e o desespero.
Inda mais.
O Sr. Emmanuel compreende perfeitamente o papel de protagonista.
Não nos dá um mouro antipático pelo terror, repugnante pela brutalidade, nem feroz como o entendem falsamente alguns trágicos; mas apresenta-nos o guerreiro destemido, presa violenta do ciúme até o desespero – despertando a compaixão por ser vítima de Iago, como o são Desdêmona e Cássio.
É belo, em cena, este contraste – Otelo, violento, brutal, louco de ciúmes, chegando ao excesso de um homicídio premeditado e com todas as circunstâncias agravantes condenadas pela sociedade – a excitar lamentos e compaixão.
Mas para que esse resultado seja completo, é preciso outro Iago, outro artista que tenha intuição e estude o personagem.

A Sra. Virginia Reiter deu-nos boa Desdêmona e fez tudo quanto podia do seu pequeno papel.
Já dissemos quanto é boa a interpretação do Sr. Emmanuel; mas vamos discutir o seu apregoado *naturalismo* e ao mesmo tempo condenar as marcações e cenários desta peça.
Bem sabemos a luta que vamos travar com os fanáticos; mas a imprensa que não discute para corrigir o artista ou educar o público – abdica os seus direitos e transforma-se em inútil turiferário.
A colocação do senado ao fundo da cena é descuido que não perdoaremos ao Sr. Emmanuel, que, para ser *naturalista*, deveria falar voltado para as autoridades e de costas para o público.
Mas tal não acontece; o artista quer ser ouvido pela plateia; dá a direita aos senadores e fala para os bastidores desertos ou dirige-se a Iago, destacado expressamente para a esquerda, a fim de remendar a situação.
Onde está pois o decantado naturalismo?
Deixemos outras muitas coisas e cheguemos à cena do estrangulamento.
Otelo abre as cortinas da alcova de Desdêmona, chora sua desgraça e a esposa acorda; trava-se o diálogo, rápido, violento, precursor de acesso de loucura e o mouro, desvairado mais uma vez pelo maldito ciúme, atira-se contra a pobre inocente e a sufoca – tendo antes o cuidado de fechar as cortinas com medo de ser visto pelo público!
Defenda-o quem quiser neste ponto; nós apenas perguntaremos – onde está o naturalismo?
Na morte, o Sr. Emmanuel cometeu o mesmo erro que apontamos ao artista Maggi.
Se o golpe da degola é tão profundo que o faz cair subitamente por terra, golpe semicircular, que por força interessa o [sic] laringe e a traqueia, vasos motores e artérias importantes – duas coisas são impossíveis: levantar-se depois da queda e fazer ouvir o ruído das aspirações.
Onde, pois, o naturalismo?
Digamos, no entanto, mesmo para acentuar a nossa boa fé e imparcialidade – que as ovações colhidas pelo grande artista no 3º. e 4º atos, foram a recompensa do magnífico trabalho.
A essas duas manifestações associamo-nos de bom grado.

Oscar Guanabarino.

Gazeta de Notícias
15/06/1891
"Teatros e..."
Otelo

O papel de Otelo, representado pelo artista Emmanuel é um primor artístico. Pareceu-nos que, ainda mais do que da primeira vez que o vimos representar o protagonista da peça de Shakespeare, ele acentuou anteontem as mil minúcias de observação de um papel, que constitui um verdadeiro tipo.
Parece que giram por aí umas ideias avariadas acerca da interpretação das peças que, mais pela sua contextura, do que pelo caráter dos personagens que nelas figuram, tomaram a qualificação de tragédias.

Há mesmo quem pense, que pelo fato de ter a peça pelo seu desenlace essa qualificação, que os artistas andam errados dando aos seus papéis a interpretação mais real e mais humana.
Em crítica, todas as opiniões são dignas de respeito; mas é estranhável que as deste quilate só apareçam quando se trata de Shakespeare, que é o autor mais humano e menos convencional que tem aparecido. Não se explica por outro modo a manutenção de suas peças nos repertórios de todos os teatros. Shakespeare é representado ainda hoje em inglês, em francês e em italiano.
Isto quer dizer que a sua obra não resistiria, se não tivesse um grande fundo de humana e de verdadeira, e se a arte moderna não lhe pudesse dar hoje todo o relevo de que ela é suscetível, ou antes, que ela exige, para ser compreendida.
Emmanuel dá ao papel de Otelo todo o valor de um minucioso estudo psicológico. O seu trabalho artístico, o que chamaremos a parte mecânica da sua obra, não é mais do que a revelação desse estudo.
Desde as cenas mais insignificantes, quer ouvindo, quer agindo, até as cenas capitais, há uma perfeita harmonia em todo o papel.
O espectador percebe pelo seu jogo fisionômico, pelas suas inflexões, pelo seu gesto e pela sua atitude, tudo quanto vai passando naquela alma torturada pela dúvida, pelo ciúme e pelo remorso. Representado assim, o papel de *Otelo* assume as proporções de uma obra-prima.
O ator Valenti é um excelente Iago.
Insinua a intriga com muita arte e dá ao papel o tom cínico e fanfarrão que o autor lhe imprimiu.
Virgínia Reiter é uma Desdemona encantadora e gentil. Todos os outros papéis, razoavelmente desempenhados, e como resultado total da representação – êxito extraordinário.
Hoje – *Frou-Frou*.

O País
16/06/1891
p.2 A tragédia naturalista
OTELO
Mais ainda do que o *Rei Lear* e várias outras tragédias de Shakespeare, presta-se *Otelo* à interpretação naturalista pela maior porção de verdade que contém, pela verossimilhança e simplicidade da intriga, pela nitidez e vigor dos caracteres, e pela rigorosa lógica da ação dramática.
Shakespeare abriu à realidade um vasto espaço em todos os seus dramas, é verdade – escreve Montégut (tom. IX pág. 347) – mas introduzindo-a por partes como elemento e para servir de contraste; ao passo que aqui (no *Otelo*) ela é todo o drama, ela penetra as cenas mais baixas como as mais nobres paixões."
E mais adiante, comparando Hamleto e Otelo, diz que a crítica, diante deste, só tem uma coisa a fazer – admirar, "tão simples são os caracteres, tão familiares e conhecidas as paixões, tão claros os moveis de ação."
Otelo é uma criação inteiriça, sem falha, sem defeito – perfeitamente, eternamente humana.

E faziam dela um monstro.
Quem a conhece da leitura atenta do original, só a compreende completamente vendo-a interpretada por um ator como Salvini ou Emmanuel, porque então o artista integra o trabalho do autor, e vê-se, ouve-se, admira-se o *próprio Otelo*, materializado, vivo, evocado e trazido das páginas do livro pelo poder do gênio.
Observando atenta, religiosamente o trabalho de Emmanuel, assombrava-me a profundeza da sua erudição Shakespeare o seu perfeito conhecimento dos comendadores e críticos do grande tragiográfo.
Os dois homens que P. de Saint-Victor diz haver em Otelo, "separados por um visível contraste" -: o guerreiro mouro, bravo, leal, ingênuo de alma, puro de coração, enlevado no seu imenso amor, cheio de orgulho e da felicidade da posse doce e formosa Desdêmona, e "o herói em luta com um monstro moral", o amoroso violento, conterrâneo das feras mais cruéis, picado pela víbora do ciúme, com toda a alma, para todo o sempre, poluída, envenenada por ele, crendo-se perdido na sua honra, no seu amor, na sua felicidade.
Até a cena 3ª. do 3º. ato a voz, o gesto, o olhar, a atitude, a expressão fisionômica de Emmanuel exprime a bravura, a franqueza, a bondade, alegria inefável e o radiante orgulho do mouro inebriado no amor de Desdêmona; mas dali em diante, desde que o "honesto Iago" lhe insinua na alma, banhada de felicidade, desaparelhada contra o ataque, a peçonha corrosiva e indelével do ciúme, tudo muda no genial artista: surge o leão ferido no coração, rugindo de dor e raiva e mais enterrando nele a flecha da calúnia quanto mais procurava arrancá-la.
O seu rosto, contraído, convulso de desespero, ora compunge, pelo sofrimento atroz, ora aterra pelos relâmpagos de cólera terrível que o iluminam.
É um trabalho que oprime e fatiga o espectador, que acompanha, palavra por palavra, gesto por gesto, a obra de rápida devastação que vai fazendo na alma do mouro o tóxico mortal.
Ele nada suspeitara nem podia suspeitar, porque a sua Desdêmona amava-o e lhe era fiel. Iago atira-lhe disfarçadamente a primeira flecha ervada, quando ao entrar com Otelo no salão, vendo sair Cássio que acabava de separar-se de Desdêmona diz: "Não gosto disto..." e a pergunta de Otelo se não era Cássio que dali saíra, lhe responde:
"– Cássio?! Meu senhor? Não, não de certo, pois não posso crer que ele fugisse daqui, *como um criminoso*, vendo-vos entrar...
E depois, com o ar mais natural do mundo:
"- Conhecia por ventura Miguel Cássio o vosso amor quando fazíeis a corte à Desdêmona?
Aqui a atenção de Otelo desperta-se, entra-lhe a suspeita de que Iago lhe oculta alguma coisa, suspeita que vai crescendo ante as hábeis e propositais evasivas do vilão; mas não poderia definir o estranho sentimento insuportável que o vai invadindo, até que Iago se incumbe desse trabalho, esclarecendo-o sobre o estado de sua própria alma, criado pelo seu falso amigo:
"– Guardai-vos do ciúme – monstro de olhos verdes, que escarnece da própria vítima de que se nutre. Vive feliz o esposo traído, que, conhecedor da sua sor-[ilegível] está o seu defensor; mas que terríveis momentos não passa aquele que idolatra, duvidando, que suspeita, continuando a amar!
"– Oh! Miséria!" exclama Otelo, com horror e nojo, como se palpasse um réptil imundo.
E aí começa o martírio do desgraçado a quem Iago, com uma fria tática infalível, vai insinuando argumentos contra a fidelidade da esposa e depois fatos, que são calúnias, até a

prova do lenço, esmagadora para o espírito alterado do mouro, de todo presa do monstro de olhos verdes.
Quantos sentimentos diversos e quantas variantes de sentimento dali até a catástrofe.
Vede: a suspeita, ora débil ora forte; a dúvida, angustiante, ludibriosa: "Creio que minha mulher é honesta e creio que o não é"; o ciúme, franco, terrível, furioso; a revolta dolorosa contra o conhecimento da suposta verdade, a ânsia de tudo esquecer:"
"Oh! Como eu seria feliz se ele se tivesse prostituído com todos os meus soldados, desde que eu o não soubesse"; a cólera contra quem fora arrancá-lo da sua feliz insciência; a volta da confiança, ao ver Desdêmona.
"Oh! Se ela me engana, então o céu zomba de si próprio!" depois o dó do seu estado, a lancinante saudade do seu passado tão próximo, o adeus lacrimoso a tudo que o fizera feliz; a furiosa necessidade de desafronta, a abrasadora sede de vingança; depois a luta medonha, junto do tálamo, entre o amor delirante e o imperioso dever de matá-la; o hebetismo após a execução da pobre criatura; e, por último, o horror inenarrável, estupendo, de si próprio e do seu crime ante o conhecimento do seu erro irreparável e o impaciente desejo de deixar a vida.
Que mundo de dificuldades para um artista esse completíssimo e assombroso estudo psicológico!
Pois bem, Emmanuel consegue vencê-las todas e reproduzir, uma a uma, todas as finas e variadíssimas notações anímicas marcadas por Shakespeare, com uma precisão, uma verdade, um poder comunicativo admiráveis!
É uma assimilação pasmosa, uma nunca vista consubstanciação de dois espíritos.
Mas por que é assim grandioso e sublime esse trabalho?
Unicamente por ser verdadeiro.
Fosse ele muito mais brilhante, muito mais estrepitoso, porém falso, e a impressão seria passageira e o espectador não traria no espírito a dolorosa e indelével recordação desse espetáculo consternante – a paixão, a agonia e o crucificamento de uma alma.
Ora isto é a vitória do Naturalismo no teatro.
Não foi completa com os *Fourchambault*, a *Tereza Raquim*, o *Amigo Fritz*, a *Germinie Lacerteux*, o *Assomoir*, a *Alersianna*... É completa e incontestável com o *Rei Lear* e o *Otelo*, interpretados por Emmanuel, porque nessas peças – a forma de tragédia à parte – na mais verdade, mais natureza, mais humanismo do que em todo o repertório contemporâneo, e porque o ilustre continuador de Salvani é um ator mais naturalista não só do que os seus antecessores e contemporâneos como do que os próprios escritores que têm trabalhado para levar o realismo ao teatro.
Não terminarei sem certificar que para o êxito do *Otelo* concorreram poderosamente Valenti – um Iago inexcedível e Virgínia Reiter – uma Desdêmona adorável.

V. M.

O País*
1º./07/1891
"Diversões"
Hamlet

Três séculos, e ainda vive! E vive, porque o coração humano não morre!

E vive porque é a mais colossal de todas as criações do teatro, e nenhuma arte conseguiu, nem conseguirá jamais, engendrar outra complexidade tão perfeita como Hamlet!

Hamlet traduz Shakespeare, e Shakespeare é o homem que mais se aproximou da obra divina.

Deus criou o homem e deu-lhe o cérebro, que é a maior maravilha do criado – e depois do cérebro humano, a ligação do homem ao criador pelo laço expresso, pela produção mais sublime dessa mesma maravilha, desse mesmo cérebro - surge Hamlet!

Amor e vingança – ceticismo e esperança – dúvida e resolução – forte que sucumbe e fraco que reage – ignorante nos mistérios da vida e indagador do futuro da alma de além-morte – sábio que desvaira e louco que raciocina – ávido que espera... abismo insondável de filosofia – seremos nós quem tente descrever-te as formas gigantescas!

E quanto mais meditamos, quanto mais procuramos nos aproximar dessa armadura incomensurável – mais se avoluma a lúgubre figura shakespeariana, derramando ondas de luz que projetam sombras imperscrutáveis, brilham ofuscante que com a inteligência, esplendor magesiático que esmaga o pensamento e nos convence da impossibilidade de traduzir uma alma – porque Hamlet é um espírito, e daí a sua imortalidade!

Emmanuel e Hamlet!

Triste realidade! Emmanuel não podendo ser Hamlet, transforma Hamlet em Emmanuel e grita – naturalismo!

Tomamos por testemunhas as duas mil pessoas que se achavam anteontem no Teatro Lírico.

A primeira salva de palmas, os primeiros aplausos espontâneos, calorosos, entusiásticos [ilegível] foram dirigidos à Virginia Reiter [ilegível] loucura.

[ilegível] [...] [ilegível]

Pondo de parte a marcação, bem feita tudo foi um *despejar* dessa bela página da imortal tragédia, e quando depois de perguntar a si mesmo "morire?" para responder, como quem resolveu o problema, Emmanuel bate na perna cinco ou seis vezes como decifrador de charadas que achou a resolução das suas pesquisas!

No 1º.ato o Sr. naturalista coloca-se de quatro pés no meio da cena, em atitude muito *natural* de quem espera o farmacêutico, mas muito pouco aceitável quando atrás do naturalista não está o enfermeiro e sim o respeitável público.

A cena com Ofélia foi chata, naturalíssima talvez, se fosse um episódio de comédia [ilegível] [ilegível].

Oscar Guanabarino.

* Em decorrência do mau estado em que se encontra o jornal, transcrevemos apenas os trechos mais legíveis.

O País*
1º./07/1891
HAMLET-EMMANUEL

Já foi decretado pelos admiradores do Sr. Emmanuel que uma "pulhice" discutir Shakespeare, como se Shakespeare fosse o Sr. Emmanuel e a interpretação por ele dada aos personagens do grande inglês.

Em todo caso, pulhice ou não, Shakespeare tem fornecido ensejo para alguns dos belos escritos do *Caliban*, que nos veio contando, no seu estilo fantasioso e rico de mil imagens encantadoras, na sua bela prosa cantante, o que sejam Lear, Otelo e Romeu, também proporcionou a outros ocasião de nos dizerem, com toda a unção pedagógica, qual a maneira mais acertada (de joelhos e mãos postas), de admirar Emmanuel somente e ainda há poucos dias a *Gazeta de Notícias* nos obsequiou com uma dissertação tudesca sobre o príncipe [ilegível] (sic) na qual se nos [afirma] "que [ilegível] fez a Shakespeare o [ilegível] relativamente indulgente para poder, sem embaraços, empregar observações profundas de toda a sorte, ter formado não só o caráter de Hamlet como a peça, caprichosos e cheios de contradições."

Ora, voltando a tratar de Shakespeare a propósito da interpretação de Hamlet pelo Sr. Emmanuel, confessem os seus fetichistas, que, se caímos em pulhice, caímos em muito boa companhia.

*

Hamlet é "a dúvida", Hamlet é a "incoerência", Hamlet é "a filosofia suprema", "o supremo segredo", Hamlet é o "mistério!" exclamam a maioria dos seus comentadores, e já houve até quem se limitasse a dizer: "Hamlet é Hamlet, e o Sr. Emmanuel não é o seu profeta!"

Seja como for, porém, Hamlet tem se prestado a um sem número de definições e interpretações, que muito devem ter admirado o seu genial progenitor literário, se como o progenitor do drama, ele já se deu no luxo de voltar a este mundo a fim de saber o que dele pensam e como o vingam os pósteros da crueldade e da indiferença dos contemporâneos.

Para Goethe, todos o sabem, Hamlet era o "carvalho plantado em estreito vaso de barro." O carvalho não poderia medrar, e só cresceria até que o vaso se esfacelasse com a sua própria força e então fatalmente morreria; a alma ulcerada do príncipe debate-se nas angústias do férreo círculo em que as circunstâncias o colocam e evola-se finalmente quando não mais o invólucro terreno pode suportar os terrenos males.

Pelas frases do drama original, lido pacientemente, verso a verso, palavra por palavra, em Hamlet encontra-se a imagem da mais bela figura humana que idear se possa. Uma individualidade em que os estímulos principescos, o brio de cavalheiro, levados a seu auge, acham-se patrocinados pelo intelecto de um Aristóteles e a coragem de um herói; ninfebo possuidor de todas as graças do cortesão e do menestrel, soldado e letrado, estudante da academia de Wittenberg, enamorado da cândida Ofélia, a quem dirigira versos e ofertara singelas lembranças de [sua] amada ardente, sentindo nas veias pulsar-lhe o sangue generoso e nobre de [ilegível] conquistadores e guerreiros.Tal é este no momento em que o colhe de sopetão a notícia da morte inesperada do pai a quem idolatra; e em seguida, um mês apenas depois dessa morte, quando ainda traja luto, e o punge a saudade inconsolada,

* Em decorrência do mau estado em que se encontra o jornal, transcrevemos as passagens mais legíveis.

surpreende-o [ilegível] de sua mãe; a quem sempre amara e respeitara. A essa dor imensa, e a imensa surpresa ergue-se logo após a entrevista com a sombra do velho rei, a revelação do terrível segredo de sua morte hedionda e os primeiros passos para a vingança, a sombria vingança, que se torna o fito único de sua experiência.
Entretanto, nos primeiros momentos ainda duvida que seja efetivamente o espectro de seu pai quem lhe revela tão medonho segredo; quer averiguar a verdade, quer certificar-se por mais amplas provas, mais humanos, de que não é tudo fruto de uma ilusão satânica imaginada para perder-lhe a alma, por fim convence-se, e ele vai a caminho da vingança, ele moço, ele amante, ele amado, da vingança que não é somente a sua própria morte, como a condenação de Ofélia, a quem adora, de Laertes seu companheiro de infância, de Polonius pai da criatura amada, velho amigo e conselheiro, e finalmente de seus dois colegas de bancadas acadêmicas que se prestam a servir o rei com o intento de o salvarem.
Todos os dons que acompanham o alto nascimento, a juventude, o talento, todas as prendas que o tornavam.

The observed of all observers

o espelho da coragem e da mocidade de seu tempo, têm que ceder o passo a desilusão cruel que se fez seu destino. A tragédia humana não encontra paralelo para esse sofrimento se não em Job, o primeiro de todos os poemas trágicos, ou em Prometeu, a imagem eterna da humanidade sofredora e revoltada.
E o drama todo desenrola-se na personalidade desse príncipe, na alma desse filho que, adorando a mãe, vem a saber, pela sombra do próprio pai idolatrado que clama e exige desforra, que ela é assassina, que ela é adúltera, que ela é incestuosa; o drama todo concentra-se no espírito desse leal cavalheiro, que, fazendo-se comediante e com comediantes, aprendendo a fingir, estuda a mãe, concedendo-lhe ainda "o benefício da dúvida", estuda o padrasto, e finalmente tudo, tudo sacrifica a sombra exigente que o persegue e que oprime a sua nebulosa imaginação, nascida em meios [ilegível] [ilegível]...
[ilegível]
[ilegível] declara sentir nas veias o sangue do célebre leão de Numeia, e acompanha o fantasma que o chama!
A entrevista com o espectro, em que todo o terrível drama de assassinato e de adultério é contada por ele e ouvido pelo filho, preso de íntima dor de horror pelo crime, e finalmente quase pela dúvida, cena em que toda a sua lealdade de cavalheiro, todo o seu instinto de homem, toda a sua piedade filial são postas à prova e entram em luta terrível, em que o jogo de fisionomia do prícipe deve ser a única a traduzir as variadas sensações que o torturam, teve em Emmanuel um intérprete original a mais não ser. Ainda de bruços, ou antes de gatinhas, de vez em quando focinhando o chão, com o rosto oculto inicialmente e as costas voltadas para o público, o ator uiva e geme soturnamente, com todas as mostras do mais abjeto pavor. Será naturalismo isso; mas com certeza é muito mal aplicado, sobretudo quando esse mesmo apavorado rapaz adquire, logo que se acha só, bastante presença de espírito para compreender a necessidade de dissimular a verdade a seus companheiros, e depois exigir-lhes segredo.
*
A teoria da loucura simulada de Hamlet tem sido, nestes últimos tempos, e sobretudo, pelos atores do teatro inglês, quase que abandonada, o que a corte dinamarquesa ao espírito simples de Polonius e seus amigos passa por um desequilíbrio mental (no qual o rei não

acredita realmente) há sido modificada, com todos os mais requintados visos do naturalismo moderno, em uma excentricidade proposital, em fugazes lampejos de ironia e de escárnio que alternam com o a mágoa real e profunda e que devem proporcionar ao ator naturalista o ensejo de um estudo de rápidos cambiantes de luz e de sombras [permita-se-nos] a expressão – cujas mais ínfimas minúcias são a pedra de toque de um talento verdadeiro.

O Sr. Emmanuel dá-nos ainda o mesmo labrego bretão, mais sujo, mais encolhido, sofrendo já de um mal [ilegível] incipiente, e cujos brados e cujas pernas têm uma tendência manifesta para se destorcerem e virarem de dentro para fora.

Aceita as cenas da loucura simulada, mas tão pouco as destaca da amargura verdadeira que nos dá antes a impressão da imbecilidade senil, pois que aos poucos o seu Hamlet vai envelhecendo espontaneamente.

O seu monólogo é único, inenarrável. Já temos visto esta cena representada de tantas maneiras diversas, já a têm feito tantos artistas, que julgávamos ter se esgotado a [escala] das surpresas. Enganamo-nos, e o monólogo do Sr. Emmanuel é [ilegível] do que a gente diz: pior e melhor é possível, mas assim... Santo Deus!

A cena com Ofélia que é um primor teatral, como se imaginou o gênio shakespeariano, é em que as apaixonada inventivas do amante que prefere ver a adorada em um convento a sonhar a possibilidade de a saber casada se alternam com amargo sarcasmo, foi absolutamente incompreendida pelo Sr. Emmanuel, que a deturpou a tal modo que quase a tornou grotesca. Verdade é que a Ofélia da Sra. Reiter pouco [trecho ilegível], pois que o Sr. Emmanuel se enrosca da cabeça aos pés na sua capa, tal como o homem da máscara negra, nem um gesto de surpresa fez.

Toda a cena da "representação", em que o Sr. Emanuel rasteja pelo tapete, deita-se e encolhe-se, também foi mal compreendida.

Shakespeare apresenta Hamlet em uma de suas fases de zombaria e amargura; o príncipe, fingindo aceitar agressivamente o divertimento que oferecem, apresenta-se aos olhos da corte como cavalheiro libertino, para melhor enganar, o rei e observá-lo mais à vontade. Diz à Ofélia que deseja prostrar-se a seus pés, e audacioso propõe [ilegível]. O Sr. Emanuel traduz a frase do galanteio ao pé da letra, [estende] a capa e deita-se no chão com a cabeça no regaço da donzela fidalga, como o faria com qualquer rapariga de vida fácil, e isto na presença do velho pai, Polonius, que proibira a filha pensar mais em Hamlet!

Se fôssemos analisar cena por cena, fala por fala, o trabalho de Emmanuel, encontrá-lo-íamos, igualmente pouco observador, mentindo à natureza, mentindo ao texto do drama.

Observaremos, ainda que na cena do cemitério, a ênfase que Hamlet diz saber empregar, isto é, a [ilegível] de um letrado, de um espírito culto, que se aprouvera em estudos e leituras, se traduz por uma gritaria positivamente inadmissível, mesmo no mais novel dos artistas amadores.

As honras da noite couberam todas à Sra. Virgínia Reiter, que, com [ilegível] nas primeiras cenas

[ilegível] uma Ofélia [ilegível]

Também foi a gentil senhora recompensada com os primeiros e únicos aplausos unânimes e espontâneos, que irromperam na vasta e repleta sala no correr da representação.

Quanto aos outros artistas, no gênero [ilegível] não podiam ser melhores. Que rei! E que rainha! O pobre Polonius, [ilegível] em uma túnica de cardeal foi um perfeito imbecil,

quando o personagem é um cortesão algum tanto ingênuo e vaidoso, mas um cavalheiro sempre.
O Sr. Emmanuel, representando Hamlet, esqueceu a sentença que o próprio Shakespeare colocou na boca de seu personagem:
"É preferível ter um mau epitáfio a um mau ator que te represente."
Do epitáfio de Shakespeare ainda ninguém decifrou o curioso criptograma; dos atores que o traíssem não o livrou o Sr. Emmanuel interpretando Hamlet da maneira pela qual o fez.

C.Cy

Jornal do Comércio
1º/07/1891
p.2 GAZETILHA
Teatros

De todas as tragédias de Shakespeare a mais [ilegível], a mais analisada e a mais controvertida, é seguramente *Hamlet*, que foi anteontem à cena no Lírico. O caráter do príncipe dinamarquês tem sido sempre um problema que desafia o estudo dos críticos o que se impõe aos atores que ousam atacar a obra de Shakespeare. E nesse particular, a verdade do provérbio latino e incontestável: [ilegível]... Inúmeras são as interpretações, as definições, as pretensas fixações do tipo moral de Hamlet, tão nebuloso, tão contraditoria - [mente] [ilegível].
Não [ilegível] nas páginas da tragédia [ilegível] príncipes dinamarqueses que aqui nos têm sido dado apreciar e julgar; mas o que se pode afiançar é que o Hamlet que anteontem figurou no palco do Lírico não tem nenhuma afinidade nem com o tipo comum que os atores medíocres reproduzem com tanta monotonia quanta impropriedade, nem também com os tipos pretensiosos dos que metem na pele do personagem shakesperiano as camadas de teorias filosóficas de que os comentadores o abarrotam.
Ator que, antes de reproduzir o personagem crítica-o competentemente, Emmanuel tira ao Hamlet o que nele se tem querido ver de fantástico para apresentá-lo puramente humano, padecendo a sua loucura, sofrendo a desorganização cerebral que o vitima sem exageros declamatórios, com toda a verdade, com uma verdade cheia de minúcias, de observações que sufocam e constrangem.
Há nessa compreensão do tipo de Hamlet uma divergência tão flagrante e tão profunda; ela destoa tanto do Hamlet convencional aceito pela generalidade, que dificilmente o espectador, ao enfrentar com ela, deixará de sentir-se chocado pelo inesperado; mas o estudo atento depois, a série infinita de pequenos fatos, de gestos, de modos de dizer acentuam de tal forma a feição típica do alucinado, que parece incrível que não tenha havido antes quem assim o interpretasse, quem o encarasse sob esta forma.
Falando do triunfo de Emmanuel não devemos esquecer Virgínia Reiter que foi uma Ofélia ideal, uma Ofélia doce e cândida, de uma ingenuidade adorável.

Gazeta de Notícias
1º./07/1891
Teatros e...
Hamlet

Ainda não há muitos dias publicamos nesta folha um artigo, firmado por um dos mais eruditos críticos da Alemanha, acerca da obra mais nebulosa e mais discutida do grande Shakespeare. Nesse artigo se acentua que o desventurado príncipe da Dinamarca, tem passado por maiores torturas depois de morto, do que em vida, apesar da alucinação provocada pelo aparecimento do espectro de seu pai assassinado.

É sobre uma criação desta ordem, que preocupa não só a crítica filosófica, como mesmo a medicina, é sobre uma obra deste gênero, acerca da qual, escritores dos mais reputados, críticos da maior erudição, especialistas da maior competência estão há dezenas de anos em renhida controvérsia, sem nunca chegarem a um resultado positivo sobre o caráter de tão misterioso personagem que o público, o grande público dos teatros e os noticiaristas dos jornais, são chamados a emitir juízo, todas as vezes, que um artista arrasta para a cena o personagem shakepeareano.

O público, o grande juiz, não vê em geral, no Hamlet mais do que o caso de um filho que vinga a morte do pai, provocada por um adultério repugnante.

Para esse é, portanto, indiferente o que há de duvidoso acerca da índole do personagem. Para a crítica, também em geral, há já uma chapa consagrada – Otelo é o crime, Romeu é o amor e Hamlet é a *dúvida*! E aí está em poucas palavras a apreciação das grandes obras de Shakespeare.

Ora, se acerca do poema, do texto, há tantas dúvidas, entra a crítica séria, elevada, e erudita, se a obra de Shakespeare tem consumido noites e noites de estudo a filósofos e homens de ciência, não é para admirar que a sua interpretação no teatro provoque, embora em escala relativamente insignificante, reparos e censuras.

Já não é pequena a nossa galeria de Hamletos. Mas não é preciso passar-lhes revista, para falarmos de Emmanuel.

O *Hamlet* de Emmanuel e muito diverso dos outros. Como no Otelo e em outros grandes papéis vê-se que o artista procura antes de tudo, o natural. Ora nas peças de Shakespeare o que predomina é positivamente essa qualidade. Na própria peça, na cena com os comediantes, o príncipe diz a maneira por que a deve representar.

É menos convencional, é menos brilhante, provoca menos bravos e menos palmas; mas é mais verdadeiro, é mais humano, é coerente e tudo mais confirma com as exigências da peça. E embora a crítica tenha reparos a fazer o que é certo é que nesse papel o público aplaudiu Hamlet, como em nenhum outro.

O País
03/07/1891
p.1-2
A Tragédia Naturalista
Hamlet-Emmanuel

Quando, há quatro anos, o eminente ator Giovanni Emmanuel, que merecidamente goza na Itália de grande reputação, (*)[943] desempenhou aqui formidável papel de Hamlet, feriu-nos de assombro, como a crítica da terra, a maneira nova, original, imprevista, pela qual ele concebera, e executara a interpretação do mais controvertido dos personagens [de Shakespeare].

Tínhamos diante de nós um Hamlet inteiramente despido das convenções e formas tradicionais que lhe emprestaram quase todos os atores ingleses, franceses e italianos.

Foi uma surpresa e, como consequentemente, um estrondoso sucesso para o arrojado e ilustre artista. Pois bem, o Hamlet agora nos apresenta, quatro anos mais tarde, e ainda menos convencional, menos *teatral* se quiserem, porém muito mais verdadeiro, muito mais shakespeareano.

O Hamlet, apresentado agora por Emmanuel não pode entusiasmar todo o público, mas apenas aquela parte do público que conheça a tragédia de Shakespeare de atenta leitura e tenha senso crítico, porque o artista não faz a mínima concessão ao grosso do público, não sacrifica nem uma só vez a verdade ao efeito e representa o *Hamlet* perante duas mil pessoas como o representaria antes dois ou três grandes críticos, com um respeito, uma severidade, um escrúpulo quase religiosos.

Esse trabalho notabilíssimo, que mereceu gerais aplausos e justos elogios, foi entretanto censurado acremente nestas mesmas colunas, com acusações absolutas e severas, quer como compreensão, quer como execução do papel. Vejamos o valor delas.

Em 22 de maio, nesta mesma folha, fazendo a apreciação crítica do desempenho dado pelo ilustre artista Maggi ao papel de Hamlet, escrevi o seguinte:

"Hamlet não é *fundamentalmente* a Dúvida, mesmo porque o seu monólogo termina deísta, agarrando-se à necessidade da crença em um Ente Supremo, está alguma coisa para além da morte – o ignoto país, cuja fronteira ninguém jamais transpôs.

"O conhecimento do mal, a dissecação dos caracteres, circunjacentes e a podridão que neles achou o seu escapelo, a desilusão de tudo é que acabam por fazer dele – um *sceptico* [ilegível]; um *misantropo* [ilegível], um *pessimista* [ilegível]."

Nessas linhas – deixei [ilegível] que a minha humilde opinião sobre o personagem shakespeareano que mais tem dado que fazer à crítica de todos os países, e que ele nada tem de fantástico nem misterioso, mas é verdadeiro, humano, de todos os tempos.

Agora, para apreciar o trabalho de Emmanuel com toda a consciência [ilegível] poder habilitar-me a rebater a crítica injusta que se lhe fizesse, reli atentamente a peça na tradução, excelente e, a meu ver, [ilegível] de Montégut; li os comentários deste [ilegível] os de Goethe, Lamartine, Victor Hugo, Paulo de Saint-Victor ... e mais profunda e tenazmente se me arraigou no espírito [ilegível-mutilado] a convicção de que a interpretação de Emmanuel é quase irrepreensível, é a mais justa, verdadeira e exata que até hoje tem sido apresentada no Rio de Janeiro e, acima de tudo, a mais [ilegível] com o texto e o espírito da grande tragédia do "jovem Will" – como [ilegível] chama o seu tradutor Francisco [ilegível].

[943] O autor do texto crítico inseriu uma nota, mas não foi possível transcrevê-la, em decorrência do mau estado em que se encontra o periódico.

Emanuel foi acusado violentamente de nos haver dado um Hamlet sem distinção, sem as graças do cortesão e do menestrel, sem os estímulos principescos, sem garbo no porte, cortesania nas maneiras, apuro no vestuário, etc.
Ora, quando Hamlet aparece ao espectador, já tem a alma ferida pela morte do pai e pelo casamento, um mês depois, de sua mãe com o irmão do morto.
"No começo do drama, diz P. Saint-Victor, ele apenas sabe da infidelidade de sua mãe à memória de seu pai e esta desilusão já o ferira de uma *melancolia incurável*."
Hamlet é já o misantropo, o desiludido, o enojado das coisas do mundo, pensando no suicídio: "Oh! se o Eterno não houvesse decretado a proibição do suicídio!
"Oh! Deus! Oh! Deus! Como me parecem fastientos, gastas, vulgares, estéreis, todos os bens deste mundo!"
Quando entra em cena, afasta-se de sua mãe, de seu padrasto, de todos, e tão sombrio está que o rei lhe pergunta: "Por que razão continuam a ensombrar [ilegível] essas nuvens?" e a rainha: "Meu bom Hamlet, abandona essa fisionomia *lúgubre*..."
Como podia, portanto, o príncipe apresentar, ademanes elegantes e aspecto senhoril e cara prazenteira em tal estado de moral?
No retrato fiel de Hamlet, feito por Goethe, o Shakespeare alemão, ele o descreve, como *devia ser* antes da morte do pai e subsquente casamento da mãe como usurpador da coroa – "calmo de temperamento, franco de conduta, nem amigo da indolência, nem muito desejoso de ocupação, de exterior agradável, polido por natureza, cordialmente cortês – modelo da mocidade e alegria de todos."
Eis agora o que Goethe diz de Hamlet, após as duas catástrofes morais, que lhe estragaram a existência, isto é, quando a tragédia começa: "Seu caráter torna-os primeiros tons de tristeza; Hamlet [ilegível] que *já não é mais nada*, que é menos do que um simples *fidalgo*; apresenta-se como o *servidor de todos, não é mais cortês nem protetor*, é um tristonho e um *decaído"*.
Ora, exatamente assim foi que Emmanuel se apresentou: todo coberto de luto, procurando a solidão, sem preocupações de elegância nem de domínio – concentrado, frio, *lúgubre*, como lhe chama a rainha e mãe.
Temos ainda outro retrato de Hamlet, magistralmente delineado por Montégut, que aliás não fez outra coisa senão desenvolver o que fora traçado por Goethe: "Hamlet traz ainda o luto pela morte do pai. Pouco faz que saíra da adolescência; no momento em que o drama principia, conta ele vinte e dois a vinte e quatro anos. Estudou na universidade de Wittemberg, onde não acaba o curso. Sua principal diversão é a esgrima, mas não pode-se lhe entregar tanto quanto deseja, por *ser um pouco pesado e fatigar-se facilmente.*
"É louro como o filho do norte: seu rosto, que é o de um moço, mostra no entanto um *prematuro cansaço, e é mais nobre do que formoso.*
'Suas maneiras são *frias*, *francas e discretas*, cheias frequentemente de indiferença e *sem cerimônia* (*pleines de laisser-aller e de sans façon*). Igual contraste no vestuário, que é a um tempo, nobremente severo e [*descuidado*].
Isto diz Goethe, cuja opinião vale alguma coisa, segundo creio.
Paulo de Saint-Victor, seguindo nas mesmas águas de Goethe, como tanto outros ilustres críticos, pinta-nos Hamlet como um fraco de ânimo, um caráter irresoluto, minado pelos desenganos e pelas desgraças, supersticioso, consciente da própria fraqueza, esmagado sob

o peso de uma missão superior às suas forças, levado às portas da loucura verdadeira pela simulação da loucura, esgotado, física e moralmente, em suma:
"Os excessos da meditação e da dúvida – escreve o eminente autor das *Duas Máscaras* – o ópio da cisma, as angústias do dever jurado, e não cumprido *minaram-o até ao esgotamento*. É quase como um estranho que assiste aos funerais da linda moça que por causa dele morrera. *A paralisia passara-lhe dos braços ao coração.*"
Ora exatamente assim é que apresenta Emmanuel o grande tipo shakespeareano – e que o digam quantos o viram na noite de 29 de mês passado.
Vendo e ouvindo Emmanuel interpretar Hamlet é que se compreende perfeitamente a justeza admirável e a profundeza de senso da definição dada por Goethe a esse personagem nunca jamais discutido bastante: *uma alma empregada de uma grande ação e incapaz de executá-la.*"
Não quero descer a minúcias, nem isso é necessário.
Para provar, entretanto, como são infundadas as críticas feitas ao admirável trabalho de Emmanuel, aduzirei mais alguns fatos.
Uma das acusações mais fortes foi a de se ter Emmanuel, na grande cena da representação, deitado aos pés de Ofélia e colocado a cabeça sobre os seus joelhos, alegando-se que isso era inadmissível em uma reunião fidalga como aquela, na presença do rei e do pai de Ofélia.
Emanuel, dando aquela interpretação à cena [increpada], fez menos do que [ilegível] o original e do têm feito os artistas que o precederam.
Eis o trecho, traduzido textualmente:
HAMLET (*deitando-se aos pés de Ofélia*) – Bela dama, poderei deitar-me no vosso regaço?
OFÉLIA – Não, meu senhor.
HAMLET – Quero dizer poderei repousar minha cabeça sobre o vosso regaço?
OFÉLIA – Sim, meu senhor.
E o tradutor explica em uma nota: "Parece que era um ato habitual entre os de galanteria da mocidade de outrora deitar-se um mancebo aos pés da sua amada durante as representações dramáticas; [ilegível] é também um sinal de amizade, etc."
Logo, Hamlet, para mais convencer a todos da sua simulada loucura, devia executar o que disse (e note-se que ele disse outras coisas muito mais [ilegível] que não se podem dizer em cena, nem transcrever) e assim foi entendido por quase todos os intérpretes, sobretudo por Macready, *que se sentava no colo entre os joelhos de Ofélia* (Helena [ilegível]).
O desalinho em que Emmanuel se apresenta no 2º. ato mereceu também um grave reparo, tão injusto como os outros, pois Emmanuel faz menos do que manda Shakespeare.
Na cena 1ª. do 2º.ato Ofélia descreve da forma seguinte o estado em que encontrou o seu pobre amado:
"Meu senhor, estava eu cosendo no meu quarto quando avistei o Sr. Hamlet – com o gibão aberto, sem chapéu, as meias sujas, sem ligas, caindo sobre os calcanhares, pálido como a sua camisa, os joelhos entrechocando-se , com um olhar em que havia a ameaça de alguma desgraça, como se ele houvesse sido vomitado pelo inferno, para falar de horrores" etc., etc."
O mais curioso, porém, é que também se faz carga ao grande artista por acentuar a loucura fingida, pretendendo-se que a crítica moderna não a admite.

Oh! Deus piedoso! Mas sustentar semelhante enormidade, se não é confessar não ter lido a tragédia e não conhecer a lenda de [ilegível] Grammaticus, conservada e desenvolvida por Betleforest, donde Shakespeare se inspirou para a composição do seu drama, lida por seu irmão Gilberto – segundo conta Francisco Hugo, é fazer praça de esquisito. Sem o fantasma do rei e a loucura simulada do príncipe, a tragédia seria incompreensível, não passaria de um pesadelo monstruoso e desconexo, iluminado por clarões ofuscantes de gênio.
É admissível o naturalismo na arte de representar? Sim ou não?
That is the question. Se se responde *sim*, não se pode deixar de aplaudir as criações de Emanuel: Otelo, Lear, Nero, Hamlet.
Se se responde *não*, o seu trabalho deve ser condenado, e deve merecer coroas de glória o do primeiro ator afetado, artificioso e falso, que se apresentar interpretando Shakespeare exatamente do modo que o próprio Shakespeare condenou pela boca de Hamlet.
Quanto acabo de expender em defesa da interpretação dada por Emmanuel, não significa que eu considere o seu trabalho impecável, perfeito. Tem falhas e senões, como toda obra humana.
No primeiro ato, ele, na primeira entrada, coloca-se ao fundo da cena, olhando para fora, por uma aberta das cortinas, para justificar a resposta que dá ao rei quando lhe observa estar com semblante enevoado: "Não tenho nuvens, senhor; ao contrário *estou até bem perto do sol.*" Ora, essa frase, que no original se afirma sobre um jogo de palavras en-[ilegível]..., sol e *son*, filho, tem um sentido [ilegível] figurado.
[ilegível] mais grave foi a modificação [trecho ilegível] Emmanuel em se apresentar sem, [trecho ielgível-mutilado] (há quatro anos ele [trecho ilegível-mutilado] bigode e *cavaignac* rui-[trecho ilegível-mutilado] *imbervismo* é posi-[trecho ilegível] pela seguinte [trecho ilegível] ....
[trecho ilegível] .... *a barba e com ela fustigar-me as faces?*"
Na grande cena da representação a sua atitude não deixa os espectadores lhe verem o jogo da fisionomia, e a descoberta do crime pela turbação do rei não o impressiona como era de esperar.
Estes ligeiros reparos são feitos apenas para mostrar que não se sou nem *emanuelatra* e *fetichista*, em tão pouco *emanuelofobo*, mas simplesmente, unicamente – consciencioso e justo.
Julho, 1 de 1891.

Valentim Magalhães.

Gazeta de Notícias
02/07/1893
p. 2 Teatros e...
Hamlet

Não vamos discutir o personagem complexo e nebuloso de Hamlet; não vamos indagar a ficção do príncipe da Dinamarca, se era um doido ou um histérico; vamos apenas transmitir aos nossos leitores a impressão que nos deixou a interpretação que anteontem lhe deu E. Brazão, no Teatro de S. Pedro de Alcântara.

Vimos o Rossi, o Salvini, a Pezzana e Emmanuel fazerem o Hamlet. Cada um destes grandes artistas dava-lhe uma feição diversa: Rossi fazia dele um mancebo guapo e brilhante; Salvini, um homem refletido e calmo; a Pezzana, uma criança imberbe e irrequieta; Emmanuel, um ente alquebrado pela enfermidade e pela dor.
Brazão, por seu turno, dá-nos um Hamlet seu, brilhante como o do Rossi, mas, nos lineamentos gerais, muito outro que esse.
O que ele nos dá, é o fruto do seu talento, é o resultado do seu estudo e do seu trabalho, e parece-nos que esse resultado é o verdadeiro.
A feição de Hamlet deve ser essa; ele não era nem um doido, nem um histérico: era um dissimulado, é ele mesmo quem o diz a Horácio, na esplanada, após a aparição do espectro.
E esse caráter de qualidade do personagem transparece em todo o correr da peça, que Brazão representa com muita habilidade.
O distinto ator teve momentos felicíssimos, arrebatando por vezes a plateia. A cena com o cômico, toda a cena da representação, e a subsequente com a rainha, são ditas com vigor e grande brilhantismo.
No *Hamlet* tem Eduardo Brazão um trabalho digno de admiração. A Sra. Rosa Damasceno disse com muita propriedade o papel de Ofélia, salientando-se na cena de loucura.
Todos os outros personagens muito bem representados por Carolina Falco, João e Augusto Rosa, Antunes, Alves e J. Costa.
O *Hamlet* repete-se hoje.

O País
25/08/1894
p.2 Artes e Artistas
Romeu e Julieta
Fez anteontem benefício no Teatro S. Pedro a Sra. Zaira Tiozzo, 1ª. dama da companhia Modena,
A peça escolhida para seu benefício foi a tragédia de Shakespeare *Romeu e Julieta*.
Não há quem desconheça o lendário poema de amor infeliz, a que o grande tragedista inglês deu o colorido da sua concepção sempre extraordinária, eternamente verdadeira e emocionante.
Páginas eloquentes de dor, cheias de lágrimas, por onde passa; de momento a momento, como suavíssimo bálsamo, o sopro divino e imortal de duas almas iluminadas pela mesma fé, ardente de amor e sacrifício.
Romeu e Julieta ficará para sempre, enquanto houver sobre a terra dois corações em que o sangue aflua e reflua de um para outro, na eclosão dos primeiros afetos trocados entre palpitações de beijos, de risos e de lágrimas.
A sala do S. Pedro mostrava anteontem um aspecto mais agradável e risonho. A cada finalizar de ato o palco atolava-se de flores em ramalhetes, transformando-se num viveiro de pombos mensageiros do entusiasmo e da admiração que têm os frequentadores da distinta artista.

Os aplausos vibravam pela sala entremeados de aclamações estrepitosas, sendo a beneficiada chamada inúmeras vezes à cena para receber a consagração dos seus admiradores.
Não só flores, não só aves, nem só palmas conseguiu a apreciada artista dramática, mas ainda muitos mimos e brindes lhe foram ofertados como lembrança da noite de seu benefício.
A tragédia correu regularmente, sendo vitoriados todos os artistas.
Para finalizar o espetáculo, tivemos uma paródia de *Romeu e Julieta*, em que tomaram parte as Sras. Colazzo e Traversi e os Srs. Capodaglio e outros, que estiveram impagáveis, como sempre.
Para hoje temos o ciumento e trágico *Othelo* em benefício do Sr. Enrico Cuneo, que tanto merece pelos bons trabalhos que nos tem apresentado.
Para hoje temos o ciumento e trágico *Otelo* em benefício do Sr. Enrico Cuneo, que tanto merece pelos bons trabalhos que nos tem apresentado.

Jornal do Comércio
27/08/1894
p.1 TEATROS E MÚSICA
S. Pedro de Alcântara
Certos papéis trágicos, que tiveram por intérpretes nesta Capital vultos da arte como Rossi, Salvini, Emmanuel, dificilmente poderão impressionar como as criações daqueles grandes artistas. O *Otelo* está no número desses papéis. O personagem de guerreiro mouro, bravo e leal, ingenuamente amoroso, transformado em amante violento, agitado pelo veneno do ciúme, só pode ser confiado a um artista superior, que tenha erudição shakespeariana e perfeito conhecimento dos críticos do grande poeta.
O ator E. Cuneo, ainda moço, modesto, mas trabalhador e observador profundo, encarregou-se anteontem da parte de protagonista da tragédia de Shakespeare, representada pela boa companhia Modena. Este artista tem dado frequentes provas da superioridade de seu talento aos poucos, mas sinceros devotos da Arte Dramática, que frequentam o Teatro S. Pedro; anteontem revelou novamente qualidades artísticas extraordinárias para a tragédia, já manifestadas no bom desempenho que deu ao *Hamlet*. Deu ao tipo do mouro boa expressão de naturalidade. Não foi de uma perfeição ideal em todo o seu longo trabalho, que oprime e fatiga o espectador; não mostrou a uniformidade irrepreensível que requer esse trabalho superior; mas subjugou a palidez de algumas cenas pelo vigor e colorido que deu a outras. Não entregou-se a transportes exagerados, quer na dicção, quer na gesticulação. Nos dois primeiros atos mostrou a devida expressão fisionômica do mouro bondoso, inebriado pelo amor de Desdêmona. O seu rosto teve as naturais contrações de desespero nos diferentes transes por que passa o seu papel nos outros atos, desde que o *honesto Iago* fere-o na alma com o veneno corrosivo do ciúme. Teve momentos felizes nas cenas de desespero pelo sofrimento atroz e nos de cólera pelas picadas venenosas do ciúme: onde, porém, seu trabalho conseguiu eletrizar o público, foi na cena final do seu suicídio por degolação, que foi colorida com toda a verdade. Basta essa cena para dar uma ideia do espírito profundamente observador do talentoso artista, que teve anteontem as mais

entusiásticas demonstrações de apreço do público, infelizmente pouco numeroso que assistiu à representação.
A Sra. Tiozzo, cujo talento evidencia-se em qualquer papel de que se encarregue, foi uma boa e meiga Desdêmona.
O Sr. Lotti interpretou com muito talento o papel ignominioso de Iago, que é de grande dificuldade. Habilíssimo em todos os papéis que lhe são confiados, esse excelente artista soube encarnar-se perfeitamente no tipo do perverso traidor.
Os outros artistas satisfizeram em seus papéis.
O espetáculo terminou por uma comédia que fez rir... a bom rir, e que é uma boa lição às pessoas cerimoniosas.

O País
22/06/1895
Artes e Artistas
Novelli

Como já ontem dissemos, as opiniões acham-se muito divididas no tocante ao trabalho de Novelli no papel de Hamlet. Pela nossa parte, declaramos que o grande artista nos satisfez plenamente, dado o desconto da rouquidão que lhe sobreveio no 3º.ato e o obrigou a algumas inevitáveis dissonâncias.
Hamlet é um personagem tão complexo e em alguns pontos de uma obscuridade tamanha, que sempre nos pareceu bem interpretado. Novelli representa-o conforme o seu temperamento, conforme o seu modo de sentir, e o que ele faz não pode deixar de ser o fruto de um violento esforço da inteligência.
A mesma paisagem é diversamente copiada por muitos pintores, à mesma hora, com o mesmo aspecto, porque cada artista *vê* a seu modo. Com o teatro acontece o mesmo que com a pintura, mormente quando se trata de papéis como o de Hamlet, que tem feito correr oceanos de tinta. Novelli deu-nos o personagem que *viu*. É aquilo? Deve ser aquilo? Não sei; só sei que o seu trabalho é brilhante e não empana a sua esplêndida reputação artística.
Não há dúvida que o público se deixou empolgar pelo novo príncipe da Dinamarca. Os aplausos foram espontâneos, ruidosos e prolongados. Não houve situação forte que falhasse, não houve um único efeito perdido.
Já ontem dissemos todo o bem que pensamos da interpretação dada pela Sra. Olga Giannini ao melindroso papel de Ofélia; resta-nos louvar o excelente artista Sr. Broggi, que nos impressionou fortemente representando o espectro do rei defunto, e salientar a Sra. Mazzini, que se portou discretamente no terrível diálogo entre a rainha e Hamlet.

A.

Jornal do Comércio
22/06/1895
p. 2 - Novelli – Shakespeare

Em última récita da primeira assinatura tivemos anteontem no Teatro Lírico o *Hamlet*, a prodigiosa concepção do gênio shakespeareano, vibrada pelo temperamento do artista superior, que é um das maiores glórias do teatro contemporâneo.

O fino diletantismo fluminense estava no seu posto para tributar a homenagem de sua admiração ao intérprete genial, e para deixar-se enlevar nos transportes da mais sublime estesia.

Chegou o momento do espetáculo, acomodaram-se todos em seus lugares e, logo que subiu o pano, deixaram-se absorver na audição e contemplação muda da tragédia que começou a desenrolar-se.

O rei da Dinamarca morreu ainda moço, de um acidente – dizem. Ao saber essa notícia, Hamleto seu filho vem de Wittenberg assistir aos funerais, e dois meses depois vê sua mãe desposar Cláudio, belo conversador, diplomata, ambicioso, tendo da dignidade real apenas uma máscara. O rei adorava sua mulher, ela esqueceu-o logo, para lançar-se nos braços desse homem que na rainha fascinou a mulher. Sendo ela herdeira do trono, Cláudio, desposando-a, recebe a coroa, e Hamleto, apesar de seus títulos, é posto à margem e sofre a afronta sem se resignar. Observa todos os que o rodeiam, grandes e pequenos, e sente, no fundo de sua alma, que ele é de uma espécie superior. O casamento de sua mãe com Cláudio confunde-o; exaspera-o a precipitação com que se realizou o consórcio. Esse tio coberto de vícios, a impiedade de sua mãe, os cortesãos, os criados, tudo irrita-o; abomina as festas de coroação e quer partir. Cláudio quer tê-lo junto de si para realce do brilho da coroa e insta, juntamente com a rainha, para que Hamleto fique e ele obedece.

O espectro do rei defunto vem reclamar vingança; ele fala e sua voz revela o segredo do fratricídio; o pai assassinado implora a seu filho a punição do culpado, o castigo de crime tão abominável. Hamleto jura obedecer e não ter outro pensamento que não o da vingança. Passada a primeira exaltação vem a reflexão e ele reconhece que é necessário descobrir as provas do crime e constatá-lo – tarefa difícil, porque desse hediondo delito só poderia faltar quem foi o criminoso. É preciso, porém, descobrir a verdade, e Hamleto, como Bruto, faz-se de louco – admirável meio para contemporizar, observar e combinar planos, esperando os acontecimentos.

Para evidenciar esse mistério indecifrável, para exorcizar à luz do sol o assassino tenebroso de seu pai, Hamleto finge-se alucinado, recurso bem extraordinário, mas não extravagante, se nos reportarmos àquela época em que todas as cortes tinham o seu doido. Essa máscara dá-lhe inteira liberdade para trabalhar na execução de seu plano.

Atacar o crime na própria consciência do criminoso é também uma vingança, porque o punhal e o cadafalso não são os únicos castigos; é para isso que ele prepara a cena dos comediantes, que representam em presença de toda a corte, como uma cilada para surpreender a consciência do rei.

Quando Cláudio vê reproduzir-se no palco a cena tétrica do seu crime, foge aterrado, espavorido, denunciando o fratricídio aos olhos de Hamleto que não perdia um só dos seus movimentos, a mais leve contração de sua fisionomia.

Só, em seu aposento, Cláudio curva-se ao peso do remorso; quer orar e não pode; admirável contraste que nos deixa ver o assassino, entre o seu crime e o arrependimento, tão perturbado, tão transtornado quanto Hamleto entre o crime e sua vingança. A enormidade do fratricídio opõe-se ao arrependimento do traidor, assim como a enorme e pesada

responsabilidade força o vingador a conter sua cólera. No momento em que o rei, de joelhos, absorvia-se nos seus pensamentos, Hamleto entra.
É noite, a hora dos espectros e dos lances trágicos, mas o príncipe adia ainda sua vingança; não quer matar o assassino de seu pai em momento de arrependimento, porque ele poderia assim conquistar o céu.
Chamado junto a sua mãe, Hamleto exprobra-lhe o seu procedimento, lança-lhe em rosto seus amores incestuosos e depois de uma cena violentíssima, quando corre para a porta com a espada na mão, fere, através do reposteiro, o velho Polônio que cai morto.
Sua infeliz filha Ofélia, que já sofrera as insinuações de seu irmão Laerte, as suspeitas grosseiras de seu velho pai, que sentira o coração despedaçar-se de dor diante do retraimento e das durezas de Hamleto, não resiste a este golpe fundo vendo morrer seu pai e perde a razão; o delírio da loucura levou-a em breve morte.
Laerte fora mandado à França e Hamleto à Inglaterra, mas aquele volta para vingar a morte de seu pai e este porque a obsessão de sua vingança ainda não realizada não lhe permitia afastar-se. Encontram-se ambos e batem-se em combate singular.
Laerte desvairado pela sede de vingança esquecera a suas virtudes e honradez e envenenara sua espada, aconselhado pelo rei, que fazia dele agora seu instrumento para libertar-se de Hamleto, cujos planos não eram mais para ele um mistério.
Enquanto se batiam os dois, o rei envenena uma taça por onde Hamleto deveria beber se fosse vencedor. A rainha, entusiasmada pelo valor do filho, toma a taça envenenada e bebe à sua vitória. Hamleto é ferido, mas dá também um golpe mortal em Laerte que, ao expirar, revela o segredo da espada envenenada e a cumplicidade do rei; entretanto, a rainha agoniza.
Hamleto vendo-se irremediavelmente perdido, precipita-se sobre o rei e mata-o, vingando ao mesmo tempo seu pai, sua mãe, Laerte perfidamente subornado, e o crime a que ele mesmo sucumbe.
Aplaudimos sem restrições a magnífica interpretação dada por Novelli ao papel dificílimo do nebuloso Hamleto. A sua compreensão do personagem é verdadeira, lógica e estudada com muita reflexão e calma; não o considerou, como muitos outros, uma figura fantástica, que pode ser representada romanticamente, ao paladar do artista. Não.
Novelli estudou o protagonista com amor, e das nebulosidades indecisas da convenção ele fez surgir um ente humano o lógico que apresentou aos nossos olhos maravilhados na noite de anteontem.
O Hamleto de Novelli é, como o de Shakespeare, um homem que na sua educação adquiriu as qualidades e os talentos dos homens de sua época, de seu país e de sua classe.
Maneja a espada como um homem de guerra, ama os jogos cavalheirescos e as honras como um verdadeiro filho de rei. Nascido em uma época em que os homens de sua condição eram dispensados da cultura do espírito, ele entrega-se às especulações intelectuais. Viajando para recrear-se, ele observa e estuda os homens, aprofundando a filosofia e a ciência e conquistando teorias e doutrinas. Tem conhecimentos de arte, de poesia, de teatro; é um fantasista de imaginação, uma individualidade verdadeiramente genial. A tudo isto ajunte-se um temperamento de nevropata, composto estranho de elementos desiguais em luta com as forças e as faculdades de sua natureza intelectual e moral, e teremos aquele resultado humano dominado pela tristeza pela inquietação, pela

ideia sombria. Sua vivíssima sensibilidade torna-o, mais que qualquer outro, suscetível de ser afetado por impressões que levam à desolação ao mais íntimo de sua alma.
Essa é a verdadeira organização de Hamleto – irritável e melancólico, pensativo e afável. Tem terríveis sobressaltos no meio de sua apatia, e então torna-se raio e relâmpago, troveja e fulmina. Breves instantes, mas formidáveis, em que aparece o homem de seu século e em que a barbaria dos tempos se ostenta; logo depois ele cai na indolência que é falsa aparência de sua hiperexcitação interior, Hamleto é um vulcão; se vomita lavas, a torrente dura apenas um minuto, mas ouvem-se os surdos rumores que denunciam agitação interna. Sua resignação é simulada; sua distração, o esquecimento de si mesmo – simples aparências, pretextos para isolar-se em sua meditação.
Esta é a análise íntima, a psicologia do personagem feita por Novelli com a finura de observação que lhe é peculiar, com os preceitos da ciência experimental cujos métodos emprega na sua arte com tanta segurança.
Interpretado por ele, essa tragédia tem uma grandeza incomensurável. Os seus olhos parecem ler o crime e perscrutar as consciências; o episódio do cemitério, os seus discursos sobre as misérias do poder imprimem o selo definitivo do espanto que surge desde o momento em que o espectro aparece, e perpassa nos monólogos, nas visões e nas palavras de Hamleto como um vento lúgubre. Há, do princípio ao fim dessa obra sublime, tanta grandeza e emoção, tão grande luta de forças opostas, tanta elevação filosófica, que o espírito acompanha com interesse sempre crescente a lutulenta tragédia, em vez de ceder ao horror dessas imagens fúnebres e de abster-se diante do pavoroso assombro.
Não terminaremos sem umas frases de louvor merecido à Sra. Giannini que fez muito bem o delírio de Ofélia. O público galardoou-a com prolongados aplausos.
Novelli teve aclamações constantes, sendo chamado à cena dezenas de vezes.

Gazeta de Notícias
22/06/1895
p.2 Teatros e...
Novelli-Hamlet

Ou a curiosidade literária de ouvir uma peça de Shakespeare, ou a curiosidade artística de ver como Novelli interpretava o grande poeta inglês, o que é certo é que o anúncio da representação do *Hamlet* levou anteontem ao Lírico considerável concorrência de público.
O *Hamlet* é de todo o vasto e grandioso repertório shakespereano a peça que mais ruído tem despertado e que maior número de controvérsias tem provocado.
Por isso mesmo, por se tratar de uma obra de difícil interpretação, é que não há artista dramático um pouco acima de estalão vulgar que não se sinta tentado a reproduzir em cena a figura do vingativo príncipe da Dinamarca.
Que é, porém, o *Hamlet*?
Longe iríamos se tivéssemos de nos referir a todas as opiniões dos críticos que têm estudado este assunto com mais ou menos profundeza. Variam os comentadores da grande obra de Shakespeare, e o artista que tem de a reproduzir em cena, se não se limitar às suas impressões pessoais, ao seu estudo, à sua observação, a formar por eles a composição e a interpretação do personagem, ver-se-á enredado numa tal meada de observações, que dificilmente dela poderá desembaraçar o seu espírito.

Para uns – e não são esses os mais difíceis – o *Hamlet* é um personagem *complicado*. Para outros, esse personagem é não só *complicado* como *contraditório*.
Da divergência da crítica, da crítica séria, feita por homens como Goethe, como Sthendal, como Taine, como Mézières, como Philarete Charles, como Montegut e modernamente por Lemaître e outros, nasceu naturalmente a divergência das interpretações.
Na própria Inglaterra, onde o culto por Shakespeare se conserva mais vivaz e mais fervoroso do que em outra qualquer parte, o *Hamlet* tem tido interpretações mais ou menos variadas: sempre discutíveis e sempre grandiosas.
Depois de Irving, o ator mais popular e que maior entusiasmo provoca na interpretação do repertório de Shakespeare, depois desse artista tão notável ter representado o *Hamlet* de modo a parecer que a sua interpretação seria a última palavra e ficaria sendo o modelo a seguir, apareceu num outro teatro de Londres um outro grande artista que, depois de haver feito o *Falstaff*, representou o *Hamlet* com um êxito que toda a crítica consagrou com os maiores elogios ao talento e à penetração do artista.
Porventura o *Hamlet* de Irving é o mesmo *Hamlet* de Tree?
Porventura o *Hamlet* de Salvini, de Rossi, de Emmanuel é o mesmo?
Ninguém o dirá, pois entre todas essas interpretações há diferenças muito acentuadas.
Só nas exterioridades é que esses artistas se parecem; mas a maneira de interpretar diverge e em pontos culminantes da peça.
Ora, desde que se trata de um personagem tão discutido, de um trabalho tão controvertido, assim como a crítica do poeta julga pelas impressões pessoais, mais ou menos justificadas pelo próprio texto, seria intolerante não se admitir o mesmo processo para a sua interpretação teatral.
É o caso de Novelli.
Este artista dá-nos um *Hamlet* diverso, em alguns pontos, daqueles que temos. Artista de Detalhe, procurando o efeito da representação nas mais pequenas *nuances* do papel, a sua interpretação parece desigual. Entretanto, ela não é mais do que a reprodução do tipo, caráter complicado segundo uns, contraditório segundo outros. Shakespeare fez do seu herói um indeciso, um contemplativo. Com a ideia fixa de vingar o pai assassinado pelo próprio irmão, *Hamlet* finge-se louco para escapar às iras de Cláudio. Mas terá uma razão perfeitamente equilibrada o homem que se julga perseguido por um espectro, por uma *alma do outro mundo*, que lhe fala e o exorta à vingança?
A alucinação é perfeitamente humana, ninguém o contesta; mas é duvidoso que os espíritos suscetíveis desse fenômeno cerebral se possam considerar em perfeito equilíbrio.
Daí, as dificuldades da interpretação.
Como as vence Novelli?
Fazendo sentir, pelos recursos mais naturais, a complicação de ideias, sentimentos e paixões que turbilham no cérebro de *Hamlet*. Pode não ser brilhante, pode não ser teatral; mas é a mais aproximada da naturalidade que em cena se pode exigir, a maneira por que Novelli representa. Essa naturalidade acentua-se nas cenas capitais do drama, no modo de dizer o célebre monólogo, na cena com os cômicos, em que o artista não perde um único movimento da fisionomia dos criminosos, e no diálogo violento com a rainha, em que o desespero e a raiva tomam ascendência no seu caráter.

Enfim, dado o ponto de vista por que ele encarou o seu personagem, dada a percepção psicológica que ele adquiriu da complicada figura de *Hamlet*, o seu trabalho é perfeitamente harmônico e corretamente artístico.
Será, porém, o verdadeiro *Hamlet*? Reproduzira Novelli no palco o personagem como o compôs ou quis compor o grande Shakespeare? É tão temerário afirmá-lo como contestá-lo.
Mas o que se pode contestar, o que mesmo se deve proclamar em todos os tons, é que quem representa o *Papá Lebonnard*, *Luiz IX*, o *Tromboni*, do *Rapto das Sabinas*, e nos dá um *Hamlet* como o que vimos no Lírico, é um artista de talento excepcional e de excepcionais aptidões.

A Semana
p. 165-166
22/06/1895
"Teatros"
Ainda no *Lírico* continua a trabalhar a companhia Novelli, representando dramas sombrios como *Os Espectros* e um *Drama Novo* e desopilantes comédias como *A Guerra em Tempo de Paz*.
Devemos referir-nos particularmente à representação dos *Espectros* do famoso Ibsen que Novelli iniciou o público fluminense apresentando no *Lírico*, três atos de um dos mais célebres dramas d grande escritor norueguês e fê-lo com extraordinário talento.
O tema dos *Espectros* não é novo em matéria de teatro. Dezenas de autores, e dos mais eminentes, tem arquitetado nas peças sobre a influência do atavismo pró ou contra o destino do indivíduo. Ibsen soube, porém, renovar o assunto, em grande parte pelo desprezo dos *ficelles* teatrais.
Pouco se importa com o espectador. Com um piparote ele põe fora de cena os personagens sem dar a mínima satisfação. *Sic volo*... Assim é que no último ato Regina Alving foge de casa sem que o público se intere do porque desse alvitre.
Os Espectros são uma obra de real valor como observação, como estudo médico-social. O drama de Ibsen exige, mormente a parte do protagonista, atores de primeira ordem. Novelli no papel de Oswaldo foi simplesmente estupendo.
A Semana, por intermédio de seu cronista teatral, envia a Ermete Novelli as suas palmas.
Terminando estas linhas declaremos que a escolha do *Drama Novo* foi um senão cometido pela *troupe* Novelli. Não fosse a interpretação discreta dos seus companheiros, e seria insuportável a exibição de uma peça em que, entre arrancos de quinto ato, Shakespeare faz de juiz de paz da roça!
Outro senão foi o *Hamlet*, dado quinta-feira última.
Novelli que nos perdoe, mas discordamos inteiramente da sua interpretação do papel menos no 2º. ato que faz magistralmente.
Em compensação a cena do cemitério foi para a cova com Ofélia.
Olga Giannini foi uma Ofélia, de primeira ordem.

Gyp.

O País
28/06/1895
p.2 Artes e Artistas
Novelli

Otelo, não envelheceu ainda nem nunca envelhecerá; é um grande poema sempre novo e sempre interessante, que tem o mágico poder de fazer vibrar a um tempo todas as cordas do coração humano. O espetáculo de anteontem, no teatro Lírico, foi mais concorrido que de costume, porque o mouro de Veneza exerce uma influência decisiva sobre o público não há quem não tenho chorado sobre o destino da mísera Desdêmona, quem não se enchesse de indignação contra a monstruosa perversidade de Iago, quem não estremecesse diante da truculenta paixão do mouro.

Novelli saiu triunfante da terrível prova a que se submeteu. Acolhido friamente no 1º. ato, ou antes, prejudicado pela absurda disposição da cena do 2º. quadro, pois era coagido a dar as costas aos senadores que o ouviam com tanto interesse; conseguiu aquecer a plateia no 3º. ato e no 4º., e tornar-se estupendo no 5º., representando primorosamente a sanguinolenta catástrofe.

Esmiuçar todo o trabalho de Novelli nesse esmagador papel, para o desempenho do qual a natureza não o auxilia absolutamente, seria encher de palavras algumas colunas desta folha. Basta dizer que a noite de anteontem veio ainda uma vez confirmar que Novelli é o mais extraordinário dos atores contemporâneos, porque nenhum possui as suas prodigiosas aptidões em gêneros tão opostos.

Olga Giannini compreendeu toda a suave e penetrante poesia do papel de Desdêmona e reproduziu com o seu belo talento dramático essa imortal figura.

O Sr. Colonello foi aplaudido no papel de Iago, e a Sra. Colonello, que fazia o de Emília, disse com muita veemência artística a bela increpação do 5º.ato.

De resto, esse 5º.ato foi representado por todos os artistas da companhia Novelli de modo a satisfazer os espectadores mais exigentes.

O público manifestou numa verdadeira ovação o justo entusiasmo de que se achava possuído.

A.

Jornal do Comércio
28/06/1895
Teatros e Música
Novelli

O anúncio de uma peça do grande repertório já conhecido atrai sempre ao teatro uma numerosa concorrência, como a que afluiu anteontem ao Teatro Lírico para ver o *Otelo*.

O nosso público, pouco curioso de conhecer novidades, como se o engenho humano se tivesse paralisado na impotência de produzir trabalhos de mérito, não resiste às tentações de um anúncio em que apareça o nome Shakespeare, e corre pressuroso ao teatro na ansiedade de comparar e de julgar entre Salvini, Rossi, Emmanuel e Novelli, os quatro gigantes do palco que tem assombrado com as fulgurações das paixões humanas no seu tumultuar desordenado de mar proceloso açoitado pelas borrascas.

O vasto recinto, quase cheio apresentava bonito aspecto, mas os dois primeiros atos escoaram-se um pouco friamente, enquanto correram por conta do Sr. Colonello as cenas principais da intriga de Iago, aquele perverso, eloquente sentencioso, de atroz ironia, espírito de perversidade, mas sempre elevado, incapaz da difamação que não fosse expressa em estilo terso, tendo a retórica ao serviço de sua infâmia.

Sendo este o melhor papel do Sr. Colonello, é preciso confessar, ainda assim, que ele não chegou à altura do Iago, o personagem mais inteligente desta tragédia, espírito forte, que faz horror aos hipócritas, aos escrupulosos e aos supersticiosos.

A filosofia do pérfido veneziano se evidencia das definições dos conceitos e dos aforismos por ele enunciados a respeito das coisas, das pessoas e sobretudo das mulheres, e o Sr. Colonello não tem no olhar, na expressão fisionômica, na inflexão, no gesto e no movimento cênico ardor, volubilidade, animação e vida satânica para exprimirem a *psyché* do traidor que ele representa.

Também prejudicou um pouco à tragédia a encenação do segundo quadro e a feição arqueológica dada por Novelli à figura do Otelo.

Não se compreende a colocação daquele tribunal presidido pelo doge, que tem o seu trono no fundo da cena: ou Otelo teria de falar, sempre de costas para a plateia, e prejudicando muito a audição, ou então, como fez Novelli, tem de falar para o público dando as costas ao tribunal, o que produz uma impressão desagradável, fazendo sobressair a convenção do teatro, que é o que se procura sempre fazer esquecer ao espectador.

Estamos também mais de acordo com o processo de Emmanuel, trajando o protagonista de general veneziano: nem se compreende que Otelo comandasse as forças venezianas vestindo-se a seu bel-prazer de acordo com os costumes de sua raça.

Além da lógica dos fatos, temos também, para corroborar essa maneira de ver, o testemunho tradicional e a afirmação histórica da estátua de Otelo em Veneza com os trajes de general veneziano.

No correr da tragédia dissiparam-se esses pequenos senões, e Novelli com a sua poderosa dinâmica sugestiva e emocional, mostrou-nos, de cena em cena, as anomalias que se sucediam no cérebro de Otelo, o valente e generoso guerreiro amante que, em um desabamento deplorável da inteligência, em um descalabro moral indescritível, submete-se ao arbítrio de um aleivoso torpe que urde os lances da asquerosa intriga em uma série de crimes que conduzem à catástrofe extrema. Repugna a imbecilidade desse marido que aceita todas as insinuações que deslustram sua imaculada esposa; e a degradação mental em que ele cai, leva-nos a não ter compaixão nem vontade de lhe perdoar o crime que comete.

Abstraindo-nos de comparações, achamos admirável a interpretação de Novelli, reduzindo os largos traços em que foi delineado o mouro de Veneza às proporções da mais estrita naturalidade; é um trabalho ingente, dificílimo, que só realizam os artistas superiores.

Desde a narrativa até a cena final, o notável ator italiano desenha o personagem com uma harmonia de linhas, uma unidade de interpretação admirável. Toda a infinidade de pormenores de sua criação, de minudências diversas, harmonizam-se no tom geral, na homogeneidade da interpretação.

Novelli foi aplaudidíssimo pela numerosa e seleta sociedade que enchia, anteontem, a vasta sala do Teatro Lírico, tendo tido muitos chamados à cena no final dos atos.

Partilhou dos seus aplausos a Sra. Olga Giannini, que fez de um modo encantador a inocente Desdêmona, sendo também nominalmente chamada à cena por muitas vezes.

O País
09/09/1895
p.2 Artes e Artistas
Teatro Lírico (crônica escrita por Artur Azevedo acerca da montagem de *Othelo* pela Companhia Dramática Italiana de Gustavo Modena)
A companhia Modena deu-nos anteontem o *Otelo*, de Shakespeare.
Cuneo lutou valentemente com papel do mouro, sem se deixar esmagar pelo gigante, sendo para notar que as cenas mais violentas e mais difíceis da tragédia inglesa foram justamente aquelas em que o digno artista se mostrou mais brilhante.
Nos famosos adeuses do mouro e na mela cena que se lhes segue, quando, cedendo a um primeiro movimento de indignação, ele atira por terra o hediondo Iago, Cuneo fez-nos lembrar Ernesto Rossi em tudo, até na voz.
Poucas vezes temos ouvido proferidas com tanto calor artístico as palavras finais que Othelo, antes de matar-se, envia ao senado de Veneza.
O público, apesar de não ser tão numeroso como fora para desejar, fez ao artista uma ovação estrondosa, envolvendo nos seus aplausos a Tiozzo, que foi uma insigne Desdêmona.
Desta vez limitamos os nossos louvores a esses dois artistas, Lotti é um ator de bastante inteligência para compreender que o não aceitemos no tormentoso papel de Iago.
Depois do penúltimo ato, Cuneo fez-se rogado para vir ao proscênio receber os aplausos do público, que insistente e ruidosamente o chamava. O distinto artista demorou-se tanto a aparecer, que por um pouco mais, transformaria em mau humor aquele entusiasmo todo. O público é um soberano que não espera.

A.

O País
12/06/1896
p.2 Artes E Artistas
Emmanuel
Ou fosse por insuficiência de reclamos ou seja que realmente o nosso público tenha se tornado insensível às grandes manifestações da arte, o caso é que anteontem o anúncio da representação do *Rei Lear* e do reaparecimento de Emanuel não conseguiu fazer com que o Apolo se enchesse...
Entretanto (e sirva-nos isso de consolo) a concorrência era escolhida: as letras e as artes achavam-se dignamente representadas.
Os nossos leitores necessariamente conhecem *O Rei Lear*, uma das mais humanas e a mais tremenda concepção de Shakespeare. Já leram esse divino e veemente libelo contra a ingratidão filial; já se extasiaram, talvez, vendo o personagem do velho rei, dolorido e louco, interpretado por Ernesto Rossi, ou por esse mesmo Emanuel, que atualmente nos honra com a sua terceira visita.
A tragédia foi fragmentada pelo tradutor italiano, e esse trabalho, até certo ponto exigido pelas atuais conveniências do teatro, nos pareceu irrefletido e mal feito; os principais

episódios, porém, foram respeitados, embora ficasse desarticulada a ação do drama do conde Gloster, que ocorre paralela com a do drama do rei Lear.
Mesmo assim mutilada, a tragédia constitui, entretanto, um espetáculo delicioso e sublime, que tanto fala aos corações como aos espíritos.
Emanuel – com que satisfação o dizemos! – progrediu visivelmente. A voz é a mesma – clara, sonora e retumbante – mas a gesticulação é agora ainda mais natural e mais sóbria, a fisionomia tem outra mobilidade, e há maior segurança de efeitos no trabalho, que atende escrupulosamente, sem que o espectador o perceba, a todas as minudências da representação.
O repúdio de Cordélia, a imprecação à natureza, a loucura o encontro com a filha repudiada e, finalmente a morte, para só citar as passagens de mais responsabilidade daquele papel esmagador, foram para o grande artista vitórias sobre vitórias.
Os espectadores, que o receberam na primeira cena com uma prolongada salva de palmas aplaudiram-no entusiasticamente durante a representação inteira.
Emanuel veio acompanhado como das outras vezes, pelo seu inseparável colega Valente, que nos deu um soberbo Gloster. Os demais artistas, que talvez revelem melhores aptidões representando outras peças, não nos pareceram dignos de dar à deixa ao mestre.
Boa encenação.

A.A.

Jornal do Comércio
14/06/1896
p.1 Folhetim do Jornal do Comércio
SEM RUMO
(crônica semanal)
O acontecimento teatral da semana foi a reaparição entre nós do ilustre ator G. Emmanuel, que adotou a especialidade de representar peças antigas com o jogo de cena moderno.
O processo agrada muito às plateias americanas, compostas de um público muito livre, que não conhece tradições de escola nem de declamação clássica; público para o qual só é belo o que se aproxima da verdade e da natureza.
A culta Europa faz restrições a este respeito, e não quer que se desempenhe uma tragédia com as mesmas entonações, as mesmas atitudes e os mesmos gestos empregados em uma comédia-drama do repertório moderno.
Quem tem razão, a Europa ou a América?
Na minha qualidade de Americano, penso que a naturalidade e a verdade estão acima de tudo, todavia, convém lembrar que os personagens de tragédia, mesmo nas peças profundamente humanas de Shakespeare, são talhados a cinco pontos acima do tamanho natural; e por consequência a *naturalidade* do artista que os interpreta na cena deve também subir cinco pontos.
G. Emmanuel e E. Novelli puxam para si os heróis de tragédia, em vez de se equiparem às suas proporções épicas.
Já se vê que o processo, podendo ser muito bom, o que não contesto, é discutível.
O rei Lear, por exemplo, apresenta-se-nos como uma figura prodigiosa, o tipo supremo da dor e do desespero, tão grande ou talvez maior do que o Édipo antigo.

Entretanto, no decorrer da representação, Emmanuel tem acentos e posturas análogas às de certo velhote da cidade nova quando perde o bonde, por lhe não ter o condutor atendido ao *psit*.

Também Novelli *naturalizava* por de mais os heróis de tragédia. Usava de ademães meneios tão triviais que entrevíamos, através dos coturnos e do turbante de Otelo, o fraque e o chapeozito do primeiro encontradiço, desses cuja Desdêmona é o ordenado do fim do mês e cujo Iago é o proprietário da casa em que mora.

Ernesto Rossi, recentemente falecido, pertencia à velha escola; às vezes se excedia em berros e uivos, como na cena da loucura do *Rei Lear*, mas nem por isso deixava de ser um grandíssimo ator, em nada inferior aos que acabo de citar.

Nessa tragédia do *Rei Lear* admira-se a mais sublime das criações shakespeareanas: - Cordélia.

Nada conheço de mais comovente e tocante do que aquelas palavras do velho rei, quando, com os cabelos embranquecidos e o coração retalhado, desperta ao colo da divina Cordélia.

Fita-a desvairado, espantado, não acreditando nos seus olhos. Toma entre as mãos a cabeça da moça, e a contempla por longo, longo tempo.

Depois sorri tristemente, dizendo como em um acesso de alienação:

- "Ah! Compreendo... Tu és a sombra daquela que foi a minha Cordélia! ..

Daquela que morreu, oh! sim, daquela que morreu! Há quanto tempo tu morreste, minha boa filha?"

O estupendo gênio dramático do imortal poeta inglês se revela tanto nos ínfimos pormenores como no vasto conjunto da peça.

Afastando-se da legenda em que se inspirou, a qual castiga Regana e Goneril, respondo Lear no trono, Shakespeare se comprazeu nesta tragédia em acumular todos os horrores, deixando o mal triunfante e a virtude assassinada.

O espectador deveria sair do teatro oprimido e indignado.

Não sai.

Por quê?

Por causa da celestial Cordélia.

Desprende-se dessa puríssima figura de mulher um tal perfume de bondade e de amor, de candura e de piedade, que o espectador se esquece das torturas infernais do velho rei, olvida-se da perversidade sem nome de Regana, perdoa a duplicidade feroz de Goneril, aceita a inexorabilidade do poeta – para só se lembrar de Cordélia!

Ela resgata todas as culpas, ela redime todos os pecados, ela dá indulgência a todos os crimes... só porque *existe*, só porque se mostra!...

Inda mais: chegamos quase a abençoar a infame Regana e a miserável Goneril – unicamente pela razão de que, sem elas, não poderia aparecer no mundo uma Cordélia...

.....
.....

Alguns críticos a têm comparado à famosa Antígone de Sófocles, da qual, aliás evidentemente, Shakespeare inspirou.

No meu sentir, Cordélia é mais poeticamente humana do que a sua predecessora no teatro grego.

E por me ter referido a *Antígone*, de Sófocles: sabem vosmecês que esta célebre tragédia consagra esta coisa que nós chamamos *aderentes* ou *adesivos* em política?

Pois é verdade.
Vou resumir o entrecho da peça, segundo uma enciclopédia que tenho à vista:
"Créon, proclamado rei de Tebas, após a morte dos dois filhos de Édipo, tinha proibido sob pena de morte sepultar Polinice, para o punir pelo crime de ter fomentado a guerra civil em sua pátria; mas Antígone, irmã de Polinice, ouvindo mais as inspirações da piedade fraterna do que os conselhos da prudência e do medo, afrontou as ordens de Créon. O tirano pronuncia contra ela a pena de morte. Nem a dor de Hémon, seu filho, o qual ama Antígone, nem o heroísmo desta princesa, com as ameaças do adivinho Tirésias, conseguem abrandá-lo.
Antígone morre vítima da sua dedicação, numa caverna onde se extingue pela fome.
Mas Créon sofre o castigo da sua crueldade, pois vê seu filho suicidar-se sobre o cadáver de Antígone."
Mas o papel do *coro* é que é engraçado. Sabem que o *coro*, nas tragédias antigas, significava a *multidão*, *o povo*, *os outros*, a opinião pública.
Pois o *coro* de *Antígone* dá razão a todos, e é sempre da opinião de quem está em cena.
Ele se compõe de velhos tebanos que aprovam e aclamam sucessivamente todos os personagens da peça, e aceitam completamente as situações que surgem dos acontecimentos. O tirano Créon faz grandes elogios à arbitrariedade, à ditadura e ao despotismo.
Responde o coro dos velhos:
- Muito bem! Viva o despotismo!
Chega depois Hémon e faz apologia da liberdade e da justiça.
O coro em estribilho.
- Viva a liberdade!
Os mesmos velhos têm muita pena da infeliz Antígone, mas louvam o opressor.....
.....
Esta profunda psicologia da alma das multidões prova duas coisas – 1ª. que os homens são sempre os mesmos [em] toda a parte e em todos os tempos; - 2ª. que os grandes gênios vivem a vida própria e mais a vida de todos os séculos.

...

A revolução da Ilha de Creta faz-me lembrar que esses Cretenses são os homens mais valente do mundo.
No século 17º., eles sustentaram contra os muçulmanos um sítio que bem merecia um Homero. É o mais longo e o mais heroico de que faz menção a história. Para entrarem em Canen, os Turcos tiveram que encher os fossos com vinte mim dos seus soldaods. No ano seguinte sitiaram [cada], em frente da qual levantaram uma pirâmide formada de cinco mil crânios de cristãos.
Depois assediaram a capital da ilha de Creta.
Como disse, não há na história outro exemplo igual a este.
A praça era defendida pelo ilustre Morosini. Durante vinte anos os turcos atacaram e não conseguiram tomar a praça. Veio o grão-vizir em pessoa, comandaram um exército de 80 mil homens. Em Candia, a guarnição era de dez mil.
Os muçulmanos possuíam então os maiores canhões conhecidos.

A luta assumiu proporções heroicas; só se viam destroços e ondas de sangue; em 4 meses, houve 34 assaltos e 17 sortidas; deram-se neste intervalo 618 explosões de minas de guerra, e os turcos perderam 20 mil homens.
A guarnição de Candia foi se reduzindo pouco a pouco, mas a sua resistência despertou um entusiasmo enorme entre os povos cristãos da Europa; a França lhe enviou um corpo de voluntários da primeira nobreza. Tudo fracassou, em vista do furor dos Turcos.
Por fim os Cretenses se viram exauridos pelas privações, pelas moléstias, e por uma luta sem exemplo nos fastos da guerra.
Ao fim do ingente duelo, a ilha era um monte de ruínas, onde jaziam os corpos de trinta mil cristãos e cento e dez mil otomanos. Durante todo o sítio houve 69 assaltos, 8º sortidas e 1.469 explosões de minas!
O grão-vizir Kiouperti, impressionado com a heroicidade do general Morosini, concedeu-lhe condições honrosas na capitulação.

*

* *

Este valente general Morosini era Veneziano, isto é, Italiano.
Todos sabemos que os Italianos são bravos e briosos.
O fato de terem sido derrotados pelos Abissínios não passa de um caiporismo:
Quem não tem nesta vida seus dias de caiporismo?
Porém o que me parece um pouco estranhável é a distinta colônia italiana no Brasil esteja a enxergar ofensas patrióticas em qualquer coisa que se escreva sobre a Itália.
Cavalheiros tão cultos hão de compreender que o seu melindre ultrapassa as raias do razoável.
Há uma penca de questões diplomáticas pendentes entre os Governos dos dois países.
Como estranhar que a imprensa se exceda um pouco em sua linguagem?
Não há jornais italianos que têm dito cobras e lagartos do Brasil e dos Brasileiros?
Os jornais franceses, alemães e ingleses vivem constantemente a vociferar uns contra outros e contra os respectivos países.
Daí não resulta incidente algum.
Nós mesmos, no Brasil, temos blaterado muitas vezes contra Ingleses, contra Franceses, contra Americanos, contra Argentinos... sem que isso traga cartel algum de desafio.
Só os Italianos fazem exceção.
Mas afinal isso tem desculpa. Quando os negócios não nos correm bem por casa, precisamos gastar o nosso mau humor com os outros.
De resto, só admito o duelo quando há insulto puro e simples.
Por qualquer motivo travo-me de razões com o Ambrósio em forte altercação, e me exacerbo a ponto de lhe dirigir um grosseiro ultraje ou de erguer a mão para o seu rosto. Ambrósio tem o direito de me enviar as suas testemunhas, exigindo uma reparação pelas armas.
Porém desde que as minhas palavras envolvem uma *acusação positiva* ao Ambrósio, e não somente uma injúria pura e simples, cabe-lhe antes de tudo defender-se da referida acusação, rebatê-la, pulverizá-la, para depois então mandar-me o seu cartel de desafio.
Eis como entendo o duelo.

E do sistemas de duelo conhecidos, o melhor é aquele que se usa no Tibet. Coleção de duas moedas, uma de prata e outra e bronze, em uma grande caldeira de água efervescente . Os adversários metem aí o braço todo; aquele que tirar de prata [e considerado vencedor.

*

* *

Começam hoje os *Concertos populares* no teatro Lírico. O entusiasmo com que tem sido acolhida esta bela iniciativa dos Srs. Luís de Castro e Ferreira de Araújo deve enchê-los de justo orgulho.

O Rio de Janeiro tem-se na conta de cidade apreciadora da música; entretanto sai um homem a passear pelas suas ruas, mesmo dos bairros mais finos, e só ouve os pianos a batucarem tangos, polcas, habaneras, e outras coisas mais ou menos maxixais. Raramente um trecho de ópera, e inda mais raramente peças clássicas de câmera.

A Europa inteira aclama Wagner e Berlioz nós, a bem dizer, não os conhecemos.

Bem-vinda, pois, seja esta reação contra o tro-ló-ló cediço, empreendida pelo Sr. Luís de Castro, cujos esforços, assim o espero, serão coroados do mais brilhante êxito.

*

* *

O glorioso destino do romance *Inocência*, do ilustre Sr. Visconde de Taunay, é motivo de justo desvanecimento para nós Brasileiros.

Já traduzido para 4 ou 5 línguas, inclusive o japonês, acaba de ser vertido para o francês e publicado nas colunas do grande jornal parisiense *Le Temps*.

Não sei de outro livro nosso que merecesse tais honras.

*

* *

Ezequiel Lopes declarou há dias que se suicidava unicamente porque estava cansado de viver. Penso que esta explicação tem o valor de outra qualquer. Compreendo o aborrecimento e tédio de um homem que há 40 anos lava o rosto todas as manhãs, há 40 anos come bife com arroz, há 40 anos dá os bons dias, boas tardes, boas noites aos conhecidos; calculo qual deva ser o fastio de um cidadão que tem jantado quatorze mil e seiscentas noites seguidas, que vê aquele sol amolador e impossível nascer todas as manhãs e recolher-se à tardinha...

E depois, aquele ramerrão da vida cotidiana: trabalhar, ganhar dinheiro, gastar dinheiro, tornar a trabalhar, ouvir desaforos, invejar os felizes, zangar-se com os criados, falar mal do vizinho, tomar café, fumar cigarro, andar no bonde, ver gente na rua, pedir dinheiro emprestado, ter raiva da sogra, comprar sapatos para os pequenos, ir ver maxixadas no teatro, ler jornais, cortar os calos, olhar para o Corcovado, enxotar as moscas ..... que maçada!!

*

* *

Dois Espanhóis e um Inglês.

Os dois Castelhanos formavam planos de ambição.

Dizia o primeiro: - Queria possuir tantos milhões quantos fossem os grãos de areia à beira do oceano.

Ao que o segundo retorquiu: - Pois eu preferia que o mar fosse um tinteiro, e de cada vez que molhasse a pena escrevesse um milhão.

O Inglês estava calado; mas como lhe perguntaram os Espanhóis se não imaginava algum meio de ser mais rico do que eles, respondeu:
- Mim quer estar herdeira de vocês duas!

G.

O País
16/06/1896
p.2 Artes E Artistas
Emmanuel

O eminente artista fez anteontem passar a grande figura do Otelo diante dos nossos olhos deslumbrados.
O trabalho de Emmanuel atingiu, na tragédia de Shakespeare, o ideal da perfeição artística.
O papel de mouro de Veneza é desempenhado por ele com uma sobriedade admirável, sem perder, entretanto, nenhum dos seus inúmeros efeitos. De minúcia em minúcia, Emmanuel acabou por encontrar a verdadeira interpretação do personagem ou, antes, o único Otelo possível.
Infelizmente, o grande trágico só teve anteontem um companheiro razoável, o conscienciosо ator Valenti, que é um valente Iago; mas a formosa Nella Montagna não tem ainda ombros para o papel de Desdêmona, e no de Emília a Sra. Bucellati deitaria a perder o último ato, se não estivesse em cena um gigante para salvá-lo. Dos outros artistas nem falemos.
O público encheu o Apolo e aplaudiu tanto e com tanto entusiasmo que a empresa resolveu repetir hoje *Otelo*. Ainda bem.

A.A.

A Bruxa
19/06/1896
p.7 Teatro

Publica hoje *A Bruxa* um belo artigo de *Furfur* (Coelho Neto) sobre o *Rei Lear*. De que outro modo mais digno poderíamos nós comemorar a estada, no Rio de Janeiro, do glorioso Giovanni Emmanuel – o divino intérprete do divino Shakespeare? O *Rei Lear* é a criação mais acabada de Emmanuel. Já o ouvimos no *Otelo*, nos *Rantzan*, na *Europa e América*, e, no mesmo dia em que sair este número d'*A Bruxa*, ouvi-lo-emos no *Hamlet*. Mas em nenhum outro papel, como no de *Lear*, o grande Emanuel consegue apresentar um trabalho tão conscienciosо, tão meticuloso, tão sóbrio, tão humano.
O folhetinista do *Sem Rumo* do *Jornal do Comércio*, (consentes que te rompa o disfarce, Urbano Duarte?) escreveu que "os personagens de tragédia, mesmo nas peças profundamente humanas de Shakespeare, são talhados a cinco pontos acima do tamanho natural; e, por consequencia, a *naturalidade* do artista que os interpreta deve também subir cinco pontos."

Perdoa-me tu, Urbano! Eu, na minha humilde opinião, acho que nenhum poeta conseguiu jamais ser tão sóbrio, tão natural como Shakespeare.
Depois, não sei bem como possam ser marcados pontos de naturalidade. Ou uma criação é natural ou não é "Emmanuel e Novelli puxam para si os heróis de tragédia, em vez de se equipararem às suas proporções épicas" escreve o folhetinista. Mas o heroísmo não excede a natureza humana: cabe muito bem dentro dela. E não é preciso que um ator deixe de ser homem como qualquer de nós, para interpretar a cólera de *Otelo*, a paixão de *Lear* e o delírio de *Hamlet*.
É realmente doloroso que um crítico venha descobrir um defeito naquilo que é justamente a mais bela qualidade de um ator...
O que, porém, mais me doeu no *Sem Rumo* foi este trecho: "Entretanto, no decorrer da representação, Emmanuel tem acentos e posturas análogas às de certo velhote da cidade-nova, quando perde o bonde, por lhe não ter o condutor atendido ao *psit*." Parece-me que o homem de espírito que escreve o rodapé do *Jornal* deve estar arrependido de não ter deixado no fundo do tinteiro essa *boutade* de mau gosto..

Mas, deixemos Emmanuel e a crítica. Quero falar-vos de uma bela noite que tive, no sossego de uma casa de artista, ouvindo versos bem feitos, e rindo, - não com esse riso grosso que as chalaças provocam, mas com esse raro e delicioso riso que só a leve graça e a ironia sóbria de um humorista de raça podem fazer nascer.
O artista é Artur Azevedo. Bela e doce noite essa, em que ele me leu grande parte da *Fantasia*, a sua nova revista que a companhia do *Variedades* já começou a ensaiar.
O gênero revista de ano está desonrado no Brasil, - porque não houve gato pingado que se não metesse a explorá-lo. Atores, sapateiros, médicos, carregadores, maestros, - todo mundo se convenceu de que, para escrever uma revista de sucesso seguro, bastavam duas qualidades: imbecilidade e falta de pudor. Dessa convicção nasceram os asquerosíssimos *Rio-Nu*, *Aquidaban*, *Tim-Tim*, e quejandos atentados.
Artur, que foi no Brasil o introdutor do gênero, nunca abaixou o seu talento até o nível intelectual dos admiradores de *Maxixópolis*. As suas revistas são sempre comédias de costumes, em que há observação e estilo. *Fantasia* não será um *sucesso* de pernas despidas e de pilhérias crespas: será um *sucesso* literário.
Em um dos seus próximos números, *A Bruxa* publicará uma cena dessa deliciosa peça.

Do noticiário de um jornal teatral:
"É um trabalho fatigante o que às pobres criancinhas do Éden-Lavradio impõe a empresa que os contratou. Quase todas as noites o Tim-Tim, que é uma estopada de matar; durante o dia ensaios de uma revista que irá brevemente à cena; e no domingo, para descanso, *matinée*. Pedimos à empresa que não sobrecarregue tanto as míseras criancinhas e deixe-as descansar ao menos aos domingos."
Descansar aos domingos? Que desaforo! Pois as crianças já querem também gozar de descanso, - esse luxo da gente grande?!
Eu, se fosse chefe de Polícia, ordenaria que as crianças representassem oito peças por dia. Já pensou em julgado que é lícito a qualquer patife explorar a infância, prostituindo-a em

exibições pornográficas de *Timtins* e *Maxixópolis* – não estejamos com meias medidas: o melhor é matar de uma vez aqueles desgraçados pequenos.

Lilith.

21/06/1896
p.1 Folhetim do Jornal do Comércio
Sem Rumo
(crônica semanal)

É como certas frutas, especialmente a goiaba.
Por fora amarelinha, viçosa, convidativa. Apenas se percebe um ponto negro, junto ao talo.
Parte-se a fruta, e encontra-se a polpa toda denegrida, corrompida, cheia de vermes.
As nossas Alfândegas são outras tantas goiabas com bichos por dentro e bonitas por fora.
A da Capital Federal, por exemplo, com os seus mil e um regulamentos fiscais, com os seus empregados de confiança, sempre me inspirou o mais profundo respeito e instintivamente levava a mão ao chapéu quando acaso passava pela frente dos seus vastos armazéns.
Afigurava-se impossível que ali houvesse fraudes e trapaças, não obstante o brocardo popular que reza: - quem dá mingau a menino sempre lambe o dedo – isto é, do manuseio de muito conto de réis sempre *pingam* alguns vinténs.
Agora, meus senhores, partiu-se a bonita goiaba, e os morotós estão à vista.
Não há remédio senão acreditar no que se lá vendo e em *muchas cositas mas* que não menos.
De outras Alfândegas da República dizem-se horrores.
Há pouco tempo, numa festa de colégio, o diretor contratou um *lunch* para os convidados. Aproveitando-se do momento em que funcionava a sessão literária alguns rapazelhos invadiram a copa e se atiraram sofregamente aos pratos de croquetes, sanduíches e doces.
Chegando o encarregado do *lunch*, enxotou os assaltantes, exclamando com cara feia:
- Nada! Isto aqui não é Alfândega!
Ouvi a objurgatória e fiquei pensativo, pois, como filosofante da vida, sempre presto muita atenção ao que sai espontaneamente da boca do povo. “Isto aqui não é Alfândega!”
Como interpretar o conceito? Referir-se-ia à abundância e riqueza dos depósitos fiscais? Ou conteriam as suas palavras alguma pungente ilusão?
Intrigado, dirigi-me ao homem pedindo que me esclarecesse sobre o sentido da sua metáfora.
- Sim, não é Alfândega, onde todos querem *comer*...
E piscou o olho ao pronunciar o último verbo.
Confesso que, ouvindo isto da boca de um popular, senti as duas rosas do pudor me queimarem as faces, coisa que há muito me não sucedia, pois o atrito dos homens e a experiência da vida nos vai tornando insensivelmente cara de pau, para não dizer sem vergonha.
.....
O Governo comoveu-se com as últimas falcatruas descobertas, e penso que já nomeou uma comissão encarregada disto, daquilo e de não sei mais o quê. Esta comissão, aos dois anos de trabalhos, quando tudo já estiver *frio*,e ninguém mais se lembrar dos desfalques atuais,

apresentará um volumoso relatório onde serão consignadas 245 meias medidas e reformas para o bom andamento das repartições aduaneiras. O Ministro de então, cujos minutos *estão contados*, estatela de horror em frente daquele bendegó... Folheia-o ligeiramente e se reserva para lê-lo e estudá-lo *quando tiver tempo...*

Este tempo nunca aparece, e como os jornais não se ocupam mais com roubos nas Alfândegas, sua excelência põe uma pedra sobre o assunto, deixa que as coisas continuem com dantes.

É possível que me engane sobre o caso vertente, mas que no nosso Brasil, em geral, as coisas têm marcha, não há contestar. Os mais substanciosos e bem elaborados relatórios para nada absolutamente servem, pois nem ao menos são lidos pelos que têm o dever de o fazer.

Entretanto, não me parece coisa insuperável confeccionar um regulamento de Alfândega que torne impossível a fraude o peculato de quaisquer empregados, mesmo dos conferentes.

Antes de tudo, deve-se firmar a premissa de que, tratando-se dos dinheiros públicos, não há *empregados de confiança*. A confiança é um belo sentimento, mas que só pode existir de particular para particular.

Mesmo assim, é perigoso barateá-la, como acaba de o experimentar o Sr. Dr. Prudente de Morais com o bilontra Manoel Felix, o qual lhe foi recomendado por um parente como o modelo dos servidores leais e probos. O Manoel é homem sério!... diziam todos no Itamarati. E o Manoel não quis desmentir o seu bom nome, pois empregou os quatorze contos furtados de os dissipar na jogatina e nas orgias.

O famoso Guerra Sapateiro, arqui-milionário tão avarento, aquele que chamava os literatos de *tipógrafos* e que deixou 10 contos ao Sr. Vitorino de Barros por ser ele *um bom tipógrafo* – costumava dizer: Quem tem confiança nos outros acaba sendo roubado.

E durante toda a sua longa vida de jaqueta e tamancos sempre agiu de acordo com a sua sentença favorita. O seu aventesma era o medo de ser roubado; e recomendou muito especialmente ao seu primeiro testamenteiro que discutisse teimosamente os honorários dos médicos que o trataram, porquanto *nem depois de morto queria ser roubado* (textual).

.....

Para tornar inexeqüível qualquer fraude, todos os serviços devem ser fiscalizados com tal rigor, e o responsáveis envolvidos nas malhas de um regulamento tão bem feito, que um empregado não possa furtar sem que vinte o saibam. E se vinte o sabem, toda a gente o sabe: E se toda a gente o sabe, os altos administradores não poderão mais fechar os olhos, e se resolverão a castigar os culpados. Este castigo só pode ser o seguinte: demissão e cadeia.

A propósito, não me lembra se já lhes contei o caso do empregado de muita confiança de uma repartição pública de Minas.

Muito assíduo no trabalho, inteligente, zeloso, bom pai de família, estimado pelo chefe. A repartição estava em obras, de sorte que havia material acumulado no pátio. O nosso empregado saía todos os dias, às 3 horas, com um embrulho de forma quadrangular, cuidadosamente envolvido em papel branco e amarrado com cadarço cor de rosa.

Isto durante meses...

Afinal se descobriu...

Eram tijolos provinciais construiu as paredes de uma casita, muito catita, em que aboletou a sua familiuzita.

*

* *

A tentativa de envenenamento da travessa do Filgueiras me produziu um frio no intestino, pois que a sorte me fez patrão (como aliás poderia ter-me feito criado).

Sempre fui simpático aos humildes e aos desprotegidos da sorte, por natural pendor do coração, tanto assim que, ao ver um carroceiro esbordoar o seu muar tomo logo o partido do burro, e sinto enorme prazer quando este, por vingança, se desfaz em couces.

Mas a inaudita perversidade de envenenar duas famílias, só porque a patroa fez algumas admoestações sobre o serviço doméstico, indica que a minha simpatia pelos humildes nem sempre será bem empregada.

Compreende-se tal vingança no tempo do cativeiro, pois o desgraçado escravo só tinha o recurso de fugir, quando inimigo do seu proprietário, para depois ser preso pelos capitães do mato e continuar a sofrer inda mais.

Porém um fâmulo livre, desde que os patrões lhe não agradem, tem o recurso facílimo de se despedir, na certeza de achar nova colocação no mesmo dia, em vista da imensa procura de criados.

Procura tão grande, que eles são hoje quase os donos da casa.

Há senhoras que, com receio de irem bater os bifes, tratam as cozinheiras por *minh'ama*.

Residi por alguns meses na vizinhança de uma numerosa família, composta de sete moças e duas velhas, além dos barbados.

Paredes meias, ouvia tudo quanto lá se passava. De manhã à noite, falavam-se umas às outras com familiaridade: - Ó Julinha, ó Maricota, ó Gigi, ó Cecília, ó Joaninha...

Porém, de vez em quando, eu escutava dizerem em tom mais respeitoso: Sinhá D. Maria, vosmecê me faz o de dar um prato?

Sinhá D. Maria era a cozinheira!

E em muitíssimos outros *ménages* tenho assistido a coisas análogas.

Os criados reinam, governam e administram, em virtude da lei inelutável da oferta e da procura, lei que se aplica a todos os complicados meandros da vida social.

*

* *

Formosa, robusta, sentimental, apaixonada, enérgica e resoluta – tal era a infeliz Leonor de Alcântara, a qual se suicidou com três tiros de revólver.

E o fez porque a família contrariou os seus amores.

Bela, sadia, apaixonada, enérgica e determinada...

E matou-se...

Preferiu aniquilar-se a transigir com as conveniências que lhe abafaram os impulsos do coração.

Não é uma heroína obscura da vida burguesa?

Os heróis de todas as categorias não são feitos da mesma têmpera?

Vontade e resolução, eis o segredo das grandes prosperidades, como também das grandes desgraças.

Sobre a campa da desditosa Leonor, todas as donzelas que amam deveriam depor uma grinalda de perpétuas.

*

* *

Gostei do concerto popular de domingo, e penso que a coisa pode ir por diante, se a direção incluir no programa o maior número que puder de peças modernas, principalmente trechos de óperas conhecidas. Isto para começar. Depois então, quando o público estiver bem habituado, impor-se-lhe-á música mais complicada científica, até mesmo álgebra em *fa* sustenido, acompanhada de fagotes e oboés em *si* menor.

Durante o concerto deu-se um incidente engraçado.

O regente da orquestra, professor do Instituto de Música, vendo assomar a um camarote o Sr. L. Miguez, diretor do dito Instituto, pregou os olhos sobre o homem e pôs-se a lhe dar frenéticas palmas, exclamando: Bravo! Bravo! Bravo!...

O público mostrou-se perplexo, sem saber do que se tratava, mas com vontade de *engrossar*, porquanto um dos fracos do público é dar palmas e bravos, seja a quem for e por qualquer motivo.

Daí a pouco, estava parte da plateia voltada para o camarote, batendo as mãos e gritando: bravo! bravo!

Um cavalheiro que se sentava ao meu lado exclamou a rir-se: Bravo! Bonito! Bis!

E inclinando-se para mim:

- Quem é? Que foi? Que houve?
- O Miguez que chegou.
- Quem vem a ser o Miguez?
- Diretor do Instituto.
- Diretor do Instituto!? Exclamou o vizinho arregalando os olhos. Chegou? Ah! Isso sim!...

E fitando o camarote:

- Bravo! Bravo! Bis!

.....

A ovação foi a tal ponto que o Sr. Miguez, encalistrado como uma donzela, retirou-se.

Confesso que daí em diante não pude mais apreciar a sábia música que se executava em cena, porque aos meus ouvidos só ressoava impertinentemente o *flon-flon* posto em moda pelo Visconti: Chegou, chegou, chegou, inda não há meia hora. (O diretor do Instituto tinha desembarcado justamente há meia do paquete *Nile*.)

E comecei a divagar, rindo-me por dentro, enquanto na orquestra o rabecão fazia de *pai nobre* dando conselhos às rabecas estroinas.

Imaginei que o amigo Matias chegava do norte. Encontro-o inesperadamente na rua do Ouvidor, emito uma exclamação de agradável surpresa, dou alguns passos para trás, e ponho-me a berrar batendo palmas: - Bravos ao Matias! Bravos ao Matias! Bonito!

Com certeza teria pouco depois uma cauda de transeuntes atrás do Matias, a lhe darem bravos e palmas.

Não teve culpa disto o distinto maestro Miguez, mas o bom amigo que o expôs a este ridículo.

*

* *

Conforme veio anunciado, brevemente teremos ocasião de admirar o *cinematógrafo*, uma das maravilhas deste fim de século.

Todos nós vimos quinetoscópio de Edison, o qual reproduz o movimento por meio da passagem rápida, em frente à retina, de uma série de fotografias instantâneas. Mas no quinetoscópio as figuras eram pequeninas e só uma pessoa de cada vez podia apreciá-lo.
O cinematógrafo, inventado pelos irmãos Lumière, apresenta-nos as figuras em tamanho natural, podendo ser vistas por um número qualquer de espectadores.
Esta maravilhosa lanterna mágica da Ciência fará passar perante os nossos olhos, nas suas exatas dimensões, um trecho dos boulevards de Paris, no seu contínuo movimento de vaivém, homens, mulheres, crianças, carros, ônibus, animais, tudo.

*
* *

Inda não tive ensejo de assisti a nenhum dos *João Josés* que atualmente disputam as palmas do público.
Mas tenho ouvido diversas opiniões favoráveis ao desempenho dado pela companhia nacional Dias Braga, de preferência à da companhia portuguesa Amélia Vieira. Artur Azevedo regozija-se mui justamente com essa vitória tão inesperada quão honrosa para o corpo cênico fluminense, prova de que entre nós há elementos para a organização de um núcleo dramático muito regular.
Caso análogo se deu há anos, com o *Gran Galeoto*.
Esta mesma companhia Dias Braga, de que fazia parte Eugênio de Magalhães, deu ao famoso drama de Echegaray um desempenho excepcional, mesmo superior. Algum tempo depois, fui vê-lo por artistas portugueses, vindos expressamente da Europa para nos ensinar a arte de Tália e Melpomene. Achei-os detestáveis, ignóbeis.
Não quero insinuar que os artistas do Lucinda estejam nas mesmas condições, mesmo porque inda os não vi; desejo apenas afirmar a convicção de que aos nossos atores e atrizes não falta talento, quando o querem ter. O que os estraga é o *maxixe.*

*
* *

Alguém, não tendo prestado atenção no que ultimamente escrevi sobre Emmanuel, no *Rei Lear*, disse-me com um muxoxo de delicioso esnobismo:
- Você nunca viu o Emmanuel representar! Aquilo é a última palavra da Arte! Nunca Shakespeare sonhou ter tão sublime intérprete!
Estava disposto a calar-me, como sempre faço quando me encontro em presença de qualquer espécie de exaltado.
Mas aquele impagável *"Shakespeare nunca sonhou"* me fez cócegas.
O *Rei Lear*, como *Otelo*, como o *Romeu*, como o *MacBeth*, como as principais tragédias do imortal poeta, têm sido representados no Rio de Janeiro por muitos artistas notáveis.
Pois inda não houve um só de que se não dissesse convictamente:
- Eis a última palavra da Arte! Não se pode interpretar Shakespeare com mais gênio!
De onde deduzo o seguinte:
Grande é Shakespeare, imortais são as suas peças.
Quem ilumina a cena é o gênio do divino William, e não a maior habilidade dos atores.

G.

Jornal do Comércio
22/06/1896
p.2 Teatros e Música (*Jornal do Comércio*)
Emmanuel
Tivemos anteontem no Teatro Apolo a festa artística do glorioso Emmanuel que representou o *Hamlet*, a prodigiosa concepção do gênio de Shakespeare.
Um público seleto e numeroso acorreu para tributar a homenagem de sua admiração ao artista genial que soube arrancar a criação shakespeareana das brumas e dos nevoeiros das concepções incompreensíveis, e deu-lhe uma alma humana, uma figura humana, e uma vida toda humana, pelos sentimentos e pelas paixões que animavam o príncipe da Dinamarca.
Com a finura da sua observação, com os processos naturalistas da arte moderna, Emanuel fez a análise íntima do protagonista, estudou-lhe a psicologia e deu-nos o verdadeiro temperamento de *Hamlet* – irritável e melancólico, pensativo e afável. Sob essas aparências, porém, percebem-se no fundo daquela alma surdos rumores da agitação interna de um vulcão que há de vomitar a vingança do assassinato do velho rei seu pai.
Interpretada por Emmanuel, essa tragédia tem uma grandeza extraordinária. Os seus olhos parecem ler o crime nas fisionomias e perscrutar o remorso nas consciências; os seus discursos sobre as misérias do poder, o episódio do cemitério prolongam o espanto que surge com a aparição do espectro e que como um vento lúgubre continua no monólogo sobre o incognoscível, nas visões e nas palavras de Hamlet.
Emanuel foi extraordinariamente grande de simplicidade e de naturalidade, e conquistou um verdadeiro triunfo.
O teatro esteve completamente cheio do que há de mais distinto na nossa sociedade, e desde o começo do espetáculo fizeram-se ao artista genial estrondosas ovações. No intervalo do terceiro ao quarto ato, em uma das inúmeras chamadas à cena, acompanharam o genial artista até o proscênio muitos moços, poetas, jornalistas e homens de letras. Em cena aberta saudou-o o Dr. Valentim Magalhães em pequeno e comovido discurso vibrante de entusiasmo e de admiração, sendo interrompido por vezes com prolongados aplausos.
Emmanuel respondeu em frase elegante, protestando seu reconhecimento ao público, à imprensa gentil e à mocidade estudiosa, inteligente e entusiasta desta cidade que ele apelidou a Atenas da América do Sul.
Aplausos e aclamações delirantes cobriram suas últimas palavras, e no entusiasmo do momento muitos arremessaram seus chapéus aos pés do grande artista, que, nas três visitas feitas a esta cidade em 1887, 1891 e 1896, tem sido distinguido com as mais inequívocas manifestações de apreço e admiração!

Gazeta de Notícias
22/06/1896
p.2 Teatros e,,,
Emmanuel – Hamlet
Emmanuel leva-nos de surpresa em surpresa, arrebatando-nos cada vez mais com a perfeição, nitidez e relevo artístico com que interpreta o grande Shakespeare.
Já o tínhamos visto no *Rei Lear*, no *Othelo* e mesmo no *Hamlet*, quando ele aqui esteve em 1886. Mas, como certos pintores de gênio que se ligam à sua obra com a paixão ardente de

um amante obcecado, como certos escritores que têm a neurose da [ilegível], como Balzac e Flaubert, que retocavam impertinentemente a sua obra, expurgando-a de todas as frases, de todos os episódios que pudessem estar fora da natureza, assim Emmanuel descobre no seu trabalho, a cada uma exibição, processos e meios de o tornar mais natural e por conseqüência mais verdadeiro.

Ser simples sem ser banal, ser natural sem ser monótono, manter o justo termo entre a concepção de um personagem e as suas exterioridades é o que constitui a verdadeira arte de representar.

O que é preciso hoje é que p ator produza sobre o público efeito tão acentuado como o que produz um pintor ou um escultor.

E efetivamente, vendo Emmanuel no *Hamlet*, a gente sente que ele faz mais do que recitar o que escreveu Shakespeare e do que representar as cenas violentas que o grande poeta atribuiu ao seu personagem.

Hamlet é sem dúvida a figura shakespeariana de mais difícil exibição teatral. Há nessa figura, aliás tão verdadeira e tão humana, verdadeiros meandros de sentimento, próprios a desviarem de um caminho certo todo aquele que pretenda reproduzi-la no teatro.

Emmanuel disseca aquela figura nebulosa e da análise de cada um dos característicos que a compõem faz um todo harmônico e completo.

Desde a primeira cena até à última, desde a frase contemplativa e duvidosa, desde que lhe entra no cérebro a suspeita do crime de que foi vítima seu pai, até à convicção desse crime, Emmanuel não é apenas um filho amargurado por tão monstruoso crime: é um juiz colhendo provas para proferir e executar a sua sentença de vingança. E em todos os seus episódios, em todas as cenas, em todas as suas perguntas, em todas as suas investigações, ele só tem um alvo – obter a verdade para agir. E desde que está convencido do crime, desde a cena com a Rainha, em que ele mais Polônio como quem espeta um rato, a sua ação precipita-se até à grande catástrofe da tragédia.

É, porém, preciso ter muito presente ao espírito a obra de Shakespeare para compreender-se em todo o seu valor o trabalho de Emmanuel.

Não há nesse personagem um traço, uma linha, uma subtileza que seja dispensável para a sua compreensão. Quer quando finge ter a razão perturbada, quer quando desafivela a máscara da loucura, tudo quanto ele diz e faz tem influência decisiva para o estudo de tão complicada criação, que não é um simples produto da fantasia, mas que tem o seu fundamento real.

Não podemos acompanhar o grande artista em todas as belezas da sua execução. Basta dizer que nunca viu-se interpretação tão isenta de convencionalismo, tão nitidamente desenhada, tão brilhantemente colorida e ao mesmo tempo tão excepcionalmente natural e verdadeira.

A gente esquece-se de que está num teatro, e o menor esforço de concentração fazemos acreditar que temos em nossa frente o legítimo *Hamlet*, com que o grande Shakespeare engrandeceu a sua colossal obra.

As cenas com Ofélia e com a Rainha, são surpreendentes de verdade. *O monólogo*, o célebre *monólogo*, esse fez-nos o efeito de o ouvirmos pela primeira vez. Não é um ator que está recitando para ser ouvido pelo público: é um homem que pensa em voz alta.

Atingir este poder de naturalidade é mais do que representar, é identificar-se, é encarnar-se no personagem, é arrancá-lo das páginas pálidas de brochura e dar-lhe vida, dar-lhe expressão, dar-lhe cor, à força de estudo, à força de penetração, à força de arte.
A sala do Apolo estava repleta e a noite foi de uma ovação constante, entusiástica, ruidosa, sincera para Emmanuel.
No final de um dos quadros, Bilac, Guimarães Passos, Valentim Magalhães, Filinto de Almeida e muitos outros foram ao palco abraçá-lo. Aí Valentim Magalhães dirigiu entusiásticas palavras ao grande artista, que foram ruidosamente aplaudidas e que provocaram da parte de Emmanuel um comovido agradecimento às provas de apreço e estima que tem recebido nesta capital, que ele qualificou de Atenas da América do Sul.
A ovação foi grande e foi merecida.

A Bruxa
26/06/1896
p. 7 Teatro
Quando este número d'*A Bruxa* aparecer, São Paulo estará possuidor de Emmanuel.
Ah! que *Hamlet*! Que *Hamlet*! Quando Emmanuel entra em cena, há um desapontamento na plateia. Pois quê? Aquele grande moço espadaúdo, de cabelos ruivos, é que é *Hamlet*? A plateia está habituada a ver *Hamlets* magros, escaveirados, comidos pelos desgostos, bonitões apesar das suas tristezas, e exagerando um ar fatal... De maneira que a entrada de Emmanuel, desfazendo todas essas convenções, desaponta a plateia. Há um silêncio constrangido... Entreolham-se os espectadores, pasmados...
Mas, daí a pouco, já todo o mundo compreende a interpretação de Emmanuel. E, à medida que o papel se vai desdobrando, vai-se admirando o talento daquele ator conscienciosíssimo, que de ano em ano aperfeiçoa o seu trabalho, e o reduz, e o aperta, e o simplifica, evitando todo o artifício, tornando-se cada vez mais sóbrio, mais natural, mais verdadeiro.
Também, há muito tempo, uma tão espontânea ovação não coroa o mérito de um artista.
Na plateia do *Apolo*, havia, na inolvidável noite do benefício de Emmanuel, justamente a parte da população que nunca vai ao teatro, porque não se quer arriscar a estourar de indignação vendo e ouvindo a hedionda borracheira do *Rio-Nu* e do *Tim-Tim* e do *Aquidaban*. Tudo quanto há de ilustre no Rio de Janeiro foi vitoriar *Giovanni Emmanuel*. E ainda tenho no ouvido o último echo daqueles delirantes aplausos...
Quando este número d'*A Bruxa* aparecer, estará Emmanuel em S. Paulo... Mas, consolemo-nos. Em breve, te-lo-emos de novo no *Santana*, onde poderemos admirá-lo no *Mercador de Veneza*.

É tão raro que eu tenha aqui motivo para louvar atores do Brasil!.....
Felizmente, posso hoje desafogar a alma: o nosso velho Dias Braga (que, por não querer entregar-se incondicionalmente, de corpo e alma, ao culto do maxixe e da patifaria, vê as suas empresas em apuros, enquanto as dos outros prosperam), não esmorece.
Luta como um herói! Aí o temos agora, à frente da empresa do *Variedades*, com uma companhia dramática merecedora dos mais vivos elogios.

As representações de *João-José*, o belo drama de D. Joaquim Vicenta, têm sido verdadeiros sucessos. Não direi que a companhia seja de primeira ordem, nem que Ferreira, no papel de *João José*, e *Ismênia*, no papel de *Rosa*, atinjam a perfeição da arte dramática... Deus me livre de escrever tamanha tolice! Mas não é possível exigir mais.

O Club dos Reporters realizou no dia 24 a sua brilhante *matinée*. Que *matinée*! Tivemos o grande Emanuel dizendo o canto XXI do *Inferno* de Dante; tivemos Rossi, dizendo *A greve dos Ferreiros*; tivemos *O Cântico dos cânticos*, de Cavalloti; e tivemos esta belíssima parte sinfônica, admiravelmente executada: - 1) Eine, FAUSTO, Ouverture, WAGNER. – 2) Les Rameaux, FAURE. Sr. Emilio Usac. – 3) Fantasia Húngara. LISTZ, para piano e orquestra, Sr. Alfredo Napoleão. – 4) Cantilene du Cinq Mars, GOUNOD, Mme. Risarelle. - 5) Suit Peer Gyrt, GRICE, Danse d'Anitra, Dans la Halle du roi de la montagne. – 6) Marcha Nupcial. CARLOS GOMES."

Lilith.

28/06/1896
p.1 Folhetim do Jornal do Comércio
Sem Rumo
(Crônica Semanal)

Quando, durante a estação calmosa, sucedem-se os atentados e os suicídios, os cronistas costumam atribuí-los ao calor que irrita o sistema nervoso.

Agora, com os dias italianos que vamos gozando, frescos, claros e risonhos, a que causa imputar essa série ininterrupta de desgraças, assassinatos, roubos à mão armada que todos os dias nos espantam e comovem?

Ao frio, naturalmente.

De sorte que a temperatura, presa por ter cão e por não ter cão, é o bofe expiatório de culpas das quais a pobrezinha se reconhece de todo inocente.

Deriva isto do velho e incurável destro que sem os homens de atirar para alguém ou para algo a responsabilidade do mal que lhes sucede. Todos nós, em qualquer idade ou circunstância da vida, somos o menino de escola a quem o mestre pilha em flagrante delito de lhe jogar bolinhas de papel à careca, e que, apesar do flagrante, nega a pé firme, dizendo que foi o vizinho e não ele.

Pouquíssimos têm a coragem e a franqueza de confessar os seus erros, assumindo resolutamente as conseqüências que daí possam dimanar.

Reconheço que uma temperatura doce, um ar todo vivo, um dia luminoso e fagueiro, exercem grande influência sobre o nosso bem bem-estar físico, e portanto também sobre o mental e o intelectual; pois neste particular pertenço à escola de Rabelais, o qual não distingue o prazer físico dos gases metafísicos, e considera com toda razão os cinco sentidos como únicos veículos das nossas mais puras e transcendentes emoções e ideias.

Mas isso quando o espírito está mais ou menos despreocupado e calmo, vogando nas trivialidades da vida cotidiano, sem grandes inquietações.

A mais deliciosa temperatura, sob o mais belo céu, em nada pode atenuar o sofrimento de uma amargurada como a daquela desditosa Catalina, que há dias se afogou atirando-se de

uma barca de Niterói. Reduzida à miséria, por se ter confiado de mais em algum *protetor*, sem ter pão para os dois filhos, ela preferiu acabar com a vida.
As notícias que li sobre este caso dizem que Catalina era moça e estava elegantemente trajada; porém não informam que ela fosse bela. Provavelmente não o era; porquanto, se a natureza a houvesse dotado de formosura, teria encontrado 28 e meio *protetores* que a consolassem e lhe enxugassem as lágrimas.
O Rio de Janeiro é o paraíso das mulheres bonitas que não gostam de pautar a vida pelos moldes severos da virtude. E o motivo dessa extraordinária procura de rostos formosos, procura muito superior à oferta, provém de que eles são raríssimos. Refiro-me somente à porção *conquistável* do belo sexo, pois na porção familiar e honesta há numerosas beldades.
Não há muito tempo fiquei estatelado, bestificado de admiração, num bonde de Vila Isabel, perante um exemplar encantador da morena brasileira, como jamais o vi mais perfeito. O porte era delgado e extremamente airoso, com evoluções de pomba rola; no rosto, de um oval que faria o desespero dos pintores, lobrigava-se uma tenuíssima penugem, um ideal cotão de pelos impalpáveis, ora dourados pelo sol, ora retraídos a uma discreta meia-luz.
O nariz não apresentava a correção grega, mas a petulância da morena brasileira, com todo o sainete apropriado ao tipo especial de sua beleza. O nariz *troublant et electrique*!
Apesar de ser dia de Santo Antonio, todos os passageiros se sentiram patetas e com dor de cabeça.
O leitor há de ter reparado que não me referi às janelas da alma, aos olhos da morena.
Simplesmente por ser coisa impossível.
Queiram vosmecês somar as seguintes quantidades: - a imaginação de Victor Hugo, o sentimentalismo de Lamartine, a sensualidade mórbida de Musset, o satanismo audacioso de Byron, a bizarra sensibilidade de Baudelaire, a impassibilidade olímpica de Goethe, o arrojo de Castro Alves, a maviosidade de Casimiro de Abreu, etc., etc., etc.
Já somaram?
Imaginemos que desta fantástica adição nós arranjamos um prodigioso poeta, como jamais existiu.
Já imaginaram?
Pois, meus senhores e minhas senhoras, este divino poeta não acharia pena nem tinta, para descrever os olhos da morena brasileira que vi há dias num bonde de Vila Isabel, modestamente trajada da cassa miúda, sem uma joia, sem nada. Quem é? De onde veio? Como vive?.. Ignoro.
O que acho provável é que essa excepcional mulher, cuja beleza original e peregrina poderia conduzi-la aos mais altos destinos, pois que a formosura, temperada com um pouco de ambição e de espírito, constitui o mais importante dos cabedais, - o que acho provável é que ela venha a se casar com algum sujeito gordo, baixo, sardento, material, ciumento, aparvalhado, e com 200 contos.
E quatro anos depois hei de vê-la murcha, alquebrada, pálida, olhar amortecido, com cinco filhos do sujeito sardento.

*
* *

O espirituoso folhetinista das *Quintas* na *Gazeta de Notícias*, disse que o Castrinho dá-se no luxo de não gostar de música italiana!

Eis uma moda que jamais pegará entre nós esta de preferir música alemã à música italiana e francesa. (Está visto que excetuo o grande Meyerbeer, cujas principais óperas são mais italianas e francesas do que alemãs.).
Somos de raça latina, e por consequência a melodia pura e inspirada da escola italiana há de sempre soar-nos mais agradavelmente aos ouvidos do que as sábias e complicadas sinfonias germânicas, muito bonitas, porém muito cheias de nevoeiros e de metafísicas. Eis uma verdade que nem todos têm a franqueza de confessar, com receio de passarem por *filisteus*.
De resto, nada há que estranhar nesta preferência.
Cada raça cultiva as suas ideias estéticas, literárias e musicais, diversa e independentemente. A obra-prima admirada por um russo ou por um dinamarquês pode bem ser para nós uma reverenda estopada.
Pessoa que viajou pelo Oriente disse-me que jamais pode petiscar nada de música japonesa e nadíssima da música chinesa, apesar de as ter ouvido muitíssimas vezes, nutrido dos melhores desejos de *encontrar* o gato. Os japões deliciam-se e pasmam de gáudio escutando uma melopeia sem fim, de atroz monotonia. Quanto ao gosto auditivo dos chins, este é mesmo de uma extravagância inclassificável; não há regente da orquestra, cada qual toca o que quer, até que o tam-tam os faz calarem-se.
Os chins que ouvem semelhante charivar, lambem-se de gozo, aplaudem sapateando e dão gritinhos Ih! Ih!
Entretanto, são completamente indiferentes às mais belas melodias de Verdi, Bellini, Meyerbeer, Gounod, etc.
Na música, cada qual tem a opinião do seu ouvido, e não a do ouvido dos outros.
É tão legítima a influência italiana sobre o nosso gosto musical, como é legitima a influência francesa sobre outras coisas.
Sabido é que as nações imitam as velhas, isso em todas as partes do mundo e em todos os tempos.
Admitida esta premissa incontestável, pergunto: a quem devíamos imitar? Aos ingleses, aos alemães, aos russos, aos holandeses, aos turcos?
A tentativa, que já esteve algum tempo em moda, de querer *germanizar* o nosso espírito, foi e será improfícua. O mais obscuro vaudevilista francês há de sempre ser mais conhecido e apreciado entre nós do que o mais famoso dramaturgo alemão (salvo se isto se afrancesar.
Questão de raça! *Gustos não se discotem*, como diz o Martinho quando quer ter espírito.
Porém muito melhor do que imitar a França, é não imitar a ninguém, e ser *brasileiro*.
.....
Tocando em assunto musical, não posso deixar de enviar uma entusiástica saudação ao patriótico Congresso do Estado de S. Paulo, que, por iniciativa do ilustre deputado Eugênio Ega, aprovou unanimemente uma pensão a Carlos Gomes de 2:000$ mensais a contar de 1º. de janeiro, pensão de 500$ aos seus filhos e um dote de 30:000$ à filha quando se casar.
O opulento Estado mostra assim ser digno torrão natal do artista genial que mais glorificou o nome brasileiro na velha Europa, o que agora assiste simultaneamente a sua própria agonia e à sua apoteose.
Quando me lembro de que nunca se lembrarão de Carlos Gomes para dirigir o Instituto de Música do Rio de Janeiro...
Nem ao menos um simples convite em homenagem ao nome...

*

* *

O extraordinário êxito do Club dos Reporters cujo simpático presidente, coronel Ernesto Senna, vê-se literalmente assediado de pretendentes a sócios a ponto de anunciar há dias que estavam suspensas as admissões, - mostra quanto é popular a estimada a nobre classe daqueles auxiliares eficazes da imprensa diária.

Auxiliares digo mal, partes integrantes do jornalismo, pois uma folha pode, em último caso, dispensar o escritor de artigos de fundo, pode mandar embora o folhetinista, pode despedir os colaboradores, licenciar os críticos, despachar três quartas partes dos redatores – mas a reportagem lhe é tão indispensável como a corda à caçamba. Sem a primeira a segunda não tira água.

Demais, o grande sucesso do Club dos Reporters significa uma homenagem do público ao jornalismo, esta imensa força social que todos os dias incrementa o seu prestígio, e que para defesa das causas justas vale mais do que um exército.

*

* *

Infelizmente assim não o entende o Sr. Cardoso, que irrompeu pela escola do largo do Machado a fim de dar bordoada na professora adjunta, bradando: Está enganada se pensa que vou me queixar pela imprensa, como outro bobo.Venho apenas quebrar-lhe a cara! E não tenho medo de ninguém; sou compadre do Dr. Prudente de Morais e tenho dinheiro!

Ignoro quais são os agravos que o Sr. Cardoso tem da dita professora, mas , inda que os haja, deveria quebrar a cara do marido, do irmão, do cunhado, de um primo, ou mesmo, em último caso, de algum compadre. Dela é que não.

Agora, quanto à bazofia de seu compadre do Dr. Prudente (o nosso Presidente é caipora com os copeiros e com os compadres!) para se garantir a impunidade, não acredito. Quem dá apanha.

Se o sobrinho do Sr. Glicério me administrar um murro alegando a sua parentela com o ilustre *leader*, eu lhe retorquirei com dois tabefes, alegando ser filho de Deus.

*

* *

O cronista teatral da *Bruxa*, o excelente periódico ilustrado por Julião Machado e escrito por Olavo Bilac, Coelho Neto e Guimarães Passos, estranhou que eu houvesse escrito aqui o seguinte:

"Os personagens de tragédia, mesmo nas peças profundamente humanas de Shakespeare, são talhados a cinco pontos acima do tamanho natural; e, por consequência, a *naturalidade* do artista que os interpreta deve também subir cinco pontos."

E acrescenta: - "pela minha parte acho que nenhum poeta foi tão sóbrio, tão natural como Shakespeare."

Desculpe-nos o inteligente Lilith, mas encontrar *sobriedade* em Shakespeare afigura-se-nos singular daltonismo do senso crítico. Como sobriedade, no mais complexo e exuberante dos poetas dramáticos, naquele cuja frase arrebenta pelas juntas, tal a riqueza e o atropelo das ideias? Daquele que justamente por isso foi cognominado por Voltaire *o bárbaro do norte?*

O que se admira nas tragédias de Shakespeare não é a *naturalidade*, na acepção corrente deste vocábulo, mas sim o ter sabido pintar os diferentes transes e paroxismos das grandes paixões humanas, as terríveis tempestades da alma, a conflagração suprema de todos os

elementos bons e maus de que somos compostos. Para isso escolheu personagens fantásticos, lendários, da estatura trágica dos heróis de Ésquilo e Sófocles.
Pois acha então que o rei Lear seja um personagem *natural?*
Shakespeare, para acumular neste drama todos os horrores, afastou-se da tradição histórica que lhe serviu de base.
Na legenda, Regana e Goneril são derribadas do trono por Cordélia, que é coroada rainha, e o velho Lear passa tranqüilo e feliz o resto dos seus dias. Entretanto o poeta fá-la morrer estrangulada, matando também o desgraçado pai em um acesso de dor e desespero. Onde está a *naturalidade?*

*
* *

A Câmara aprovou em 1ª. discussão um projeto abolindo as loterias. Pois sim.
Suponhamos, o que aliás não é provável, que o dito projeto passe em ambas as Câmaras e que seja sancionado... Aposto em como as loterias continuarão a correr com *habeas-corpus*.
São como as corridas de touros na Espanha e como o *whisky* na Inglaterra.
Ainda mais inarraigável é o jogo dos bichinhos. Pessoas que não mente, afirmou-me ter visto no recinto da Câmara certo deputo com uma lista na mão, de bancada em bancada, oferecendo aos colegas o macaco, a cobra, o burro e o elefante.
E dizem que *trabalha* por conta de um book maker muito conhecido.
Eis o motivo por que tem havido tão poucos discursos e os debates correm tão chochos. O deputado que aposta no peru, por exemplo, torna-se de todo indiferente à sorte do país, e só pensa no peru. Aquele que se embarca na vaca, é exclusivamente vaca. E o que compra no macaco, enquanto se discute o equilíbrio do orçamento, só CE macaquinhos a se equilibrarem em uma gangorra. Pois o jogo dos bichinhos absorve e hipnotiza todas as atividades intelectuais dos seus apaixonados.
A verdade é que, se o Governo me desse privilégio, comprometer-me-ia a debelar o *déficit* do orçamento em dois anos, estabelecendo publicamente o jogo dos bichos no largo de São Francisco.

*
* *

A *Boemia*, interessante folha ilustrada de S. Paulo, sob a direção do distinto literato Sr. José Piza, estampa em seu último número o retrato da menina Antonieta Rudge, de 11 anos de idade, e dizem ser um prodígio musical, não só como executante como também no talento de compositora.
Porém, a mais notável de suas qualidades consiste na extraordinária aptidão com que imita a maneira de tocar dos outros pianistas, o seu estilo, até mesmo os seus *tics*. É uma pequena Frégoli musical, e não faço este *símile* por desdém, visto considerar o Frégoli como um grande artista no seu gênero.
Arte é *imitação* da natureza.

*
* *

Muitíssimo instrutivo e de agradável leitura é o novo livro do ilustre Sr. Dr. César Zama: *Os três grandes oradores da antiguidade.*

Eis uma obra que deveria figurar em todas as bibliotecas, porque tem valor real, é o resultado de longos e pacientes estudos, revela erudição pouco comum, e contém ensinamentos muito aproveitáveis para todo o ser pensante.
Saúdo sinceramente o autor por nos haver revelado esta nova face do seu talento, como insigne historiador e crítico.

G.

Gazeta de Notícias
26/08/1899
p.2 Teatros e...
Companhia Della Guardia
Otelo

Foi com esta célebre tragédia de Shakespeare que o Sr. A. Maggi fez anteontem, no S. Pedro, a sua festa artística. O público por sua parte acudiu gentilmente ao espetáculo, com certeza mais para prestar homenagem ao simpático e talentoso artista do que para ouvir a composição do grande mestre inglês, que é muito conhecido por todas as pessoas cultas e amadoras de teatro. Acresce-se que o *Otelo*, de Shakespeare, não obstante suas incontestáveis belezas, tem tanta coisa de selvagem e horrendamente trágico que não constitui propriamente um atrativo para a maioria do público dos nossos dias.
A tragédia tem dois grandes papéis, qual mais original, qual mais difícil: Otelo e Iago. Para que o desempenho seja completo, faz-se mister que dois grandes artistas os desempenhem. Do primeiro incumbiu-se o Sr. Maggi, do segundo o Sr. E. Berti.
Aquele ofereceu-nos um tipo do mouro de Veneza, no físico um tanto carregado demais; nos primeiros atos, seu trabalho ressentiu-se de certa frieza, ou porque o Sr. Maggi estivesse poupando propositalmente as suas forças (o que muitos atores distintos fazem, mas não merece elogio), ou porque, de fato, o artista compreende o Otelo dos primeiros atos calmo, sem fogo, sem arrebatamentos. O que é certo é que não parece ser aquele o ideal de Shakespeare, e o público recebeu também por isso com muita frieza o desempenho do protagonista.
Como se mudou a cena, porém, desde que o veneno se infiltrou no coração do mouro Otelo inflamou-se, acordou nele o sangue do bárbaro; sua fisionomia, seu gesto, sua palavra percorreram toda a gama de paixão mais veemente, e a todo este final da tragédia o Sr. Maggi deu a interpretação mais completa e emocionante. Também a plateia ergueu-se num grande impulso de justiça e do 4º. ato em diante aplaudiu o ator estrepitosamente, como ele merecia, acabando por uma verdadeira ovação naquela cena da morte, que foi tudo quando se pode fazer de melhor no teatro.
O Sr. Maggi deve ter ficado desvanecido com a vitória, e o público ficou conhecendo toda a pujança do talento desse ator consciencioso e distinto.
O Sr. Berti foi o artista a quem não há muito elogiamos francamente, fez no papel de Iago quanto lhe foi possível erguer-se à altura do tipo shakespeariano algumas cenas fez com certa felicidade.

Dedêmona foi a Sra. Clara Della Guardia. Não é preciso dizer mais para concluir-se que foi uma Desdêmona corretíssima, ideal e encantadora; mas o papel é pequeno para o seu extraordinário valor artístico.
A Sra. E. Berti Masi, fazendo o papel de Emilia, teve na cena final oportunidade de revelar seu talento; disse-a e representou-a com acento trágico digno de louvor.
Os mais artistas discretamente mantiveram a afinação do conjunto.

2) ALEXANDRE DUMAS FILHO

O País
29/05/1891
p.2 "Diversões"
Pia Marchi Maggi
Acreditávamos, meia hora antes do espetáculo de anteontem no teatro Lírico, que grande concorrência acudisse ao anúncio do benefício da Sra. Pia Marchi Maggi, com a *Dama das camélias.*
Tratava-se de uma festa de artista de grande distinção, com muito talento e senhora de repertório que só pode ser atingido por sumidades artísticas; o público, porém, cometeu a ingratidão ou pelo menos a injustiça de abandoná-la justamente quando tinha a melhor das ocasiões para demonstrar que sabe acolher o merecimento e apreciar o que poucas vezes é apresentado à culta plateia fluminense.

É doloroso, para quem tem consciência do que vale, ver os circos de cavalinhos regorgitando de espectadores e as arquibancadas das associações de corridas pejadas de povo, enquanto a arte dramática, interpretada por conjunto de elevada estatura, é abandonada com verdadeira [ilegível].
A companhia que atualmente ocupa o primeiro palco desta capital tem a seu favor a primorosa execução das peças em que infelizmente passam despercebidas pequenas coisas que parecem muito fáceis, mas que são o resultado de grande trabalho e estudo.
As marcações, por exemplo; a *representação* que nunca se interrompe, inda mesmo cheia a cena; a precisão de todos os movimentos; a minuciosidade das coisas mais insignificantes; a encenação – tudo, enfim, quanto é requisitado pelo rigor da arte dramática, formando indispensável unidade de ação e desenvolvimento – passa-se imperceptivelmente quando merecia no entanto aplausos da plateia e elogios da imprensa.
Na *Dama das camélias* observamos tudo quanto aí ficou dito; mas apesar dessa perfeição a que não estamos acostumados, o benefício da grande atriz italiana pouca animação despertou entre os frequentadores dos nossos teatros.
Manda a justiça, finalmente, que registremos nestas colunas o belo desempenho do drama de Dumas Filho, citando o final do 2º. ato, a cena do 3º. entre Armando e Margarida, a grande cena do escândalo no fim do 4º. ato, em que Maggi esteve admirável, e o desfecho da peça, a morte de Margarida, feita de modo completamente novo para o nosso público e perfeitamente estudado.

À inteligente artista, cujo benefício provoca estas linhas, cumprimentamos com sinceridade, enviando-lhe um *bravo* a que tem justo direito.

Oscar Guanabarino.

Jornal do Comércio
29/06/1891
p.1 Gazetilha
Teatros

Deu-nos anteontem Giovanni Emmanuel no *Lírico* a peça dramática *Denise*. Por causa talvez do mau tempo a concorrência foi inferior à do costume; no entretanto a peça é das melhores do repertório de Emmanuel e de Virgínia Reiter.

É um dos mais belos dramas de Alexandre Dumas Filho, em que o autor revela ao mesmo tempo a coragem e habilidade. É um trabalho cheio de movimento e ousadia de um autor em pleno domínio de seu talento e de sua experiência, e digno de servir da chave de ouro em uma carreira artística. Ressaltam na *Denise* as grandes qualidades de Dumas filho e também alguns dos seus defeitos, mas estes são tão conhecidos e cercam-se de tão hábeis circunstâncias, que longe de comprometer o teatro do estimado autor francês, pelo contrário servem-lhe de característico.

Como em quase todas as suas peças Dumas Filho deixa-se arrastar pelas questões enormes; é mais um julgador da vida humana do que um pintor dos seus quadros; constantemente notam-se em seus trabalhos notáveis casos de consciência, e na *Denise* desenvolve-se um de incontestável importância.

Não sendo a peça das mais conhecidas do nosso público, que a ouviu pela Duse-Checchi, vamos contar o seu entrecho que é interessantíssimo:

O 1º. ato passa-se em um salão, em casa do Conde de Bardannes e a ação corre entre um almoço e um jantar. Mlle. Denise Brissot está no piano. A conversação do conde com seus convidados faz logo conhecidos os personagens da peça. O conde é um antigo *viveur*, de 30 anos presumíveis, solteirão. Tem apenas uma irmã Marta, que tira do colégio para dar-lhe em seu castelo uma preceptora Mlle. Denise Brissot, ainda moça e bonita. Os pais de Denise também mudam-se para o castelo.

O velho Brissot é um homem de exemplar probidade e é nomeado procurador dos bens do conde que o admitiu em sua casa pela recomendação de Mme. de Thanzette, uma amiga, livrando-o assim de extrema pobreza.

Marta que tem apenas 18 anos enamora-se de Fernando de Thanzette, filho de Mme. Thanzette, um libertino, sempre à procura de novas sensações, que expõe as suas perigosas teorias a Thouvenin, amigo de Bardannes, honesto industrial e moralista por instinto.

Denise Brissot inquieta-se com o amor crescente de Marta por Fernando e pede ao conde para vigiá-la.

Mme. de Thanzette, de volta de uma excursão a cavalo, tem uma conferência com o conde de Bardannes, seu antigo amante, na qual pede-lhe a mão de sua irmã Marta para seu filho Fernando. Bardannes recusa, alegando as más qualidades e os vícios de Fernando. Mme. de Thanzette insiste e irritando-se acusa Bardannes de ser o amante de Denise. E isso, Bardannes, indignado, protesta, ao que a velha gaiteira responde que se tal fosse não seria ele o primeiro. Bardannes que ama em segredo Denise perturba-se.

É aqui que começa verdadeiramente a ação do drama.
O segundo ato é cheio pelo ciúme, pelos sofrimentos e investigações de Bardannes, ferido pelas palavras cruéis de Mme. de Thanzette.
Bardannes interroga o velho Brissot, e por ele saber que Denise, sua filha, e Fernando de Thanzette foram educados juntos, que amaram-se, de inocente amor, e que não se casaram por ser Denise pobre e não obter o consentimento de Mme. de Thanzette, que é rica.
Sabe já Bardannes que Denise e Fernando amaram-se, e precisa saber até que ponto chegou essa afeição. Seu amigo Thouvenin diz-lhe que interrogue Denise. Ele hesita em aceitar o conselho. Marta, sua irmã, revolta-se contra ele por ter negado o seu consentimento no seu casamento com Fernando, e resolve voltar para o colégio até a sua maioridade.
A leviana mocinha acusa Denise de ser a causadora de sua infelicidade e a injuria. Ofendida injustamente, Denise defende-se com nobreza e em poucas e comovedoras palavras mostra quanto é ingrata sua amiguinha.
No 3º. ato Denise está pronta para partir. Louco de amor, Bardannes vai ter com Mme. Thanzette e interroga-a; ela responde-lhe com sinceridade que seu filho amou Denise, mas que está inocente. Para chegar-se ao fim que desejava, Bardannes concede a Fernando a mão de Marta e, interrogando-o, pede-lhe que diga sob juramento se foi o amante de Denise. Fernando responde-lhe negativamente. Tranquilizando Bardannes faz o pedido da mão de Denise a seu pai e declara a sua intenção à bela preceptora.
Denise ouve-o e por um sentimento de inexcedível abnegação, querendo salvar Marta, irmã de Bardannes, a quem ama e que é o protetor dos seus pais, conta a verdade a Bardannes, declarando-lhe que ela é mulher das que podem ser amadas, mas não desposadas, e denunciando o seu sedutor, que é Fernando, narra toda a sua infelicidade.
O velho Brissot, que de nada sabia, é tomado de desespero e indignação e exige da mãe de Fernando a reparação do mal praticado por seu filho, desposando este Denise.
Bardannes quer matar Fernando, no que é impedido por Thouvenin, que o aconselha, por meio de um discurso de moral mais ou menos aceitável de fazer de Denise sua mulher.
A peça termina pela despedida de Denise e de seus pais da casa de Bardannes: este, influenciado pela moral de Thouvenin, abre a Denise seus braços e toma-a por sua esposa.
Este final foi causa de grandes críticas, muitos não admitem que um homem honesto case-se com uma moça seduzida por um outro. Na vida real dão-se tantos casos de idêntica abnegação que podemos vê-los figurados no palco, sem que por isso fique comprometida a honradez dos personagens.
Por parte de Virgínia Reiter e de Giovanni Emmanuel que se encarregam dos papéis de Denise e Brissot, o desempenho foi notável. A inteligente atriz foi uma comovedora Denise, muito senhora do personagem que interpretou; na cena do 3º. ato, quando depois de sua confissão a Bardannes, acha-se aterrada e pusilâmine diante de seu pai que tudo ignorava e que tudo sabe, foi extraordinariamente bem , provocando prolongados aplausos da plateia.
Em toda a peça Emmanuel foi da mais perfeita correção e dignidade.
Sentimos que o resto da companhia esteja tão inferior aos dois grandes artistas. A *Denise* é uma dessas peças que, para seu completo êxito, necessita de uma interpretação boa no conjunto; é o que decididamente falta à companhia Emmanuel; a não ser o ator Valenti, que ainda assim é desprotegido por seu físico exagerado e por desagradável voz, os outros inutilizaram a peça mas estão em grande desequilíbrio com os protagonistas.

Jornal do Comércio
11/07/1891
p. 2 Gazetilha
Teatros

Pela companhia dramática de Giovanni Emmanuel ouvimos anteontem a peça em 3 atos: *Francillon*, de Alexandre Dumas Filho, a qual, em Paris, alcançou não pequenos triunfos.

A peça é nossa conhecida. Foi traduzida por um colega da imprensa e representada, há anos passados por uma companhia dramática dirigida pela atriz brasileira Ismênia.

Como tantas outras peças do notável dramaturgo e comediógrafo francês a sua *Francillon*, além de ser uma reprodução fiel de personagens da sociedade, contém uma tese altamente moralizadora, que desperta no espectador o mais vivo interesse.

Francillon é o gracioso diminutivo ou aumentativo, como queiram, de *Francelline*, condessa de *Riverolles*. É essa personagem de moça excessivamente apaixonada por seu marido, generosa e altiva, mas muito nervosa. Seu marido é um homem de natureza vulgar e não podendo suportar o regime doméstico de sua esposa, desde que ela resolve criar um filhinho, entra todas as noites tarde em casa, alegando que fica no clube, mas sendo a verdadeira causa a volta a amores antigos com Rosalie Michon.

Uma noite, depois de animada conversa no salão da condessa, durante a qual fala-se por acaso das seduções de Rosalie, o conde diz a sua mulher que vai a um baile mascarado na Ópera. A condessa agitada pelo ciúme e desconfiada, em vão pede a seu marido que não vá a esse baile. Em vão ela diz-lhe que o adora e o ama loucamente, mas que o matrimônio é um *empenho mútuo* o que, por conseguinte, se ela vem a saber que ele tem uma amante, também tomará um amante. O conde ri-se de tal ameaça – vai ao baile. *Francillon* deixa pouco depois a casa, segue os passos de seu marido, compra uma máscara e um dominó e vai à Ópera; aí vê seu marido em companhia de Rosalie. Devorada pelo ciúme agarra o braço de um belo rapaz, que não a deixava, vai para a *Maison d'Or*, onde se achava depois seu marido com Rosalie e toma um gabinete particular, ao lado daquele em que estava o conde e serve-se do mesmo cardápio de iguarias do seu marido vizinho.

De posse dos meios de vingança *Francillon* põe o jovem cavalheiro que a acompanhava ao fato do que se passava, pede-lhe o maior segredo e retira-se sem mesmo ter-se dado o conhecer, depois de ter pago ela – mesmo todas as despesas.

No dia seguinte, *Francillon* conta tudo a seu marido; este a princípio nada crê; mas diante de certas circunstâncias relatadas por sua esposa, nasce-lhe no espírito o ciúme, que faz explosão quando ela lhe diz que o homem com quem ceou e que ela não conhece, foi seu amante.

O conde faz rigoroso inquérito sobre o procedimento da mulher, manda chamar seu pai e amigos e resolve a separar-se dela, chamando sem demora pelo telefone o seu notário, para tratar do divórcio. À casa do conde manda o notário o seu ajudante; faz a coincidência com que este seja o desconhecido que ceou com a condessa. *Francillon* mostra a seu marido o indigitado rival.

O conde, por intermédio de um amigo da casa, interroga o auxiliar do notário, que confessa tudo o que se passara, sem todavia decifrar o que se passara depois da ceia da *Maison d'Or*.

Parece irremediável a separação do casal, quando uma amiga de *Francillon*, a baronesa Teresa Smith, põe tudo em pratos limpos.

Manda chamar *Francillon* e diz-lhe que o seu companheiro de ceia tinha feito revelações horríveis e glorificava-se de ter sido seu amante.
Ofendida no seu pudor de mulher honrada, a condessa grita instintivamente: *É mentira*.
Com estas duas simples palavras termina de um modo, que me parece excessivamente precipitada a ação do drama, que achamos interessante, bem delineado e cheio de vida.
As cenas da condessa, no 1º. ato, ditadas pelo seu ciúme e pelos seus nervos, são a fiel reprodução de cenas domésticas frequentes e foram ditas com arte e expressão extraordinária pela Sra. Virgínia Reiter, encarregada do papel do protagonista. Também foi de muita correção nas cenas dos 2º. e 3º. atos, quando vinga-se de seu marido, fazendo-o passar pelas torturas, pelas quais ela passou.
Ainda desta vez encarregou-se Emmanuel, em benefício de sua talentosa discípula, de um papel secundário, qual o de pai do conde. Disse-o, porém, com admirável correção e austeridade de um ancião, que conhecedor das fraquezas de seu filho, um rapaz vulgar, e das virtudes de Francillon, não acredita no que este diz, a não ser no sentido de ter dado uma boa lição ao seu marido, baseada na seguinte moral que é a moral da moral da peça:
"O erro criminoso do marido ou da mulher são moralmente iguais."

Gazeta de Notícias
11/07/1891
p.2 Teatros e...
Francillon

Como todas ou quase todas as peças de Dumas Filho, a *Francillon*, quando apareceu no teatro de Paris, levantou em torno de si um grande ruído. No caso simples e natural que o ilustre autor dramatizou, quiseram logo fazer uma *tese*, e foi esse ponto de vista que se assestaram as baterias da crítica contra a obra de Dumas.
Ora, na *Francillon* não há, nem pode haver nenhuma tese. Efetivamente Francine, quando suspeita que o marido a abandona por uma amante, ameaça-o, lançando-lhe no rosto esta frase: - Se verificar que tens uma amante, eu tomarei também – um olho por olho, dente por dente. E segue o marido, e acompanha-o, e surpreende-o com uma amante.
Para fazer esta espionagem, faz-se acompanhar por um moço, um escrevente de tabelião, que o acaso lhe deparou à saída do baile da Ópera, e com quem vai cear à " Maison d'Or."
Volta para casa e narra tudo ao marido.
Trata-se do divórcio; mas antes de ele concluído, o marido, graças a um estratagema de uma amiga de Francine, tem a certeza de que ela é e sempre foi honesta e digna.
Não se trata, portanto, de nenhuma tese, mas de um caso interessante da leviandade de uma mulher.
Dumas Filho desenvolve esse caso com a sua extraordinária fantasia. O diálogo recheado de belos conceitos e de frases picantes.
A Sra.Reiter não tem na *Francillon* um dos seus melhores papéis, mas dá-lhe muito realce e muito vigor, e sobretudo é de uma grande naturalidade.
Emmanuel disse com extrema correção o papel do cético marquês. O público aplaudiu-os com entusiasmo.

Gazeta de Notícias
19/07/1891
p. 2 Teatros e...
A dama das camélias

Apesar de todo o convencionalismo, dos seus artifícios e do seu tom sentimentalista, de há 50 anos, *A Dama das Camélias*, de Dumas Filho, é uma peça que o público ouve sempre com agrado e com interesse.

É que a obra do ilustre autor francês tem um grande fundo de observação, apesar das fantasias ou inverossimilhanças que uma crítica austera lhe poderia facilmente descobrir.

Mas além do seu mérito próprio, a peça tem ainda a seu favor o proporcionar ensejo às grandes atrizes de fazerem sobressair os seus recursos artísticos. Margarida Gauthier, a vítima do amor e do vício, é um personagem bastante cobiçado pelas artistas de talento, que não julgam o seu repertório completo sem esse papel, por todas elas acariciado com meiguice e ternura.

A Sra. Virgínia Reiter não escapou à generosidade do caso e acaba de representar a *Dama das Camélias*, no teatro S. Pedro.

Quem há anos viu essa atriz, quando pela primeira vez Emmanuel nos visitou, não pode deixar de reconhecer hoje os progressos que ela tem feito, graças ao estudo e à perseverança com que se dedica à sua arte.

Em todos os papéis representados nesta época tem acentuado esses progressos, revelando-se já uma artista muito fora do comum, conquanto ainda não esteja na posse do desenvolvimento de todos os seus extraordinários recursos.

Habituada a trabalhar ao lado de Emmanuel, assimilou deste a parte mais saliente da sua maneira - a naturalidade.

De figura elegante e bem proporcionada, dispondo de uma bela voz que se presta às mais variadas expressões e de uns olhos que a auxiliam poderosamente no jogo da fisionomia, a Sra. Reiter tem todos os predicados para o papel de Margarida Gauthier.

Além, porém, das suas qualidades naturais, revelou a genial atriz haver estudado e compreendido esse papel, de um modo pouco vulgar. Temos visto uma grande série de *Damas das Camélias*, e algumas delas verdadeiramente extraordinárias; mas a Sra. Reiter não nos deixa saudades de nenhuma delas e – porque não o dizer – em algumas cenas, como por exemplo a do 2º. ato, descobri efeitos vivos, sem sair da sua habitual naturalidade.

A peça é por demais conhecida e toda a gente conhece as cenas capitais.

Não há frequentador que não tenha na memória as cenas ora de amor, ora de ciúme, entre Armando e Margarida, cenas entre esta e o pai Duval, o grande lance do 4º. ato e o espetáculo da agonia e morte de Margarida.

Pois não só essas cenas, aquelas que geralmente mais preocupam todos os artistas, como todas as outras da peça, ainda as que se afiguram mais insignificantes, incidentais ou episódicas, são representadas, ou antes reproduzidas, com um grande poder de arte, um enorme cunho de naturalidade, não desperdiçando a menor minúcia, nem o menor detalhe.

A cena da morte, feita com a mais extrema simplicidade, produz o maior efeito.

Emmanuel representou o papel de Armando e aproveitou a grande cena do 4º. ato para mostrar todo o seu talento, todo o colorido e todo o vigor dramático que um artista da sua esfera pode dar a um papel.

O espetáculo era em benefício da Sra. Reiter, que foi entusiástica e merecidamente aplaudida e festejada, recebendo valiosos brindes.
O público tem hoje novamente ocasião de aplaudir a distinta atriz no papel de *Margarida Gauthier*.

O País
18/06/1893
p.2 Artes e Artistas
Sarah na Dama das Camélias
Verificaram os que assistiram ao espetáculo de ontem no Lírico quanto Sarah se afasta de toda a interpretação que estamos acostumados a ver dar à protagonista do romance de Dumas.
Passando pelo temperamento complexo da grande atriz, o papel transforma-se em uma criação da mais alta, e tocante poesia; parece que a figura esbelta de Sarah – Margarida se desmaterializa e despoja do que nela há de comum, sem contudo perder o que tem de humano, e todo o personagem se fixa por linhas inacessíveis em uma tela ideal, esfumando-se nos contornos com etérea transparência e acentuando-se apenas na linha doce e aflita da sua atitude graciosa até a morte.
A história de Margarida Gauthier – pobre mulher perdida que vai reabilitar-se pelo amor, logo de novo lançada no mundo galante pelo preconceito que não permite à sociedade aceitá-la como mulher honesta – é uma triste, comovente e simples história. À força de a sabermos de cor, já perdeu um pouco do brilho e da frescura primitiva. Mas Sarah toma o personagem por forma tão nova e imprevista, que a obra do romancista readquire todo o prestígio que lhe encontramos quando pela vez primeira esfolhávamos avidamente aquelas páginas escritas entre soluços, lidas entre lágrimas.
E por sobre esse prestígio ainda um perfume se exala venenoso e insinuante que não vem do romance, mas da feição artística particular da neurótica Sarah, cujo amor nós com ela sentimos, à inflexão meiga e longínqua da sua voz, onde há como que um reflexo do gorjeio de pássaros exóticos, do murmúrio de claras águas, de sensualidades inconfessáveis, de prantos reprimidos que a sufocam.
Logo no 1º. ato a sua presença espalha no ambiente filtros subtis de amor como os que Mefistófeles faz segregar às flores no jardim da Gretchen da lenda; dessas emanações não rescende porém a castidade do aroma das violetas ou dos roxos lírios, mas, capitosas e acres, abrem abismos insondáveis de volúpia e pecado como o perfume da magnólia ou do nardo.
A maneira como Sarah conduz todo esse idílio, que começa ao dar de uma camélia no 1º. ato e que termina ao fazer de um buquê no 2º., não se descreve, vê-se, e quando se tem visto, é para sempre.
Como no episódio da Francesca o poeta poderia dizer:

Funestissimamente um doce olhar trocaram,
Irresistivelmente o amor os atraiu.
Alucinadamente os lábios seus colaram,

Deliciosamente a vida lhes fugiu.

À beira florida do Sena, na pacífica vivenda de Auteil, com Sarah entra a própria primavera e essa lua-de-mel sentimo-la decorrer serena e quase casta, toda de ternuras e carícias que a gente quisera ver eternas, mas onde há demasiada felicidade para que por muito tempo se prolonguem. Já no seu olhar augúrios se advinham de desgraça. Com a chegada do pai de Armando entramos no drama e todo esse diálogo é graduado por Sarah com uma arte infinita; enubla-se rapidamente a atmosfera até então límpida e tranquila.

Evoquem a cena todos os que acabamos de vê-la escrever essa carta a Armando e digam-nos se alguma vez olharam assim para dentro de uma alma conhecendo-a até aos mais íntimos recessos. E depois de o haver sentido, ficamos admirados da simplicidade dos meios de que a excelsa atriz se vale para nos abalar profunda e inolvidavelmente [sic] no que a sensibilidade nossa tem de mais obliterado e gasto.

Não era preciso mais do que essa cena para consagrar a atriz mais obscura, se, por impossível, conseguisse reproduzi-la, quanto mais criá-la.

É à vida real que Sarah vai buscar esses meios, é na sua fantasiosa imaginação que os concebe, é da própria recordação que os transporta? Não o saberíamos dizer. A impressão que nos deixa não é de que a cena *podia* ter se passado assim, é a de que *efetivamente se passou* assim.

Por quê? Aqui baqueia toda a observação e análise; é esse *quid* indefinível que faz o desespero de quem desejaria fixar-lhe as facetas e determinar-lhe os processos de realização; decididamente, como Lemaitre dizia, esta mulher tem um poder em si.

No baile do 4º. ato, aparece vestida com a distinção exótica que adquire tudo quanto é dela; como se fora a boa fada que transforma em ouro aquilo em que toca com a varinha mágica, Sarah com a linha flexuosa e ideal do seu corpo de *fausse-maigre* faz: de um vestido uma obra de arte, assim como com um gesto ou uma atitude nos sugere a evocação completa de um estado particular de espírito.

Da cintura e das espáduas chispam brilhantes, e entreabrem-se lascivos do seu colo de cisne dos pólos; grandes camélias desabrocham-lhe em grinaldas do ombro e dos remates da toilette e de toda ela evola aquele encanto que Margarida possuía e que a perdeu.

A magnífica cena com Armando, que é a capital da peça, levantou literalmente a plateia.

Mas a tísica tem-se apossado dela; a sua débil compleição não pode resistir por mais tempo ao estuar dessa paixão, que a absorve e devora.

E naquela alma não há sequer o conforto de religião, e em volta dela não existe o alento da família, e na face cavada e macilenta sente-se a terrível, miserável morte por abandono.

Com a sua interpretação sempre original, faz, sentada no sofá, com um pequeno espelho de mão, a conhecida cena em que verifica quanto o seu rosto tem definhado; muda de espanto, deixa-o cair e quebrar no chão.

O fundo de preconceitos, que reside no espírito de todas as mulheres de prazer, acorda então ao ver o vidro partido, presságio de morte próxima, e imediatamente afasta o vestido, e o tapete da mesa, como para livrar-se de ser atingida pela sentença do destino.

A entrada de Armando é a explosão de ternura que lhe segue reanimam-na e levanta-se e vai vestir-se, quando a fraqueza extrema em que se acha lhe produz um pequeno delíquio.

Não há meio de contar como Sarah se transforma a nossos olhos, até a morte, quanta ternura a sua voz encontra nas mais poéticas e delicadas modulações, de quanta saudade

imprime tudo quanto diz e como fica morta nos braços de Armando para em seguida, cair no tapete no esvoaçar das roupagens brancas, como uma ave ferida no coração.
Concluindo, diremos que, em peça alguma como nesta, Sarah nos revela a superioridade do seu poder assombroso de realização, corporizando ainda os mais tênues *nuances* do seu papel.
É preciso acrescentar que a eminente atriz estava ontem em uma das suas melhores noites; todos compreendemos bem o triunfo que alcançou ainda recentemente em Viena sobre a Duse-Chechi justamente na *Dama das Camélias*; outras haverá que deem alguns dos aspectos do personagem, mas Sarah dá-os todos a um tempo, em síntese de uma estesia tão elevada e bela, que todos hemos que curvar-nos na admiração perante a obra do gênio.

Crispiniano da Fonseca.

Gazeta de Notícias
19/06/1893
p. 2 Teatros e...
Sarah Bernhardt – A dama das camélias

Não há frequentador de teatro que não conheça de perto *A Dama das Camélias*, que há mais de trinta anos se representa em todos os teatros, e quase em todas as línguas.
É um drama sentimental, em que, a tísica da protagonista vai desde os primeiros sintomas até ao desenlace final acompanhando par e passo o desenvolvimento de uma paixão amorosa.
Este drama, que apareceu pouco depois do romance do mesmo título e que pôs em voga o nome de A. Dumas Filho, foi o tema das mais variadas controvérsias filosóficas e artísticas.
Naquele tempo, a *Dama das Camélias*, como as *Mulheres de Mármore* e o *Casamento de Olímpia*, era considerada, como a última palavra do realismo no teatro. Como ainda estava afastada a época de Ibsen, de Tolstoi, de Zola e de outros apóstolos fervorosos da nova escola!
Hoje a *Dama das Camélias* não passam de uma verdadeira lamúria em cinco atos, apesar do brilhantismo do diálogo.
À luz das exigências modernas do teatro, só há ali de verdadeiro e real a parte episódica da peça e a paixão de Armand Duval por Margarida Gauthier, e a marcha acelerada da tuberculose, cujo ponto final, pela morte, livra o autor, aliás a própria lógica em pessoa, de dar à peça um desenlace contraditório com todo o seu desenvolvimento anterior, unindo para sempre, legítima ou ilegitimamente, a cortesã Margarida e o ingênuo e ardente Armando.
Pode ser que, como se tem escrito tantas vezes, esta peça tivesse o intuito de regenerar a mulher perdida pelo amor desinteressado e sincero. Não nos parece que tal intuito estivesse na mente do autor; mas se esteve, o que a sua peça prova igualmente é que, se há mulheres como Margarida, que cansadas do seu *comércio*, como se diz na *Niniche*, se querem entregar desinteressadamente ao amor de um predileto, há também homens como Armando, que aceitam sacrifícios dessa natureza, sem as condições indispensáveis para manterem uma vida pura e digna.
Há hoje uma denominação moderna para esta espécie de homens que vivem à custa das *cocotes* mais ou menos graduadas e não nos parece, pela maneira por que é apresentado no

drama, que Armando Duval não possa ter entrado nessa galeria de desfrutadores do amor gratuito.
Portanto, se a peça prova ou quer provar a regeneração da mulher pelo amor, ela prova simultaneamente a fraqueza de caráter e a falta das mais leves noções da moral social, da parte de um homem cuja educação e posição lhe deviam determinar uma noção mais exata da solidariedade da dignidade humana.
Mas deixemos a peça e falemos do desempenho.
Quase todos os grandes artistas têm sempre um motivo especial para introduzir no seu repertório papéis que outros têm feito com mais ou menos êxito. Não há atriz célebre que não se tenha deixado seduzir pelo papel de Margarida Guathier.
Ora, a interpretação deste personagem é indubitavelmente assaz trabalhosa.
A atriz tem de se lembrar a todo o momento que está sendo minada, à vista do espectador, por dois males horríveis, um físico e outro moral, a tuberculose e a paixão. Mas não é durante esse trabalho preparativo da cena final, que as intérpretes de Margarida Guathier encontram campo para grandes expansões. Sarah Bernhardt faz os quatro atos da peça, como grande artista que é, levando por vezes o requinte das minúcias e dos detalhes a um ponto que, se releva um grande estudo e uma grande preocupação de originalidade, prejudica um pouco a naturalidade, que é hoje a principal qualidade do teatro.
Tem passado como certo que as cadeiras e os sofás são feitos especialmente para a gente se sentar, quer seja em nossa casa, quer seja nas casas alheias, que seja mesmo no teatro. A grande atriz, porém, não dá frequentemente a esses móveis o uso comum, e rara é a cena em que algum desses móveis não lhe serve para uma *pose*, a que eles não estavam destinados. O quadro fica sem dúvida mais pitoresco e quebra um pouco a monotonia trivial: mas a naturalidade é um pouco mistificada.
Verdade seja que Sarah Bernhardt tem, além de um grande talento artístico, uma não menor preocupação de originalidade, e quaisquer que sejam os efeitos que esta possa ter, eles ficam completamente obscurecidos pelos grandes clarões do seu trabalho verdadeiramente artístico.
Quaisquer, pois, que sejam as excentricidades que Sarah nos ofereça no correr da peça, basta o 5º.ato para pôr em relevo todos os seus recursos, toda a potência do seu temperamento de grande comediante.
É na agonia e na morte, nessas cenas recortadas na grande tela da vida, que Sarah impressiona e comove até às lágrimas os seus espectadores, pela verdade, pela naturalidade, e pelo estudo e observação que revela.
Diante desse trabalho só temos uma palavra – admirável!
O Sr. Darmont, que se encarregou da parte de Armando, é o que em Paris se chama – *um jovem*. Tem excelentes qualidades para a cena, boa figura, boa voz e boa fisionomia. Está, porém, ainda por lapidar. Entretanto fez com muito vigor a grande cena do 4º. ato e a do final do 3º.
Não é fácil encontrar artistas que possam dar na mesma elevação a réplica a atrizes como Sarah. O tempo e o estudo hão de dar essas qualidades ao Sr. Damont.
Os outros artista foram suficientes.

O País
25/06/1893
p.2 Artes e Artistas
Sarah na Francillon

É verdade: o que fariam os senhores se uma vez se vissem na situação daquele Riverolles, cuja mulher lhe declara terminantemente que teve um amante?

Lembram-se do caso:

Francine tem por vezes ameaçado o marido de se pagar na mesma moeda no dia em que souber que ele a atraiçoa. E quando de uma vez ele volta a casa depois de uma noite de prazer proibido, sua mulher, que tem conseguido saber tudo, conta-lhe que ela por seu lado passou a noite no baile da Ópera, foi cear com um desconhecido num gabinete reservado, e prova-lhe tudo isto de tal modo que não há dúvida possível.

Não sabemos qual seja a opinião de vossas senhorias; a nossa logo lha diremos. Notem que o marquês de Riverolles, pai do marido e grande conhecedor do mundo, em um apólogo sobre o *sire* Pontamafrad, explica-lhe que o melhor que ele tem a fazer é não dar importância à narrativa de sua mulher e consolar-se.

Dumas, que é autoridade em problemas de adultério, aparece, pela maneira por que trata o assunto, ter posto nos lábios do marquês a sua própria opinião.

Examinamos porém melhor a questão: de Riverolles é um homem pouco enérgico e hesitante, a quem o estado de dúvida repugna, e que quer saber a verdade a todo o transe.

Pelo conhecimento que tem do feitio voluntarioso e dominador da mulher, julga-a capaz de, conduzida pelo despeito, praticar o adultério com o *premier venu*. Por outra parte Francillon não suporta a ideia de Luciano passar as suas noites fora de casa *em partie fine*.

Ora, dada esta diversidade de temperamento dos cônjuges; dado o meio em que vivem e que não permite a mulher exercer sobre o homem o ascendente que deveria tomar, de acordo com os caracteres que o autor desenhou; dada a situação criada pela versatilidade do marido e pela energia da mulher, que é no fundo uma *toqueé* - o desenlace dado a essa situação pelo autor é simplesmente provisório, visto que o espectador sente perfeitamente que aquele incidente há de repetir-se e só se resolverá com o divórcio, que é a verdadeira, a única solução.

Aconteceu a Dumas com a *Francillon* o mesmo que já lhe havia sucedido com a *Denise*; o autor apresentou-nos um problema possível, mas que não tem, nem pode ter, uma solução genérica dentro das convenções sociais. E desde que a solução tenha de ser particular e modificável para cada caso, fica evidente a dúvida no teatro.

Assim, por exemplo, a solução na vida real poderia ser efetivamente a que o autor deu à *Francillon*; no teatro, porém, esse desenlace fica inverossímil – porque não é geral e portanto não é aplicável a todos os casos congêneres.

A própria Sarah tanto é da nossa opinião, que, ao terminar a comédia, cortou as frases em que Luciano mostra querer reconciliar-se, a que ela replica:

– *Plus tard...*

É que nos casamentos, como em todas as relações sociais, há palavras, que, uma vez proferidas, enodoam para sempre e não há mais águas lustrais que lavem as manchas que elas deixam.

Justamente a situação imaginada por Dumas conduz a uma crise dessa ordem: uma vez que o marido acreditou que a mulher o atraiçoara, não há nada que faça pagar da memória dos dois esse dia e toda a reconciliação é fictícia, aparente ou efêmera.
Daqui vem, a nosso ver, a falta de consistência da obra de Dumas, apesar de todo o brilho do diálogo, de toda a sua cintilante *verve* e aquele perfume de paradoxo que paira sobre a comédia. Mas o que fica nas obras de arte, o que persiste, uma vez morta a geração que as viu nascer, não é a forma, que envelhece e passa de moda, é a substância, caso ela simbolize certo estado de espírito ou costumes da época, ou traduza o sentir geral da humanidade.
Assim é possível que de todo o teatro de Dumas fique apenas a *Dama das Camélias*, que é realmente aquela cujo sentido íntimo é eterno. Certamente outras peças, como o *Demi-Monde*, hão de ser estimadas no futuro para os curiosos que queiram estudar os costumes parisienses de há 30 anos ou 40 anos; mas ao passo que essas há de ser examinadas sábia, serenamente com os óculos do arqueólogo ou do curioso, aquela há de ser sentida por todo aquele que tiver um pouco de coração.
A *Francillon* é pois uma comédia primorosa quanto à forma, mostrando todo o *savoir-faire* do mestre da cena romântica, brilhante e delicada quanto à tese, mas incompleta como obra de intuito e superficial como estudo de caracteres.

*

Não queremos mal a Sarah por haver incluído no seu repertório a *Francillon*; todas as pessoas de bom gosto (tão poucas, infelizmente) que ontem foram ao Lírico ficaram certamente sendo da nossa opinião.
Sarah disse-nos que a sala era grande de mais para aquela comédia que reclama uma grande leveza e simplicidade na dicção; que por isso ela tinha de silabar mais compassadamente, de entoar mais alto toda a sua parte.
Francamente: não demos tal.
O papel de Francine de Riverolles pareceu-nos mais que nunca adorável, compreendido por Sarah até nas últimas ridículas, às quais a sua infinita arte soube levar alento e vida.
No 1º. ato sublinhou todos os seus ditos com uma espontaneidade e sutileza incomparáveis; quando ela fala, a ilusão é completa; ninguém dirá que está a repetir o que decorou; mais parece que lhe acodem as respostas pela vez primeira aos lábios. As pequeninas cenas de ciúme, com quanta delicadeza, com quanta feminilidade [trecho ilegível] ...
O seu trabalho [ilegível] só pode equiparar-se ao [ilegível]... a aparência ligeira se vê claramente *seive*, a luta que lhe vai no espírito.
Nem poderíamos, que o quiséssemos dar aos nossos leitores uma ideia do modo por que Sarah representou as cenas com o marido e com a baronesa. A sua interpretação feita de pequeninos nadas, lembra os antigos mosaicos italianos executados com a paciência de um chinês e reproduzindo as grandiosas linhas dos *croquis* de Rafael e Miguel Ângelo.
Enquanto outra atriz dava a receita da célebre salada, no 1º. ato (salada que, valha a verdade, não presta para nada), Sara tocou em um grande modelo de Pleyel um trecho do *Lohengrin*, muito bem transcrito para piano. A sua execução foi de uma perfeita nitidez e expressão; verdade seja que essa página não continha dificuldades de maior, tanto quanto a nossa conhecida incompetência pode ajuizar.
Enfim, a representação da *Francillon* foi um ótimo descanso para os assinantes, que devem estar aqui saturados pela *surmenage* a que os nervos infatigáveis de Sarah os têm obrigado.

Fomos para o teatro com certa má vontade, aqui o confessamos contritamente, e apenas impelidos por isto a que as literaturas chamam *o dever*. Pois, nunca nos consolaríamos de lá não ter ido, porque perderíamos a ocasião de ver Sarah Bernhardt em uma das suas melhores noites.

Crispiniano da Fonseca.

Gazeta de Notícias
26/06/1893
p.2 Teatros e...
Francillon

Olho por olho, dente por dente. É esta a base da peça de Dumas Filho, representada anteontem no Lírico.

Sobre esta tese escabrosa, se tese se pode chamar, Dumas Filho bordou um daqueles diálogos brilhantes, que são o segredo da sua pena rutilante e o ornato mais precioso das suas ideias paradoxais.

Francillon suspeita que o marido a atraiçoa com uma amante antiga. E face a face diz-lhe: no dia em que eu tiver a certeza de que são uma realidade as minhas suspeitas, isto é, que tu tens uma amante, eu por minha vez terei também um amante, e tu serás o primeiro a sabê-lo.

O marido, o conde de Riverolles, sai para o *Cercle*, de lá para o baile da Ópera, e depois para um gabinete da *Maison Doré*, onde se encontra com uma tal Rosalina Michon. Francillon segue o marido, sai da Ópera com um escrevente de tabelião, faz-se conduzir também a um gabinete da *Maison Doré*, espia o marido, volta para a casa, e no dia seguinte confessa-lhe toda a sua aventura.

Riverolles reúne uma espécie de conselho de família e de amigos. A opinião geral é que Francillon tem a sua honra ilibada e que se trata apenas de uma leviandade.

O pai de Riverolles, um experiente da vida é uma espécie de filósofo, divide as mulheres em três classes e explica que as mais perigosas são aquelas que nada dizem a respeito de suas faltas.

Não acredita na falta de Francillon, mas se efetivamente ela cometeu-a, Riverolles só teve o que merecia. E o remédio é perdoar-lhe, segundo exemplo de uma obra de Brantome.

Todas as circunstâncias, porém, condenam Francillon.

Mme. Smith engendra um estratagema que dissipa todas as dúvidas.

Diz a Francillon, que o escrevente do tabelião, que se tem mantido numa gentil reserva, apertado pelo remorso, confessa tudo.

- Mentiu, o miserável! Exclamou Francillon em um ímpeto de indignação.
- Está salva, responde-lhe a amiga.

E aí está como Riverolles passou apenas pelo susto de ser traído.

Ao lado do personagem nervoso e doentio de Francillon, Dumas, que tem a ciência dos contrastes, colocou uma série de figuras interessantíssimas.

Mme. Smith é o tipo do bom senso prático.

Em todas as suas palavras predomina a experiência e a boa razão. É uma espécie de calmante para os nervos excitados de Francillon.

Ao marido aconselha ela: - Francillon ama-o apaixonada e loucamente. Se a não ama assim, esforce-se ao menos por iludi-la, e talvez com a continuação de dizer-lhe que a ama, chegue um dia a amá-la deveras, como ela o ama.
A Francillon, quando está irritada, quer abandonar a casa, é ainda a voz de Mme. Smith que lhe segreda: - "Quaisquer que sejam as faltas de teu marido, não o abandones, conserva-o, ele é o pai de teu filho, é o teu protetor. Antes sofreres em teu amor próprio do que passares por uma mulher perdida.
Não é menos interessante a bela e ingênua figura de Annette, nem a de Carillac, um estragado de estômago e de moral.
De todas as peças até agora representadas, é sem dúvida a *Francillon* a que melhor desempenho tem tido no seu conjunto.
Mme. Sarah Bernhardt reproduz com extrema verdade o tipo da protagonista, tão cheio de crises nervosas de acidentes dramáticos. Não há minúcia que lhe escape, e nas cenas mais violentas a sua voz exprime com uma acentuação dolorosa toda a luta que a devora e irrita.
Mme. Méa é corretíssima e distintíssima na parte de Mme. Smith. Todos os outros artistas em geral fizeram da *Francillon* um espetáculo delicioso.

Gazeta de Notícias
05/09/1895
p.2 Teatros e...
A dama das camélias
Se a Sra. Tiozzo, a primeira figura da companhia italiana que trabalha no Lírico, precisasse ainda de pôr em evidência os seus excelentes dotes de artista de mérito e de estudo, bastaria o papel de Margarida Gauthier, que ela representou anteontem, para obter esse resultado.
A *Dama das Camélias* é uma peça popularíssima. A reabilitação pelo amor da mulher perdida é uma dessas teses sentimentais francamente acolhidas pelas plateias ávidas de emoções. A tese, ainda na peça de Dumas, se torna mais interessante com o apêndice daquela tísica que se revela logo no primeiro ato e que permite à atriz que representa Margarida ir tossindo gradualmente de cena em cena, de ato em ato, até expirar nos braços do seu querido Armando.
Esta dupla qualidade de tísica e de certeza dá ao espectador também uma dupla emoção. Ao passo que se interessa pelo caráter moral da protagonista, condói-se com enternecimento pela marcha da moléstia que arrebata a heroína. A Sra. Tiozzo tira um grande partido de seu papel e ocupa um bom posto na extensa lista das *Damas das Camélias* que têm desfilado há cinquenta anos por todos os palcos do mundo, com ou sem acompanhamento em surdina da música de Verdi.
Na reprodução do tipo de Margarida, a Sra. Tiozzo tem minúcias de execução muito bem observadas.
Citaremos as cenas do 3º. ato, a do baile no 4º. ato e a da morte.
E para não nos alongarmos em pôr em relevo o bom trabalho da distinta atriz, diremos que ela teve uma estrepitosa ovação do público, que afinal parece ter-se convencido de que nada perde, pelo contrário muito ganha, em assistir aos espetáculos da companhia italiana.
Desses aplausos partilharam e com muita justiça os atores Lotti, Seraffini e Cuneo.

O País
05/09/1895
p.3 Artes e Artistas
Teatro Lírico

A companhia Modena deu-nos anteontem uma boa representação d'*A dama das camélias*.
Margarida Gauthier é um dos bons papéis de Zaira Tiozzo. O seu trabalho entusiasmou a plateia, principalmente no grande diálogo do 3º. ato entre a amante e o pai de Armando Duval. Aí a insigne atriz italiana subiu a alturas onde só pairam as sumidades do palco. E, no final da peça, a morte de Margarida, artisticamente preparada, produziu um efeito extraordinário;
Cuneo, que representava o papel de Armando, só deveras nos agradou na cena violenta com que termina o 4º. ato. O seu físico não se compadece com o personagem.
Lotti, Seraffini e Cerrutti apresentaram-se dignamente, como sempre, e os demais artistas que tomaram parte no espetáculo, esforçaram-se para que o público saísse satisfeito do teatro. Foi o que aconteceu.
Infelizmente o público não levou muito tempo a sair... Ainda assim, era mais numeroso que nas outras representações da excelente companhia Modena.

A.

O País
05/06/1897
p.2 Artes e Artistas
Francillon

É este o título da peça de Dumas Filho, representada anteontem pela companhia dramática instalada no Teatro Santana.
Já é conhecida.
O assunto é velho e tem sido discutido no teatro, quer sob a forma de drama quer encarado pela comédia e até pelo lado ridículo.
"Se tu tens uma comadre – também quero o meu compadre", diz-se no libreto de Piave.
Mas Alexandre Dumas Filho quis, há dez anos, fazer mais uma peça em que fosse apresentada uma tese importante e por isso traçou *Francillon*, que foi calorosamente discutida, mas sem resultado, porque a tese proposta não é clara, havendo, é certo, um fato bem determinado que dá origem ao drama, podendo-se deduzir dele mais de uma proposição verdadeira.
O teatro tem suas exigências pelo lado da arte e será sempre uma tribuna viciosa ou incompleta para se debater uma questão importante como o fato que constitui o drama *Francillon*. A ciência moderna tem discutido esse assunto muito mais detidamente, encarando todas as faces que o direito de igualdade pode apresentar, até às suas consequências no campo do amor livre – mas nada há de positivo.
Dumas Filho, com a sua preocupação de comediógrafo, não pode discutir em cena o assunto que ainda é controverso entre os *cientistas* modernos; o romance, sem as exigências do teatro, seria arena mais própria e vasta para semelhante tese que, digamos com franqueza, só convém, pela sua complexidade, aos tratados de direito, estudados ao lado da psicologia.

O teatro, pelo menos na atualidade, tem sempre a sua forma convencional e daí o seu defeito para discussão de teses transcendentes que abrangem o Evangelho e a Natureza, o direito natural e as conveniências sociais.
Encerrada a peça como obra de arte, unicamente, sem querer entrar nas questões antinômicas – a *Francillon* é uma esplêndida comédia, viva, animadíssima, guiada por mão de mestre e limitada a sua ação ao tempo que decorre entre um dia que acaba e um dia que começa – dois atos, em vigor, em vez de três, com todos os tipos bem desenhados e desenvolvendo-se o drama em uma série de narrações que se repetem, não viciosamente como acontece aos inexperientes em matéria teatral, mas com aquele efeito seguro de Molière, como ele próprio reconhece e confessa na *Critique*.
O tipo de Francine é bem modelado. Não há criação por parte do autor; é um trabalho de observação. Francine deve existir e deve ter servido ao autor da peça para modelo da protagonista.
Daí a grande dificuldade do papel quanto mais se reflete nas possíveis modalidades que a nervosa aristocrata pode apresentar nas rápidas transições da mulher extremosa que não quer ser iludida pelo marido, temendo o ridículo, ela, que tanto se preocupara em ser mãe, tanto mais admira o trabalho da atriz Lucília Simões.
A experiência vale de muito em cena e por isso pensa muita gente que essa novel artista seja incompleta em um papel de Sarah Bernhardt ou da Duse; puro engano. Não só as linhas gerais do personagem estão perfeitamente assimiladas, como as minudências são habilmente estudadas – não decalcadas sobre esta ou aquela criação, mas exigidas de si mesma, das suas linhas, do seu temperamento, da sua voz, do seu olhar, de modo a manifestar-se em cena a unidade do personagem complexo.
A narrativa, por exemplo, da vingança exercida pela mulher que se sentiu traída e que ameaçara o marido de ter um amante uma hora depois da certeza da sua infidelidade; essa narrativa arrojada e só admitida pelo preparo que a tornou possível e lógica, sente-se que pode ser feita de mil modos – mas a atriz Lucília fá-la de maneira tal que o observador se convence do que ela não o poderia fazer senão assim, sob pena de ser falsa ao seu próprio sentimento e de trair o seu instinto artístico
É quanto basta para merecer o título de artista completa e talhada para ser uma notabilidade na cena.
A Sra. Lucinda encarregou-se do papel central – a baronesa Smith, e a Sra. Amélia Pereira do de Annette, de que tirou partido.
Cristiano de Souza compreendeu bem o papel de conde de Riverolles homem fútil, superficial, produto de um meio estéril.
Mais acentuado é o Grandedon, desempenhado por Setta da Silva, cômico fino e senhor do gênero.
Citaremos ainda os atores Cardoso, C. Reis, Fonseca e Mesquita, que entraram na afinação geral da peça, concorrendo para o desempenho correto e igual.
No fim do segundo ato, primorosamente lançado e executado com grande habilidade e muita arte, foram os artistas chamados à cena e aplaudidos com entusiasmo pela fina sociedade que ali se reúne e que nem sempre está disposta a aplaudir sem reservas.

Jornal do Comércio
05/06/1897
p.2 Teatros e Música
Francillon

A esplêndida comédia que foi anteontem à cena do Teatro Santana, pela companhia da atriz Lucinda Simões, trata de um delicadíssimo problema de consciência, examinado por Alexandre Dumas com aquela subtileza com que analisava as questões de amor – assunto predileto e quase exclusivo da sua dramaturgia fascinante.

É que melhor tema que o amor, de tão complexa modalidade na sociedade contemporânea, poderia oferecer campo mais vasto à observação e ao estudo da alma humana nas relações do *feminino* com o *masculino?*

Francina, que os íntimos chamam de Francillon, tem 22 anos. É casada, com o conde de Riverolles, há um ano, dez meses e sete dias; tem um filho que amamentou. Casara-se por amor; é uma natureza ardente, ligeiramente excêntrica e infinitamente nervosa. Sua amiga, a baronesa Smith, que contava alguns anos mais que ela e tinha uma compreensão mais prática da vida, censura-lhe docemente a sua familiaridade de linguagem com os íntimos, e a facilidade das suas desconfianças e do seu ciúme pelo marido. Ela responde que aqueles senhores são quase parentes e que não está bem convencida de que sejam homens; e quanto a Luciano, se ela consegue ter provas de sua fidelidade, vingar-se-ia.

É quase meia-noite; Mme. Smith, Cardillac, Estanislau de Gondredon e Henrique de Symeux sabem. Luciano manda pôr o carro, vai sair. A condessa, cheia de ciúmes, pede-lhe que fique. "É impossível, diz o conde, esperam-me no clube, depois vou ao baile de ópera". Então Francina não se contém mais: "Vais ter com uma mulher?" e, retendo-o: "Olha-me bem; eu amo-te apaixonadamente e adoro o filho nascido deste amor: mas, como considero o casamento um compromisso mútuo, e como juramo-nos voluntariamente respeito e fidelidade, como te sou fiel e nada tens a censurar-me, senão o ter eu cumprido meu dever, dou-te minha palavra que, se algum dia souber que tens uma amante, uma hora depois de ter adquirido a certeza... terei um amante... Olho por olho, dente por dente!"

Nestas palavras acha-se enunciada a tese, ou antes o problema de consciência de que falamos. Como tese, o assunto não poderia ser aceito, porque a questão da infidelidade conjugal tem importância maior ou menor, conforme sua procedência, e ninguém, principalmente uma mulher consciente da sua própria dignidade, equipararia o delito cometido por *ele* ou por *ela*.

Já pela educação, já pela inconsequência da falta de relação à economia do casal, o delito do homem não tem a gravidade do delito da mulher que, além de poder trazer para a família o fruto de um crime, sacrifica o seu pudor, essa qualidade inestimável, essa virtude preciosa, honra e graça do seu sexo.

Resumamos. Luciano sai, vai ao clube e daí à Ópera onde se encontra com sua antiga amante Rosália Michon e vai cear com ela à *Maison d'Or*. A condessa acompanha-o ocultamente, toma uma máscara e um dominó, e segue-o à Ópera e daí à *Maison d'Or* em companhia de um belo rapaz que ofereceu-lhe o braço ao sair do baile, e vão também cear no gabinete contíguo àquele em que o Sr. de Riverolles *faisait la noce* com Mlle. Michon.

No dia seguinte, Francina revela tudo a seu marido que não queria acreditá-la, mas convence-se diante das provas que ela dá-lhe.

O fato é levado ao conhecimento dos amigos do marquês de Riverolles, de Mme. Smith, mas ninguém quer acreditar. A firmeza de Francina, o seu tom categórico, porém, trazem a dúvida ao espírito de todos. Ninguém contava, todavia, com a finura e sagacidade de Mme. Smith para descobrir a verdade. Luciano chamara pelo telefone o seu tabelião para verificar o estado da fortuna do casal, pois, resolvido a separar-se da mulher, queria restituir-lhe a fortuna que ela trouxera. Em lugar do tabelião, vem um escrevente, belo rapaz, o mesmo que acompanhara a condessa à *Maison d'Or*; esta diz em voz baixa às pessoas que se achavam no salão: "Eis o meu cúmplice; interroguem-no e convencer-se-ão" retirando-se em seguida.

O interrogatório foi feito habilmente com o pretexto de uma aposta, e o rapaz disse o que poderia convenientemente dizer de uma senhora que não conhecia, pois vira sempre mascarada. Logo que ele se retirou, entrou em ação Mme. Smith, fazendo esconder os presentes para ouvirem o que se passasse entre ela e a condessa de Riverolles.

Entra Francina e fica espantada encontrando Mme. Smith em lágrimas e pergunta-lhe a razão disso. Esta responde-lhe que suas lágrimas tinham explicação na certeza, que acabava de adquirir, do crime de sua amiga que ela não pudera acreditar, mas de que fora obrigada a convencer-se diante da confirmação do escrevente que confessara ter sido realmente seu amante.

O embuste que a condessa inventara para castigar a infidelidade do seu marido, caiu desmascarado, desfeito, diante da sua indignação e da revolta do seu pudor contra a pretensa afirmação de um homem que acompanhara-a, é verdade, mas de quem ela se fizera respeitar. O grito da sua consciência, da sua altivez, da sua dignidade, proclamou sua inocência.

Lucília Simões teve na "Francillon" um verdadeiro triunfo. Desde a primeira cena da comédia, cena divertida, rápida, em que se enfrentam em maravilhosa oposição dois caracteres de mulheres, ela empolgou o público, fazendo-lhe pressentir o drama que ia desenrolar-se pela crise da alma que tão bem figurou, patenteando de modos diversos sua excitação, ora enervada pelas ironias de Estanislau; ora encolerizada pelo silêncio calculado de seu marido que ela adora e que fingia-se absorvido na leitura; ora deixando se arrastar na sua linguagem contra os homens; ora quebrando o leque em Estanislau; ora deixando cair os cabelos como em desafio; ora ameaçando seu marido com a pena de talião. No segundo ato, mais calma, ela exibe tanta firmeza, tanta segurança e tanta força nas suas declarações, que o público chega a convencer-se do fato, quando preferia que ela se caluniasse; no terceiro basta ver a decomposição da sua fisionomia quando lhe dizem que o escrevente narrara ter sido o seu amante. Para Lucília Simões papel de Francine, a que ela empresta toda a sua vibratilidade nervosa, foi um triunfo, repetimo-lo.

Lucinda deu ao papel de Mme. Smith todo o relevo e Amélia Pereira fez ainda uma ingênua encantadora – ingênua que fala, e fala bem, patina, monta a cavalo, guia, tendo aprendido tudo isso, bem como a cozinha, a valsa, a polca, línguas, canto e tudo mais de que precisa uma rapariga para agradar e encantar um marido.

Cristiano de Souza fez o papel ingrato de Luciano de Riverolles.

Setta da Silva estreou com felicidade no papel de Estanislau de Gandredon, de um cômico leve e cheio de sobriedade; Bellardo da Fonseca no de João de Carrilac, cuja dispepsia sintomatizou bem na expressão fisionômica e Aníbal Pinheiro apresentou-se bem, com muita correção no papel episódico de *maitre clerc*.

Cardoso e Caetano Reis agradaram bastante nos papéis de Marquês de Riverolles e de Henrique de Symeux.
A belíssima comédia foi ouvida por um público seleto que aplaudiu-a muito, chamando os artistas à cena

O País
02/09/1897
p.2 Artes e Artistas
Santana
O reaparecimento do *Demi-monde*, a obra-prima de Dumas Filho, e o benefício de Lucinda Simões atraíram anteontem uma enchente real a este teatro.
Lucinda, que foi recebida pela plateia com uma explosão de aplausos, é ainda aquela admirável baronesa d'Ange, que tantas vezes festejamos noutras épocas, e Cristiano de Souza desempenhou a contento geral o papel de Olivier de Jalin.
Os outros personagens da peça tiveram boa interpretação por parte de Lucilia Simões (a flor das Marcelinas), Encarnação Reis, Laura Simões, Telmo, Caetano Reis, Cardoso, etc.
Sentia-se que o público estava satisfeito por matar saudades de uma das suas comédias mais queridas.
A heroína da noite foi muito obsequiada, e daqui lhe enviamos os nossos cumprimentos sinceros e afetuosos.

A.A.

Gazeta de Notícias
02/09/1897
p.2 Teatros e...
Lucinda Simões – "O Demi-Monde"
Como era de prever, o teatro Santana teve anteontem uma enchente colossal, atraída aí, não só pelo nome de Lucinda que fazia a sua festa artística, como pela representação do *Demi-Monde*, uma das mais bem feitas e das mais brilhantes peças de Dumas Filho.
Tão conhecida é essa fotografia admirável de uma certa parte do viver parisiense, que nos julgamos dispensados de tornar a apresentá-la, pondo em relevo as suas belezas, que são muitas.
Também quanto ao desempenho, já o nosso público sabe que Lucinda tem na baronesa d'Ange uma das mais completas criações.
Em todo o papel, a talentosa atriz não tem uma frase, um dito, um gesto, um movimento, que não revele um grande estudo do personagem e uma extraordinária preocupação de naturalidade e de simplicidade. E é essa naturalidade dominante em toda a representação que eleva Lucinda nesse papel a um alto grau de superioridade artística.
Ser natural, falar no teatro com o abandono e com a despreocupação de quem não recita, é o trabalho mais árduo e mais difícil, mesmo para uma artista de talento.
E a dificuldade consiste principalmente em dar o artista o relevo necessário, na justa medida, para que da naturalidade não caia na banalidade.

Lucinda vence todas as dificuldades e consegue dar, por assim dizer, vida real à criação de Dumas Filho.
Há frases e gestos que são verdadeiros primores de observação.
A secundá-la tem Lucinda, no papel de Jalin, Cristiano de Souza, que diz muito bem o seu papel, acentuando artisticamente, tendo também uma grande naturalidade na maneira de o representar.
Telmo, verdadeiramente deslocado na pele de Nanjac, faz o que pode.
Todos os outros papéis foram desempenhados de modo perfeitamente aceitável. O público aplaudiu entusiasticamente Lucinda, que também, recebeu diversos mimos de muitos dos seus colegas e dos seus admiradores.

O País
24/06/1899
p.2 Artes e Artistas
Teatro Santana
Como quase todo o teatro de Dumas, esta excelente comédia propõe-se a agitar uma questão de moral. E como sucede geralmente a todas as obras de literatura, a questão proposta não recebe solução definitiva.
Nas comédias desta natureza todos os episódios convergem para justificar o alvitre proposto pelo moralista, para tornar lógico, para lhe dar um cunho de elevação, para o impor como a forma inflexível do dever. À primeira vista, sob a fascinação do talento do escritor, sob a influência das situações, encadeadas com arte, breves, decisivas, empolgantes, parece que o problema está enfim resolvido, que na realidade não há para uma alma bem formada, nessa crise psicológica, outra estrada a seguir senão essa que a peça indicou. Modifique-se, porém, um pequenino incidente, destes que em nada alteram o *fato* e ver-se-á que toda essa estrutura, na aparência tão sólida, desaba, mostrando, sob o pó dourado das belas frases e dos belos pensamentos, a inanidade da fórmula que se julgou infalível.
Deve ou não o marido perdoar à mulher que antes do casamento amou um outro, teve desse outro uma filha e sobre esse drama da sua vida guardou o mais cauteloso segredo? Eis o problema. Deve perdoar, conclui Dumas, levado por essa nobre piedade que em toda a sua vasta produção literária revelou pelas mulheres que pecaram, mas esquecido do domínio que sobre as almas mais generosas exerce o receio do que a sociedade denomina desonra.
Para evitar esse escolho, porém, o escolho da notoriedade e como consequência o ridículo, Dumas arranja finamente que a *falta* só seja conhecida de dois estranhos – um que é discreto como uma lousa, outro que, impossibilitado de provar a sua antiga ventura, é forçado a calar-se também. E assim fica tudo em plena paz, senão no melhor dos mundos, pelo menos nesse mundo suportável.
Há dessa ligação uma filha – mas, tendo sida a filha registrada como de pais incógnitos, o bondoso marido reconhece-a como sua e tudo fica arranjadinho, sem que ninguém lá fora possa suspeitar do que se passou. Suponha-se, porém, que existia uma carta escrita ao amante – e não há mulher sincera no seu amor que se furte ao gozo de o afirmar em um pequeno e lindo papel perfumado – e eis todo o castelo desfeito, visto que Mr. Alphonse pode gabar-se, com as provas na mão, dessa esplêndida conquista. Em tais circunstâncias,

sujeito à divulgação da fraqueza de sua mulher, o marido expor-se-ia aos sorrisos e aos desdéns do mundo em que vivia? Perdoaria talvez – mas ficaria no perdão – mantendo sobre outro teto, por piedade, a mulher que lhe dera como puro um coração já profanado. Admitia-se mais que o Sr. Alphonse, entre as suas inúmeras vilezas, praticara esta ação boa – a de registrar como sua filha a pequena Adriana. Estava igualmente inutilizada a peça. Enfim o que Dumas pode estabelecer foi isto – que no caso de ninguém saber de uma falta anterior ao casamento – o marido pode perdoar e manter com a mulher a mesma vida. Terão esses deliciosos três ato evitado que algum homem de bem repila a esposa culpada do mesmo crime? Palpita-me que não.

O desempenho de *Mr. Alphonse* foi excelente.

Coube o primeiro lugar à Sra. Lucília Simões, que viveu o seu difícil personagem com uma grande intensidade dramática e em algumas situações foi verdadeiramente admirável de verdade, de ternura e de dor. À distinta atriz os nossos louvores sem restrições.

O personagem de Mme. Guichard não pode ter interpretação mais exata do que lhe deu a Sra. Lucinda Simões, magnífica de naturalidade em toda a peça. A Sra. Lúcia Novaes, no papel de Adriana, revelou disposição para o palco, e de justiça é acoroçoá-la na carreira que empreendeu.

O Sr. Cristiano de Souza deu-nos um Montaiglin bem estudado, cumprindo destacar a artística sobriedade de recursos na bela cena em que, de surpresa, reconhece num relâmpago que sua mulher é mãe de Adriana. Com muita distinção conduziu-se o Sr. Belard, no papel de Otávio, a que deu um grande relevo, e não fazemos senão nosso dever felicitando-o pelo seu trabalho.

A noite de anteontem foi enfim, como o previra o nosso *Gavroche*, uma noite de festa para os amadores de boa literatura.

Gazeta de Notícias
24/06/1899
p.2 "Teatros e..."
Monsieur Alphonse

Se houvéssemos de resolver neste lugar a quem couberam as honras da noite de anteontem no Santana, na interpretação da excelente peça de Dumas Filho, se à gentil e apaixonada Lucília, se à inteligente e exímia Lucinda Simões, ver-nos-íamos de certo embaraçados, porque ambas as artistas foram de uma correção incomparável, ambas encarnaram os seus tipos com um talento deveras extraordinário.

Não será fácil encontrar muitas composições dramáticas em que se ofereçam dois papéis tão ajustados a essas duas senhoras, mãe e filha, uma das quais continua com desusado brilho sua carreira gloriosa de mais de vinte anos, a outra surge agora como um astro de primeira grandeza nos palcos de Portugal e do Brasil.

O que o público viu, ouviu e sentiu nessa primeira representação de *Monsieur Alphonse* foi um verdadeiro encanto, é tudo quanto se pode dizer.

Interpretando a encantadora Raimunda de Montaiglin, a Sra. Lucília Simões imprimiu-lhe todo o acento dramático desejável, mormente no 2º. ato, e sobretudo na grande cena da confissão de sua antiga falta ao marido generoso e nobilíssimo, que ela adorava como a um deus. A sua voz, o seu gesto, a sua fisionomia foram naquela situação capital de uma arte

suprema, filha de uma natureza privilegiada e dos bons modelos que estudou. Pode dizer-se sem risco de erro que eletrizou a plateia, e de muitos olhos brotaram lágrimas de simpatia e comoção.
Por seu lado, a Sra. Lucinda Simões deu-nos uma Mme. Guichard – esplêndida de naturalidade burguesa, desajeitada, sagaz e profundamente boa, como Dumas a imaginou. Quem viu e admirou tantas vezes a heroína do *Demi-monde* e a *Dalila* que essa notável artista nos deu há tempos, poderia talvez duvidar que fosse ela a mesma Mme. Guichard a provocar-nos o risco com as suas fraquezas de estalajadeira de baixa extração. Mas é exatamente nisto que se demonstra o talento maleável de Lucinda, que estuda conscienciosamente os seus tipos e os burila com amor de verdadeira artista.
Encarregou-se o Sr. Cristiano de Souza do papel do comandante Montaiglin, que é uma das figuras principais do drama: tipo de ponderação e nobreza que Dumas tratou com grande esmero. Perfeitamente caracterizado, sóbrio, grave e correto, tanto no dizer como na ação, o Sr. Cristiano mereceu um geral franco elogio, não havendo talvez a notar-se senão a falta de certa emoção mais viva na cena extraordinária do 2º. ato, a que ainda há pouco nos referimos. Isso mesmo entretanto é quiçá discutível, à vista do caráter severo e reservado que o autor deu ao personagem desde as primeiras cenas do drama.
O Sr. Belard ofereceu-nos um Otávio (*Monsieur Alphonse*) um tanto bonifrates, mas disse bem várias cenas e contribuiu de certo para o êxito geral.
Não resta senão falar da jovem estreante a Sra. Lúcia Novaes, que no papel da ingênua menina Adriana revelou qualidades realmente apreciáveis, mantendo com uniformidade o tipo infantil que lhe coube.
Parece-nos que, vencido o passo difícil da estreia e estudando, como se faz sempre mister, virá ela a ter no palco um papel distinto.
Resumindo as nossas impressões, diremos: se Dumas foi de uma surpreendente habilidade na composição de *Monsieur Alphonse*, a ponto de tornar aceitável uma situação estranha e *a prima facie* inverossímil, não menos surpreendentes foram os artistas que no-lo interpretaram anteontem. A força de talento e de correção comoveram-nos.
O público parece que sentiu isto mesmo: Lucinda e Lucília foram vitoriadas calorosamente, com repetidas chamadas à cena e com bravos espontâneos que partiam de todos os cantos do teatro. Uma noite adorável. A concorrência enorme e muito escolhida.

O País
02/09/1899
p.2 Artes E Artistas
S. Pedro
O benefício de Clara Della Guardia foi uma bela festa, que será por longos anos lembrada. Nada faltou para a completa satisfação da grande atriz, que, como Eleonora Duse, fez do Rio de Janeiro um ponto de escala do glorioso caminho da Consagração: - o teatro estava cheio e a nossa melhor sociedade dignamente representada; a beneficiada foi alvo de uma estrondosa ovação, que se traduziu em calorosas palmas, bravos entusiásticos, repetidas chamadas à cena, flores, aclamações delirantes, presentes, pombinhas a voar pela sala, chapéus arremessados ao palco, etc.

A peça escolhida para esta noite de arte foi *A dama das camélias*, que começa, *hélas!* a fazer sentir o seu meio século de idade, e nos produz um efeito singularíssimo: parece-nos a paródia de um drama célebre, que admirávamos aos 20 anos.

O trabalho artístico de Clara Della Guardia no papel de Margarida Gauthier afigurou-se-nos muito amaneirado; é possível, no entanto, que ela tenha razão, que a sua interpretação desse famoso tipo de cortesã seja a mais racional possível, e que o nosso ponto de vista em matéria de arte dramática nos induza em erro de apreciação. Entretanto, quiséramos que Clara Della Guardia nos desse outra Margarida mais simples, menos plangente, de uma dor menos espetaculosa; finalmente, que o papel fosse representado com menos efeitos de pantomina.

Na cena da morte Clara Della Guardia, que é de uma probidade artística a toda a prova, não quis sacrificar a verdade aos grandes efeitos cênicos: a Margarida de anteontem morreu tranquilamente na cama, como os tísicos morrem sem aqueles trambolhões das outras Margaridas – tantas! – que temos visto morrer.

Clara Della Guardia, tendo, aliás, um atestado de boa saúde na fisionomia de ordinário alegre e risonha, possui o dom maravilhoso de dar às feições uma terrível expressão de morbidez. Já no último ato da *Gioconda* lhe admiramos essa faculdade; no último ato d'*A dama das camélias* a transfiguração não é menos curiosa. Será um efeito sugestivo?... será uma ilusão?... Não sei; o caso é que a artista empalidece, e, quando finge chorar, os seus olhos tornam-se vermelhos, o nariz entumecido e ela assoa-se, o que não é plástico, talvez, mas é verdadeiro, porque ninguém chora sem que se assoe.

Escrevi três ou quatro vezes que esperava o ator Berti n'*A dama das camélias* para julgá-lo definitivamente; palpitava-me que ele seria um excelente Armando Duval. Não esperei debalde.

Durante os três primeiros atos, Berti não teve uma inflexão nem um gesto que saíssem fora do comum; no 4º. ato, porém, que no diálogo com Margarida, quer na cena final, representada com alguma novidade na encenação, ele vibrou tanto, foi tão feliz, tão brilhante, tão teatral, que os espectadores, depois de o aplaudirem muito, diziam todos a uma: - É o primeiro Armando Duval que se tem visto no Rio de Janeiro!

E é, pelo menos no 4º. ato. O próprio Flávio Andó não o representou com tanta intensidade de efeitos.

Os demais artistas – Bonfiglioli, Vestri, Cantini, etc., contribuíram todos para a boa harmonia do conjunto.

Envio sinceros parabéns a Clara Della Guardia pela noite de ontem.

A.A.

Gazeta de Notícias
02/09/1899
p. 2 Teatros e...
COMPANHIA DELLA GUARDIA
Dama das Camélias

Brilhantíssima a festa artística da Sra. Clara Della Guardia anteontem no Teatro S. Pedro, e brilhantíssima a todos os respeitos: pela fina e luzida sociedade que encheu literalmente a sala, pelo valor da peça, pelo apuro da interpretação que lhe deu a companhia dramática italiana, pelo triunfo incontestável da protagonista e pelas demonstrações calorosas, delirantes, do público à exímia intérprete de Margarida Gauthier. Poucas festas terão tido o caráter afetuoso e simpático daquela noite, que certo ficará gravada no coração da Sra. Della Guardia como um dos mais belos momentos de sua já gloriosa carreira de artista.

Foi representada a *Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas, esse poema escrito com lágrimas, que não envelhece porque é profundamente dramático e porque é, essencialmente belo. O nosso público há muito o conhece, tem-no ouvido cem vezes por artistas célebres e que deixaram aqui impressão profunda; por isso mesmo estava em circunstâncias de apreciar devidamente as minúcias do trabalho da Sra. Della Guardia, que escolhera a peça de Dumas para seu benefício.

O papel de Margarida Gauthier adapta-se ao seu temperamento sem dúvida alguma, o que dá ensejo franco à demonstração dos dotes que a exornam. Fê-lo a artista com grande correção em todas as situações, especificamente no pungente diálogo com o Jorge Duval, nos arroubos afetuosos com Armando, na emocionante cena final do 4º. ato e em todo o quadro da morte.

O célebre lance dramático da sala de jogo, em que Margarida recebe a afronta do amante, o qual acaba a sua violenta inventiva, atirando-lhe à face um punhado de notas de banco, - esse, a Sra. Della Guardia interpretou-o à maneira da Sarah Bernhardt, de acordo com o pensamento do autor: é tão brutal aquela agressão, tão inopinada a afronta, tão profunda a emoção de Margarida que a voz se lhe embarga e só no seu rosto e no seu gesto ela se denuncia. Não fosse tão precipitado o abaixar do pano, e a impressão produzida ainda teria sido maior.

No último ato, quando a infeliz e adorável Margarida tem ainda a ventura de rever e abraçar Armando, que vem cheio de angústia pedir-lhe perdão pela gravíssima injustiça que lhe fizera, a Sra. Della Guardia teve expansões comoventes de afeto, teve afagos e meiguices para o seu bem amado, que moveram as lágrimas compassivas de muitos espectadores.

Em uma palavra, muito brilhante, notabilíssimo todo o seu trabalho.

Seria injusto deixar de dizer que o Sr. E. Berti auxiliou com muito talento a extraordinária artista, dando-nos um Armando Duval de primeira ordem. A grande cena do 4º. ato disse-a com tamanho vigor, com tanto sentimento, que o público não se pôde conter e interrompeu-a com uma estrondosa salva de aplausos. Coube sem dúvida ao Sr. Berti boa parte na messe de louros da noite de anteontem, e é força dizer que semelhante glória não é pequena, ao lado do talento da Sra. Della Guardia, que naturalmente ofusca e põe em segundo plano os outros personagens da peça.

Cumpre também fazer menção particular do Sr. Bonfiglioi no papel de Jorge Duval, e da Sra. Vestri no de Prudência. Os mais artistas concorreram discretamente para o bom conjunto.

As saudações dirigidas pelo público entusiasta a Sra. Clara Della Guardia dificilmente se podem descrever: chamadas à cena sem conta, palmas e ovações, chuvas de flores, - tudo quanto mais significativamente pode traduzir a admiração de uma plateia extasiada, tudo se fez para demonstrar que sabemos honrar o talento.

Entre os vários e delicados mimos recebidos pela eminente artista, notaremos:

Um riquíssimo anel de brilhantes e safiras, por três admiradores:
Um anel de brilhantes (Fígaro, pela empresa);
Um rico bracelete, com medalha de ouro, cravejada de pedras, pelo empresário Fortes;
Um elegante vaso para perfumarias, de porcelana e metal, pela Sra. De Castro;
Um cálice de prata cinzelada, de muito gosto, pelo Sr. Rodrigues;
Dois vasos de prata cinzelada, pela orquestra do teatro;
Um leque, pelo Sr. Guimarães;
Uma belíssima lira de ouro, e flores artificiais e uma fotografia com a dedicatória, pela jovem atriz Lucília Simões;
Uma cesta de flores, lindíssima, pelo Círculo Operário italiano;
Uma grande cesta de flores naturais, dádiva de um admirador, e um esplêndido ramalhete de camélias.

3) VICTORIEN SARDOU

Gazeta de Notícias
08/05/1891
p. 1 Teatros e...
Fedora

É bem conhecida entre nós a *Fedora*, esse belo drama de Sardou, por ele escrito expressamente para o talento, ou antes para o temperamento artístico de Sarah Bernhardt. Além da grande trágica, criadora do papel, outras intérpretes têm sido apreciadas pela nossa plateia, e isso dispensa-nos agora de dizer acerca da peça em si, que aliás é uma das mais notáveis do copioso repertório de Victorien Sardou.

Pode-se afirmar que foi nessa peça que apresentou-se a Sra. Pia Marchi que apenas tinha deixado entrever o seu talento em uma ou outra cena de Desdêmona no *Otelo*.

A *Fedora* constitui por assim dizer um trecho de exame para uma artista dramática; e sem benevolência pode-se afirmar que a Sra. Marchi saiu-se regularmente da prova a que se submeteu perante o nosso público.

É uma atriz de talento, sóbria de gestos, meticulosa no seu trabalho; tem excelente dicção – predicado que em geral possuem os artistas da companhia Maggi – sabe *ouvir*, dispõe de jogo fisionômico e tem inflexões justas e verdadeiras de voz nas diferentes situações violentas do seu difícil papel.

De entre as qualidades exibidas pela artista destaca-se uma: a correção. Percebe-se que ela não procura armar ao efeito, prevalecendo-se de artifícios exagerados; ao contrário, é na maneira simples de dizer e de representar que ela consegue exibir o tipo verdadeiro do personagem que encarna.

A cena da morte, no último ato, fê-la muito diversamente do que fizeram Sarah Bernhardt e Lucinda, que reproduz o trabalho da eminente trágica. Sinceramente deve-se confessar que produz menor impressão a Sra. Pia Marchi; mas interpretando diversamente e afastando-se do molde original naquela cena extraordinária, a Sra. Marchi naturalmente teve em vista mostrar trabalho seu, fruto de seu estudo, e portanto desejo de criar por sua vez e libertar-se de um confronto que seguramente prejudicá-la-ia.

Não se enganaram os que profetizaram que melhor impressão produziria o Sr. Andrea Maggi, quando se apresentasse em outro papel, e que foram de opinião que esse artista andou erradamente estreando o *Otelo*.
Anteontem viu-se que ele achava-se mais à vontade em seu papel. Os defeitos notados no trágico da antevéspera desapareceram; e só a fala da declaração de Lóris Ipanoff basta para dar a justa medida do telanto superior do Sr. Maggi.
A Sra. Bracci, no vivo papel da condessa Olga, agradou muitíssimo. Disse com graça, revelou belos dotes para a cena e fez-se aplaudir com justiça. O Sr. Bracci foi um De Siriex muito razoável, e os outros artistas não prejudicaram o conjunto, devendo mesmo observar-se que desta companhia há uma unidade que a torna recomendável e que muito concorre para o bom *ensemble* geral.

O País
09/05/1891
p.2 "Diversões"
Fédora
Antes da crítica uma desculpa aos leitores d'*O País*: o cronista pela primeira vez, desde que ocupa este posto, enfermou agudamente, de forma a não poder dar-lhes ontem as impressões do anterior espetáculo no Teatro Lírico.

Pode-se afirmar que a estreia da Sra. Pia Marchi Maggi realizou-se no teatro Lírico, com o drama de Victorien Sardou, *Fédora.*
A peça é conhecida no Rio de Janeiro, que a viu por diversos artistas e pela criadora do papel, Sarah Bernhardt, a organização artística mais completa entre todas as mulheres que atualmente enchem os palcos de toda a terra civilizada.
Compreende-se que, depois do minucioso trabalho de uma artista que leva a perfeição ao extremo, com a preocupação do bem acabado, do distinto e do bem estudado, o Meissonier do drama, enfim, é difícil fugir às tradições do papel e evitar o confronto.
O confronto é, ao contrário do que afirma a inexperiência revestida de falsa autoridade que lhe empresta um órgão da imprensa fluminense, o único processo crítico exercido pelas plateias e o único método possível para as conclusões de um julgamento em matéria de arte – em qualquer das suas manifestações.
A diferença é que o público usa do confronto instintivamente ao passo que o analítico deve exercê-lo metodicamente.
Todas as artes se ligam intimamente, por laços comuns e de fácil especificação; e por isso o recurso dos artistas, para chegarem a um resultado, na apreciação das artes, é sempre superior e mais exato que o confronto exercido inconscientemente.
Cem pintores diante do mesmo modelo o farão cem vezes verdadeiramente, por processos diferentes, com efeitos diversos mas sempre de acordo com o seu modo de sentir e exprimindo os traços gerais e particulares do modelo.
O confronto na arte aparece fatalmente, inda mesmo que, seja na arte dramática, o ator tenha criado o papel – nesse caso o confronto será por analogia.
Victorien Sardou amontoou os personagens da *Fédora*, apelou para os seus processos de explorador do teatro, criando inverdades, deixando de lado a verossimilhança, mas sempre

leal à sua fama de plagiário; Sarah Bernhardt completou a obra pela perfeição de um tipo bem acabado, bem estudado, mas que se não pode impor como *única* manifestação de única causa – eis o confronto.
O caso de Fédora na vida real, subsistindo sempre a mesma causa, o amor sufocando a ideia de vingança pela revolta do amor-próprio da mulher, sempre verdadeira em suas causas primitivas, terá tantas manifestações verdadeiras, quantos forem os espíritos chocados por tais fatos.
Se, por exemplo, a atriz Lucinda representasse a *Fédora* com todas as minuciosidades de Sarah Bernhardt; se reproduzisse, como a fotografia, o mesmo tipo; e se todas as suas inflexões, gestos e modo de sentir fossem exatas e matematicamente idênticas à reação da trágica parisiense – não seria Fédora, mas sim a Lucinda representaria a Sarah Bernhardt na *Fédora*.
Na arte dramática é tão condenável o *decalcar*, como no desenho.
O artista não se encarna no personagem; é este quem se personifica no ator, sujeitando-se às modificações [do] espírito que preside à tendência artística.
A crítica faz o confronto – estuda a modificação dos tipos através dos espíritos que os animam, entrega-se à corrente dramática, entra na contemplação, confronta as sensações recolhidas e confronta as ideias resultantes, - e desse confronto aceita ou recusa o conjunto conforme a verdade ou a falsidade das manifestações externadas.
Submetida a Sra. Pia Marchi Maggi aos processos aí expostos e às comparações necessárias, principalmente no confronto entre Maggi Desdêmona e Maggi Fédora, a conclusão é satisfatória em muitos pontos.
A companhia italiana revelou-se muito superior ao que parecia ser [aquela] representação do *Otelo*, a protagonista atravessou a peça com interpretação pouco minuciosa mas aceitável por ser verdadeira. É artista de merecimento; mas que espera algumas das ocasiões que devem exigir do estudo.
Exceção feita da última metade do ato final, acompanhamos os aplausos do público.
Digamos, no entanto, que, [por] convicção adquirida perante a companhia ou por influência de notícias e informações anteriores, acentua-se o nosso desejo de ver a Sra. Maggi na alta comédia para se estabelecer o nosso juízo a seu respeito.
O Sr. Andrea Maggi é outro artista neste drama; tal o prevíamos e por isso, inda mesmo aplaudindo-o, não nos surpreendeu a declaração do 2º. ato, nem a confissão, nem tão pouco a leitura das cartas no final.
Merece ser mencionada a Sra. C. Bracci que tornou-se saliente no papel de condessa Olga. Cremos que nesta estação aparecerá ela em peça que lhe proporcione desenvolver o seu talento, espírito e vivacidade.

Oscar Guanabarino.

Gazeta de Notícias
24/05/1891
p.2 Teatros e...
Odette

Odette, a peça de Sardou que anteontem foi representada pela companhia italiana, é das menos conhecidas do nosso público.
Trata-se de um drama íntimo, em que ocupa o primeiro lugar a separação conjugal.
O conde de Clermont Latour, bem a contragosto de sua nobre família, tem casado com uma moça, filha de uma mulher mal repudiada. A Sra. Clermont, mal educada por essa mãe frívola, procede de modo que é mal vista pela sociedade. E enquanto o marido se acha ausente, a sua casa é frequentada por uma porção de rapazes, que se propõem a fazer dela sua amante.
De uma *coquetterie* comprometedora, a Sra. Clermont aceita toda essa corte, e, quando um dos seus pretendentes procura escapar-se por uma porta secreta, o marido aparece, e segue-se uma cena violentíssima, que termina pela expulsão da Sra. Clermont.
Enquanto ela continua a descer, tendo por amantes, ora um príncipe austríaco, ora um visconde francês, sua filha, que vive com o pai, contrai a promessa de casamento com um moço cuja família exige que a Sra. Clermont se ausente de França, para não dar que falar com a sua vida escandalosa.
O Sr. Clermont, que fez acreditar à sua filha que sua mãe era morta, procura ter uma entrevista com esta, para a convencer da necessidade de satisfazer a exigência da família do noivo.
Tem havido uma *soirée* em casa da Sra. Clermont, onde se joga de um modo verdadeiramente irritante para o Sr. delegado Barros Barreto. O visconde, amante da Sra. Clermont, é filado a roubar ao *bac*, e nas suas algibeiras e nas mangas encontram-se *cágados* enormes. Grande *charivari* e tremendo escândalo. A Sra. Clermont vê-se obrigada a pôr na rua o seu *cheri*, e, ficando só, pergunta, no auge da aflição, quem a salvará de tão grande vergonha e tão grande humilhação.
- Eu, responde o marido que entra nessa ocasião.
Em seguida refere-se às condições exigidas pela família do noivo de sua filha. A Sra. Clermont recusa; mas, refletindo, declara estar pronta a ceder, se lhe for permitido ver sua filha. O marido concorda, com a condição de ela não se descobrir. É marcada a entrevista, e todo o último ato é composto dessa cena, entre a filha e sua mãe, disfarçada em amiga íntima da suposta morta.
É uma cena tocada com grande emoção, longa, dolorosa e verdadeira, cena de recordações para a filha, que se julga órfã, e de desespero e desolação para a mãe, que tem sua filha junto a si e que não pode declarar quem é, nem entregar-se às expansões dos sentimentos da maternidade.
Terminada a entrevista, sai a Sra. Clermont e volta o noivo, com uma carta de sua mãe, declarando que as primeiras condições são insuficientes e que o casamento é impossível. O Sr. Clermont, ferido no seu amor de pai, chama a filha para lhe dar aquele golpe. Quando, porém, vai a fazê-lo, ouve-se um grande ruído de vozes assustadas e sabe-se que a Sra. Clermont se suicidara, afogando-se nas águas tranquilas de Nice.
Este é o entrecho da peça, se Sardou, tratado com aquela arte do grande dramaturgo. A ação é um pouco diluída; mas a força dramática dos últimos atos dá à peça um alto valor.
O ator Maggi deu ao papel de Clermont uma grande correção, fazendo realçar com muita verdade as cenas capitais, nas quais foi brilhantemente acompanhado pela Sra. Pia.
Todos os outros artistas, bem.

Uma nota: a *Odette* deu causa a um processo contra Sardou, por plagiário. Sardou venceu, mas a *Odette* é irmã gêmea da *Fiamminai*.

O País
24/05/1891
p.2 "Diversões"
Odette

Um conde, perfeito *gentleman*, voltando de uma viagem, inesperadamente, à noite, surpreende nos aposentos de sua esposa o amante desta – um de seus melhores amigos – e expulsa-a implacavelmente de casa, no mesmo instante, impedindo-a de levar a filhinha, fruto único do matrimônio; bate-se no dia imediato em duelo com o ladrão da sua honra, o qual, por pouco, ia-lhe tirando também a vida, e divorcia-se judicialmente.

Passam-se quinze anos.

A menina está moça, ama e é amada. Mas ao seu enlace opõe-se um obstáculo terrível: a esposa adúltera arrasta na lama o nome de seu marido, nome que não perdeu com o divórcio, e a mãe do noivo não quer consentir que seu filho despose a filha do conde de Clermont-Latour enquanto existir uma dissoluta que usa do mesmo título.

Como arredar o obstáculo?

O conde propõe à mulher, em uma entrevista exigida por ela, pagar-lhe todas as dívidas e duplicar-lhe a pensão, contanto que ela abandone o nome de condessa de Clermont-Latour e se retire de Franca para sempre.

A condessa recusa, e exige ver a filha.

O conde resiste, mas cede, afinal, ante a ameaça que faz a condessa de escrever à menina revelando que é sua mãe.

Na comovedora entrevista da condessa, apresentada como antiga amiga da casa, com sua filha, ouve ela dos lábios desta a condenação implacável do seu procedimento, e vem a saber que o conde contara à filha que sua mãe havia perecido no mar, desastrosamente. São dali com a alma esfacelada e suicida-se, momentos depois, daquele mesmo modo.

Suprimindo assim o impedimento ao enlace dos dois jovens, está acabada a peça, que bem podia chamar-se – *O obstáculo*, com mais razão e propriedade do que a peça de Daudet.

Esse interessante entrecho é desenvolvido por Sardou com o tato, o vigor e a *verve* que só ele possui. Há cenas, como as do colóquio da condessa com o marido e da entrevista dela com a filha, que são tratadas com uma delicadeza e um sentimento indizíveis.

O desempenho dado pela Sra. Pia Marchi Maggi ao dificílimo papel de Odette é um primor, e os aplausos que lhe enviamos são entusiásticos e incondicionais.

Há duas saídas de cena dignas de Sarah Bernhardt ou de Eleonora Duse: - a primeira, quando a condessa é expulsa pelo marido, à meia-noite, em *toilette* de recepção, sozinha, sem a filha, atirada à rua ignominiosamente pelo marido, que a surpreendera em flagrante, e com testemunhas. Na fisionomia de Pia Marchi naquele momento terrível, lia-se um misto comovedor de angústia, de vergonha, de raiva e de terror... tudo o que a heroína de Sardou devia sentir arder-lhe no sangue e a convulsionar-lhe no rosto.

A segunda saída de cena é a do 4º. e último ato, após o desengano cruel e a suprema vergonha da entrevista com a filha, quando de seus braços se arranca para todo o sempre... Pia Marchi fê-la também admiravelmente.

Em suma, um trabalho perfeito, bastante para consagrá-la uma grande atriz.
O Sr. Maggi fez o papel do Conde com a costumada correção e energia, auxiliando poderosamente o trabalho de sua esposa. Todos os demais artistas deram aos seus respectivos papéis um belíssimo relevo, sobretudo as duas ingênuas, que estiveram encantadoras.
A peça, que está magistralmente marcada, teve um *ensemble* soberbo e está encenada com luxo e bom gosto.
Soma total: sucesso absoluto e completo.

V. M.

O País
19/06/1891
p. 2 Diversões
Pátria
Diversos autores citam a *Pátria* como a obra-prima de Victorien Sardou. Era, portanto, grande o nosso desejo de vê-la em cena; e o anúncio da companhia dramática italiana despertou-nos curiosidade fácil de se avaliar.
Mas bem certo é o ditado: - que o melhor da festa é esperar por ela.
A peça de Sardou é dramalhão de moldes antigos, cheio de personagens antipáticos, tiranos; abundam os assassinatos, cenas violentas, traições, ameaças e suplícios.
Peça para fazer as delícias de uma plateia de domingo; mas impossível de ser tragada pelo público que deseja ver o artista Emmanuel e que em cinco peças duas eram bem dispensáveis.
O desempenho das peças desse gênero é fácil; não foi milagre, pois, que andassem perfeitamente todos os artistas, e muito principalmente a Sra. Virgínia Reiter, em quem vão bem os papéis dramáticos, vigorosos e quentes.
O Sr. Emmanuel encarregou-se do papel de conde de Rysoor; e se tirou partido do personagem não quer dizer que seja uma das suas glórias essa criação.
Todas as grandes cenas do drama foram aplaudidas com grande entusiasmo e com gáudio especial o fim do quarto ato, em que um cadáver, do sineiro Giona, levanta-se para evitar que lhe caia em cima o pano.
A tradução italiana modificou alguns pontos do drama; mas ainda a peça é demasiado pesada, enfadonha no primeiro ato e comum em muitas situações.
O desempenho foi bom dissemos, mas a *mise-en-scène* descuidada e até ridícula.
Roupas, cenários, armas e mobílias em confusão.
A companhia anunciou a época da ação; antes a tivesse calado, porque talvez não despertasse a atenção sobre as velas de composição em 1500; mobílias de jacarandá, das conhecidas por "pé de cachimbo" e outros procronismos imperdoáveis quando se trata de uma companhia de primeira ordem.
Mas valerá a pena indicar tais descuidos, quando toda a imprensa só faz elogiar a companhia dramática italiana?

Parece-nos que sim, ainda que estejamos em unidade e não consigamos, inda mesmo citando contradições, quem se anime a atacar o ídolo Emmanuel, talento de primeira ordem e artista consciencioso, mas discutível e atingível nas censuras que lhe temos dirigido.
A ilustrada redação da *Gazeta de Notícias* em seu artigo de ontem nega a parcialidade que apontamos, deixando de censurar Emmanuel pela mesma falta cometida por Maggi, e defendeu-se assim:
Na defesa dos respeitáveis colegas acentua-se a nossa afirmação: - o ter a *Gazeta* calado a morte de Otelo por Emmanuel.
O ponto da queda não tem importância.
A *Gazeta* confirma que Emanuel *fere-se, cai e tenta levantar-se, o que tal consegue*.
É justamente contra esse *consegue* que achamos falso o estudo de Emmanuel.
O intérprete de Shakespeare cai de bruços, levanta-se trêmulo, com *estertores*, impossíveis quando houve uma traqueotomia, e torna a cair de costas.
Efeito teatral seguro esse; mas continuamos a sustentar: Emmanuel e Maggi cometeram o mesmo erro – cair e levantar-se e aí é que achamos que não tem necessidade de acompanhar o fetichismo tolo de meia dúzia de *novos* que aos argumentos sensatos da crítica respondem com troças e calungas, justamente porque são incapazes de se aventurar em terreno sólido de discussão séria.

Oscar Guanabarino.

Jornal do Comércio
19/06/1891
p.2 Gazetilha
Teatros
Lírico
Pela companhia dramática italiana de Giovanni Emmanuel foi anteontem representado o drama em 6 atos de Victorien Sardou: *Patrie*, completa novidade para o Rio de Janeiro.
O autor francês, escrevendo a *Patrie*, quis fazer trabalho novo, diferente dos outros de seu vasto repertório, ainda que, no correr da peça, principalmente no 1º. ato, se reconheça facilmente, por cenas características, o autor da *Odette*. Em geral nas peças de Sardou admira-se sobretudo o engenho da construção dramática: nesta há mais qualidades teatrais dignas de nota.
Baseada sobre um fato histórico, qual o da ocupação e repressão de Flandres, pelo Duque d'Alba, é quase uma tragédia comovedora, apresentando com todo o seu estado-maior de horrores um dos mais lúgubres episódios da história moderna, em que se debatem mistérios da bondade e perversidade humanas.
O Conde de Rysoor, patriota cheio de abnegação, conspira por amor da pátria, e para bem dos seus concidadãos, contra o perverso Duque d'Alba; no momento mais decisivo da conspiração contra o ousado estrangeiro, descobre que Karloo, seu amigo íntimo, quase seu filho, é o amante de sua mulher. Ferido na sua honra, entrega-se à ingente luta entre o amor de sua mulher e o amor da pátria. Vence o último.

Perdoa a Karloo e pedindo-lhe que o auxilie na sua nobre missão de salvar os Flamengos, diz-lhe:
"Tu n'as pris une femme; rende-moi une patrie."
O perdão de Rysoor diminui o peso da ignomínia de Karloo, que pelo seu posterior procedimento, purifica-se da mancha de sua vida.
Dolores, a adúltera mulher de Rysoor, que ele apanhou na rua, entre os vícios e horrores da plebe e desposou por amor, denuncia ao Duque d'Alba a conspiração de seu marido, receando que este matasse o seu amante.
Descoberto e preso o conde de Rysoor, é condenado à tortura pelo *Conselho de Sangue*, bárbara instituição do duque devastador e perverso.
Antes de morrer Rysoor obriga Karloo a jurar que procurará e matará o autor ou autora da denúncia dos conjurados ao duque d'Alba. Karloo descobre que Dolores é a culpada, e inspirado por um transporte de mártir alucinado, mata a sua amante e corre ainda a tempo de unir-se ao cadafalso a seus companheiros de conspiração.
A *Pátria* foi a peça de Sardou que mais sofreu o estilete da crítica indígena e estrangeira.
A nosso ver, reconhecendo nessa importante peça um trabalho notável, e mesmo uma obra-prima do teatro contemporâneo, achamos, despretensiosamente, que Sardou foi exageradamente ousado, dando-nos personagens de uma vida moral e sentimental muito superior à nossa, e por tal forma que por vezes parece-nos cair em inverossimilhanças.
O personagem de Conde de Rysoor, o mais importante da peça, é o mais verdadeiro representante do patriotismo que nele abafa todo e qualquer outro sentimento. O entranhado amor da pátria, o sacrifício absoluto de *selfish* (que os ingleses, principalmente, não podem admitir) e heroico perdão aos próprios usurpadores de sua honra; são belíssimos sentimentos; mas, forçoso é confessar, extraordinários e quase inadmissíveis.
Também é extraordinário o personagem de Dolores, essa mulher que se desonra, entregando-se a um amante, o amigo de seu marido, a quem odeia, somente porque é este um homem austero, grave, paternal e não lhe dá o que ela quer: amor, muito amor.
Karloo é bravo e altivo, tem o culto da pátria; venera o conde de Rysoor, seu amigo e benfeitor, mas desrespeita-o, desonra-o; no meio de sua vergonha, de sua ignomínia, continua a venerar o conde, a quem traiu tão odiosamente e a sacrificar-se pela pátria, desonrando o seu melhor defensor! É um caráter ao mesmo tempo heroico e infame, pulsilânime e forte. Francamente falando não admitimos tão singular consórcio de qualidades e vícios e achamos falso o personagem.
Giovanni Emmanuel foi um excelente Conde de Rysoor. Não se afastando de sua escola ou maneira de representar, como dizem alguns, disse bem as cenas capitais da peça e foi de sublime majestade, quando, pelo gesto e pelo olhar, despede-se de Karloo, para ir à tortura.
Virgínia Reiter, a graciosa e provocadora Suzana do *Casamento de Fígaro* e a interessante cabecinha de vento da *Frou-Frou*, parece-nos inteiramente deslocada no personagem de Dolores. O papel que representa tem situações altamente dramáticas e até trágicas, para cujo efeito é necessário uma natureza artística de molde diferente à sua.
A inteligente atriz pareceu-nos nas grandes cenas socorrer-se do exagero, tornando assim mais violento o caráter já muito violento da Condessa Dolores.
Grivanti foi discretamente no papel de Karloo, que exige intérprete de temperamento artístico mais vigoroso.

Entre os outros intérpretes da peça destacando-se Valenti, no papel de Duque de Alba, Ristori no de sineiro Jonas e a atriz Rossetti no de mulher do povo.
Para terminar diremos que a peça está bem montada e sofreu alguns cortes de cenas de conjunto de figurantes, que o autor podia muito bem dispensar.
Patrie foi escrita com pureza de estilo, com a clareza e a vivacidade, características do seu autor; parece-nos não ter sido mal vertida para o italiano. Tem cenas belíssimas entre os três protagonistas e outras, como por exemplo aquela em que diante do corpo do infeliz sineiro fuzilado, o conde de Rysoor pronuncia uma rápida oração fúnebre que é de grande beleza e revela sentimento sincero de profunda caridade humana.

Gazeta de Notícias
26/06/1891
p. 2 Teatros e...
Fedora
A *Fedora* de Sardou, esse drama violento que tanto agrada ao público, foi anteontem representado no Lírico, pela companhia Emmanuel. Sardou escreveu essa peça com um só papel, o de Fedora e é realmente esse personagem o centro de todo o interesse dramático. A sua interpretação é difícil. Fedora ao mesmo tempo que é uma mulher que pretende vingar a morte do seu amante, fazendo-se amar por sua vez do homem que o matou, acaba por amar o assassino e, cheia de remorsos por o haver denunciado, ingere uma dose de veneno que a faz morrer.
Todos os sentimentos de Fedora, o amor, a paixão, a vingança, o ódio, se caracterizam pela violência.
A atriz Virgínia Reiter tem na *Fedora* um dos seus papéis mais completos e mais bem estudados. O papel é recheado de dificuldades, tem geralmente um duplo aspecto artístico. Virgínia Reiter acentua nitidamente a complexidade de Fedora. Ora é francamente apaixonada, ora dissimuladamente atraente e provocante. Nas grandes cenas, auxiliada por uma bela fisionomia, acentua vigorosamente os traços dramáticos, e no final, na morte por envenenamento, revela um grande e aperfeiçoado estudo.
Emmanuel diz sempre bem o papel de Lóris, e representa algumas cenas com grande sentimento.
O público aplaudiu muito os dois distintos artistas.

Jornal do Comércio
27/06/1891
p.2 Gazetilha
Teatros
Lírico
Em nona récita de assinatura deu a companhia dramática de Giovanni Emmanuel aos seus assinantes a peça de Sardou: *Fédora*, conhecida do nosso público. Dela nos ocupamos, quando no mês passado foi representada pela companhia Andrea Maggi.
Coube à Sra. Virgínia Reiter o difícil papel de princesa russa, personagem constantemente em luta com o amor, ódio e a vingança. A inteligente atriz, que incontestavelmente

progrediu na arte dramática desde a última vez que a ouvimos, disse conscienciosamente o seu papel, sem todavia marcá-lo com um desempenho notável. Pelo modo brilhante com que representa as comédias e pelo talento artístico que revela nos dramas mostra que tem aproveitado as lições de seu ilustre mestre.
A Giovanni Emmanuel coube anteontem o segundo plano. Foi um Ypanoff correto e disse bem as suas cenas capitais.
O resto da companhia fez o que pôde para que a peça fosse ouvida com agrado.

O País
17/06/1893
p.2 Artes e Artistas
Sarah na Tosca

– *Connaissez-vous la Tosca?*

É esta a frase de Cavaradozzi a Angelotti no 1º. ato, frase que enceta a ação desta tragédia tenebrosa de Sardou.

– Conhecem a *Tosca?*

Eis a pergunta que faremos àqueles dos nossos leitores que não viram ainda a divina Sarah nesse papel, feito de paixão e de terror, encarnação da romana como a conceberam os poetas, meiga e ciumenta e lânguida e audaciosa e suprema.
Não, não conhecem a Tosca os que não viram essa israelita, que, como o fazia notar um colega nosso, parece reviver, por uma sorte de atavismo inexplicável, o seu personagem, como se na sua alma as civilizações passadas houvessem deixado o cunho peculiar, de molde a fazer-nos sentir, a dar-nos a impressão do próprio amor, da própria paixão, do próprio sofrimento, tão completa e adequada à época, que a crítica emudece e pasma por não saber em que consiste ou onde reside, ou de que se forma um tal poder de realização, a um tempo analítico e sintético, científico e artístico, espontâneo e mediado.
Logo à entrada no 1º. ato Sarah recebeu uma prolongada salva de palmas.
Todo o mundo conhece, graças às fotografias por aí esparsas, essa figura que parece ter saído integral do pincel mágico de um pintor que possuísse, como Miguel Ângelo Buonaroti, o sentimento da linha, o da cor e o da harmonia poética.
Todo o diálogo com Cavaradozzi maravilha pela simplicidade, pela naturalidade que exprime; dispondo as flores no altar da Virgem, rezando uma pequena oração, subindo a escada do estrado onde ele trabalha, andando por entre mil objetos, tocando em tudo, buliçosa e ciumenta, sentando-se na escada, tomando atitudes felinamente lânguidas, e falando sem cessar, toda essa cena é conduzida por uma forma tão leve e delicada, e ao mesmo tempo tão profundamente, tão inteligentemente compreendida, que se sente a mais fina e rara impressão artística, quando ela sai recomendando:

– *Oh! Je l'en prie, fais lui les yeux noirs!...*

Se no 1º. ato Sarah nos mostra a italiana amorosa, no 2º. revela-nos a artista, animada pelo público que a adora.
Confessemos que, se a grande atriz tem dificuldades no seu papel, não é na primeira parte deste ato em que ela representa exatamente o que é.
O 3º. é aquele em que comunica a toda a sala o terror que dela se apossa quando assiste ao suplício ordenado por Scarpia.

É extraordinário como todos com ela ansiamos, como os corações batem, como inspiramos o ar a longos haustos e a expiração se reprime e sufoca.
Por momentos a trágica e os espectadores vivem uma só vida, e a gente compreende até ao fundo, o destroço daquela alma batida pela desgraça, como um mar açoitado por um furacão terrível e destruidor.
Temos diante de nós ainda – imagem que não mais se apagará – a cena da morte de Scarpia no 4º. ato: a ideia do assassinato que lhe acode quando vai levar ao lábio sequioso o copo com água e o pegar da faca, e o vibrar do golpe e depois a violência da imprecação desabafando por fim da longa opressão em que se mantinha o malvado, e logo o tomar a porta crucificando-se e alçando de novo a faca ameaçadora e fatal como a própria morte e o tropel de palavras que lhe acodem quando ele cai e a forma indizível como lhe grita vingativa:
– Meurs! Meurs! Meurs!
Toda a transição que se segue entre o sentimento de ódio e o de piedade é um desses segredos que morrem com quem os encontrou, tão incoercível é a sua realização, de uma tão alta estética, ampla e superior.
O final desse ato é todo ele uma sucessão maravilhosa de quadros, qual deles mais belo e grandioso.
Pena foi que o seu efeito fosse cortado pela descarga que se ouve fora e pelo aditamento que lhe fizeram para acabar aí a peça, que tem de fato mais um quadro.
É preciso dizer aqui que, além desse, houve numerosos cortes e alterações; o público que parece ver a grande trágica paga 15$ por uma cadeira e 60$ por um camarote tem o direito a exigir que lhe representem as peças como elas foram escritas pelos autores.
Bem lhe basta o ter de aturar o péssimo conjunto de artistas que acompanham a eminente atriz. O ator que fez o papel de Cavaradozzi não tem figura e mal sabe pisar o palco; em compensação o que fez de marquês de Alavanti pisa bem de mais, projetando as pernas com um *sans façon* que parece estar em uma taverna: talvez desejasse que o tomassem por grande ator e (vejam só a barbárie deste canto do mundo) ainda que nos abram a cabeça, não acreditaremos.
Sobre o Sr. Darmont que fez o Scarpia, reservamo-nos para dar opinião amanhã, depois de o vermos no Armand Duval da *Damas das Camélias*, mas não digamos que venha a merecer-nos grandes louvores.
Não queremos já falar nas toilettes das damas que frequentam o palácio Farnese nem na cadeira austríaca e nos dois consoles de pedra que adornam o gabinete de Scarpia no castelo de Santo Ângelo, nem no bigode de Scapolleti, capitão da guarda do castelo – quando do próprio 1º. ato da peça consta ser naquele tempo e não do bigode denunciativo de jacobinismo.
Nem mesmo estamos a notar estas coisas para que esses artistas e a empresa saibam que há quem possa reparar em minúcias tais, não; estas tímidas observações vão apenas aqui postas para fazer realçar ainda, se é possível – o trabalho de Sarah que, apesar disto tudo, empolga o público e o entusiasmo como se ao lado dos mestres trabalhasse.
A sala estava quase cheia assistindo a melhor sociedade do Rio de Janeiro. No fim do 3º. ato Sarah foi chamada três vezes e outras tantas ao terminar a peça no fim do 1º. quadro do 4º. ato.

Crispiniano da Fonseca.

Gazeta de Notícias
18/06/1893
p.2 Teatros e...
Sarah Bernhardt – Tosca

Sarah Bernhardt, depois de haver conquistado em França os foros de primeira atriz dramática da nossa época, julgou que se devia dar também ao resto do mundo, e desde certo tempo para cá anda em contínuas peregrinações artísticas, expondo a diversos públicos o seu originalíssimo talento, cheio de audácia e de nervosidade.

Não contente com o seu antigo repertório, tem-no nos últimos anos enriquecido com peças onde ela não encontra limites para os seus vastos recursos.

O seu autor predileto tem sido Sardou, um hábil e um técnico teatral, que na composição dos personagens destinados a Sarah revela ter a mais completa segurança nos seus dotes e até nos seus defeitos se podem chamar certos *tics* peculiares a certos artistas.

A *Tosca*, em que a grande atriz anteontem se apresentou de novo aos fluminenses, é uma dessas peças, escritas especialmente para ela.

Já por diversas vezes temos dado notícia minuciosa dessa peça, que começa por simples diálogos amorosos e se eleva gradualmente ao que há de mais tétrico e horrível.

A *Tosca* é uma cantora italiana, dedicada à religião, ao trono, mas loucamente apaixonada por um pintor, o liberal Cavarandossi, comprometido numa conspiração, por ter dado agasalho a um preso político.

O ciúme, insinuado no coração da Tosca pelo comissário de polícia, barão de Scarpia, levou-a a entregar inconscientemente o seu amante à paixão à tortura, e é ainda para o salvar que ela finge ceder aos desejos libidinosos de Scarpia, a quem mata, num ímpeto de cólera, de desvairamento e de vingança. O papel de Tosca tem, por assim dizer, duas partes. Nos dois primeiros atos é a mulher amante, apaixonada, terna. Sarah desenvolve aí toda a doçura da sua voz, da bela voz de D. Sol, toda a suavidade do seu olhar e todas as pequenas minúcias, que são a preocupação dos grandes artistas, na composição de um personagem.

Do terceiro ato em diante tem ela, porém, de exprimir já uma grande complexidade de impressões e de sentimentos.

Começa nesse ato uma terrível luta, em que por vezes ela está a ceder à pertinácia e insistência da polícia, que mantém Cavarandossi na tortura, enquanto Tosca não fala. E ela não fala, e os gemidos de Cavarandossi torturado chegam-lhe aos ouvidos. Uma palavra sua, e o seu amante está salvo; mas o amante proíbe-lhe essa palavra, que é a denúncia do esconderijo de seu amigo.

Qual é mais terrível?

A tortura de Cavarandossi, entregue ao carrasco que lhe aperta a cabeça com um capacete de ferro, cheio de pontas agudas que se lhe encravam nas fontes e na nuca, ou a situação de Tosca, querendo salvar o amante, mas não o podendo fazer, porque se arrisca a perdê-lo para sempre?

É nesta luta que Sarah se eleva a uma extraordinária altura de vigor dramático.

A sua voz percorre toda uma escala das mais variadas entonações!

Há simples monossílabos, que parecem trazer agarrados pedaços da sua alma. Das mais fortes e terríveis imprecações contra os algozes do seu amante, passa, com uma mobilidade vertiginosa, às súplicas mais humildes, e então a sua voz e o seu olhar têm doçuras indizíveis.

No 4º. ato, o último da peça, ainda Sarah, depois de ver estendido Scarpia a seus pés, é admirável de vigor e colorido trágico, na imprecação que dirige ao moribundo.
E depois, que grande traço de mão de mestre não é aquele em que Sardou faz a protagonista do seu drama, a criatura *dedicada* à religião: depois de praticar um assassinato, colocar um crucifixo sobre o peito da sua vítima!
Não é comovido que o público fica: é atônito pela violência das cenas e pela verdade com que elas são representadas.
Os outros artistas que tomam parte na peça, pareceram-nos muito aceitáveis, principalmente Darmont, que interpretou muito bem o papel de Scarpia.
O que é preciso, é que eles falem de modo que sejam ouvidos, e não tão baixo como na estreia.
A *mise-en-scène* é boa.
O teatro estava muito concorrido e Sarah teve a ovação a que lhe dá direito o seu excepcional trabalho.

O País
20/06/1893
p. 2 Artes e Artistas
Cleópatra
De propósito não escrevemos hoje no título desta notícia *Sarah na Cleópatra*, visto que se trata de uma peça nova para nós, da qual temos que narrar, ainda que sucintamente, o entrecho, que dizer, ainda que de passagem, a nossa opinião, que tributar, ainda que sem relevo, a nossa admiração pela maneira porque Sarah estudou e realizou este papel e que mencionar, ainda que indevidamente, o trabalho dos restantes.
Escrita com a precipitação de quem tem poucas e magras horas diante de si, muito há que desculpar nas nossas palavras desde a incorreção na forma, até a falta de nitidez e ordenação na ideia, que ainda não teve tempo de esclarecer e depurar.
Comecemos pois pelo entrecho:
Cleópatra (Sarah) vem pelo Cydnus na sua galera de ouro e púrpura, não vestida de Anfitrite, conforme diz Plutarco, mas trajada à maneira egípcia, ao encontro de *Antonio* (Darmont), que veio a Tarso castigar os povos que se haviam revoltado contra dominação romana. A famosa rainha do Egito entrará na rebelião e, nova Frineia, conta com a fascinação do seu olhar, a magia da sua voz, a maravilhosa elegância da sua atitude hierática para seduzir o triúnviro, que, com Lépido e Otávio, tem avassalado o mundo.
É no átrio do palácio de Marco Antonio que a cena se passa; o trabalho de reconstrução histórica que o cenário representa é muito deficiente.
Ao longe deveria ver-se o rio batido fortemente pelo sol dos trópicos espraiando-se por sobre a campina verde de tamarindos e cedros; as altas montanhas de Ala Dagh com bosques de ciprestes erguer-se-iam até ao fundo de um céu abrasador.
No peristilo os leões de bronze da Pérsia destacariam formidáveis, monstros torsionados arremessar-se-iam dos cantos sibilando nas suas fauces de granito, faianças douradas reluziriam ao sol.
O Cydnus fica, porém, oculto pelo reprego do fundo, o que poupou bom trabalho ao cenógrafo, e quanto a leões, monstros e faianças parece que estão rareando na Ásia Menor.

Ao som dos [ilegível], sistros, tubas, [ilegível] e tamborins que executam uma composição muito típica e muito cortada de Leroux, Cleópatra desembarca deliciosa nas suas roupagens azuis desmaiadas. Completam-lhe a toilette rosários de pedras preciosas: as turquesas da Pérsia, as ametistas da Sibéria, as granadas e carbúnculos do Cáucaso, os topázios torrados do oriente, os rubis e esmeraldas da Índia projetam como que os próprios reflexos da luz sobre a espuma das vagas, e o conjunto forma um todo de tanta harmonia que se dissera fantasiado por entre os fumos do ópio ou o perfume moscado do hatschich.
Antonio, soldado brutal chega da Macedônia e vem de vencer com Otávio, a batalha de Philippes contra Brutus e Cassius, a qual pôs termo à república romana; increpa violentamente a sua inimiga, mas, seduzido pela beleza de Cleópatra, apaixona-se por ela e perdoa aos revoltosos.
Presa do mais violento, perverso e lúbrico amor, Cleópatra volta ao Egito com Antonio, e no 2º. ato assistimos ao longo idílio no palácio de Karnak ou de Luqsor em Tebas, a cidade das cem portas.
Todo o palácio está em festa; escravas da Núbia e da Abissínia executam danças, que deveriam acender desejos e acordar frêmitos de volúpia nas mais insensíveis papilas nervosas ouvem-se os sons cadenciados da cornamusa e das liras de [Cordofau], que parecem desprender-se das colunas crivadas de hieróglifos, que, dizem os títulos nobiliárquicos dos Faraós.
Enlaçados os dois, assistem às festas em atitudes cheias de abandono e de meiguice.
É ali que o general *Demétrius* (Piron) vem anunciar a Antonio que a sua presença é indispensável em Itália; Antonio recusa voltar, pois que a Itália pertence a Otávio, ele que a defenda. Cleópatra, porém, que quer ver o seu amante coberto de triunfos, pede-lhe que parta, manda buscar a couraça, veste-lha e despede-se dele entre suspiros de ternura e saudade.
Logo que Antonio sai, a rainha manda fechar as portas, cessar as danças, terminar as festas, pois que com Antonio parte a sua alegria.
O 3º. ato passa-se nos terraços do palácio de Cleópatra em Mênfis; a cena gradualmente escurece e o luar deveria bater de chapa na vasta paisagem do vale do Nilo, que em curvas caprichosas tinha que desenrolar-se ao longo dos palmeirais; os reflexos da luz poriam na superfície das águas fibrilas de prata reluzentes; o céu sem nuvens deveria cravejar-se de estrelas; toda a atmosfera estaria impregnada de estonteante langor do oriente, e ao longe a linha geométrica e branca das pirâmides eternas deveria desenhar-se sobre o azul do horizonte.
O cenário, porém, sendo de papel não pode ser nada do que descrevemos, e não há estrelas, nem lua, nem Nilo, nem pirâmides. Destarte há a vantagem da cena poder passar-se em Mênfis, ou em Tebas, ou em [Ecbalana], ou em Nínive.
Toda a natureza dorme, só Cleópatra no seu leito de viúva não pode descansar; faltam-lhe notícias de Antonio, teme que haja sido derrotado, que haja morrido além, longe dos seus braços cariciosos.
A sua túnica amarela bordada a metais preciosos cai-lhe em dobras até aos pés, os quais suspendem por fios de pérolas, alpercatas de ouro, deixando a descoberto os dedos cheios de anéis riquíssimos.
Um mensageiro chega e anuncia-lhe a vitória de Antonio e confessa-lhe que, para fazer a paz, ele teve que casar com a doce *Otávia* (Jane Méa), irmã de Octávio.

Cleópatra exaspera-se, mas pelas palavras do mensageiro, imagina que a mulher do seu amante é despida de encantos, e então sorri de piedade calculando que Antonio não pode amar essa mulher.
Nesse momento um dos íbis sagrados que Cleópatra deixara em Alexandria para por eles notícias do triúnviro, chega trazendo uma mensagem de Antonio dizendo-lhe para mandar a Actium a sua esquadra.
Cleópatra vai na esquadra a Actium; consegue, envolvida num tapete bordado, introduzir-se no leito de Antonio e presenciar uma conversa dele com Otávia, que à força de rogos obtém que esposo faça as pazes com o irmão.
Depois os amigos de Antonio referem-lhe a vida de prazeres e de escandalosa devassidão de Cleópatra, que a essas horas estará nos braços do escravo *Kephren* (Rebel), o seu novo amante.
Antonio manda que tragam à sua presença a rainha e o favorito para os estrangular. É então que Cleópatra se descobre, seguindo-se uma cena violentíssima em que mutuamente se acusam de infidelidade; como ela nega as suas relações de amor com Kephren, Antonio manda-o vir e desafia Cleópatra a que o mate ali mesmo.
Esta entrega-lhe a taça de veneno, mas Antonio convence-se da inocência da rainha, arranca a taça da mão de Kephren e abandona Otávia para de novo se entregar aos amores de Cleópatra.
Verifica-se a batalha de Actium que termina pela derrota dos dois amantes; os soldados romanos, entrando no palácio de Antonio, ferem-no e ele apenas tem tempo de ir morrer nos braços da sua amante.
Cleópatra, então admirável na sua toilette de ouro rutilante de pedrarias, toma de uma serpente venenosa e chega-a ao seio recebendo com um delírio de alegria as mordeduras mortais da áspide, caindo sem vida sobre o corpo de Marco Antonio.

.

A nova peça de Sardou não está à altura dos seus últimos trabalhos; o que a faria viver seria a magnificência dos cenários, o brilho dos adereços, a suntuosidade dos vestuários e, antes de mais nada, o admirável relevo que Sarah Bernhardt dá ao seu papel.
Senão fossem tais condições, a *Cleópatra* teria caído em Paris mesmo, onde, apesar de todos esses elementos de agrado, só obteve *súcces estime*.
O tipo de Cleópatra, como já o foi feito para Teodora, a rainha – *scuyére*, não está estudado na sua verdade histórica e o dramaturgo preferiu dar-nos uma amorosa quase casta, à voluptuosa devassa como a descreverá certamente, no brilhantismo do seu estilo incomparável, o nosso colega que em outro lugar desta folha publica hoje um estudo sobre a célebre rainha.
Sardou nunca teve grandes escrúpulos históricos, valha a verdade, e nesta peça menos que em qualquer outra, os teve; deixou que a verdade fosse apenas dada em cenários e vestuários e não cuidou senão em fazer uma tragédia.
Por este motivo cabem-lhe certamente censuras, porque não há razão para ser exigente na *mise-en-scène* e não o ser no caráter dos personagens que se desejam trazer para o drama.
Se, porém, a peça fosse bem arquitetada, desculpar-se-iam esses erros, feitos, queremos crer, propositalmente; mas não é esse infelizmente o caso da *Cleópatra*, um longo idílio que não prende a atenção do espectador, porque nem sequer há nele imprevisto ou ação teatral.

Sardou fez mal em escolher para protagonista de sua tragédia uma mulher como Cleópatra, de quem toda gente sabe alguma coisa; querendo aproximar-se da história, afastou-se dos processos técnicos de que costuma usar, e que são a causa do agrado público das suas peças. Usando por vezes desses processos, falseou a verdade histórica.
A *mise-en-scène* da *Cleópatra* no Rio de Janeiro é, como dissemos, insuficiente; os cenários não são o que deveriam ser, os móveis por vezes estão a pedir desculpa aos espectadores por se encontrarem – ironia estranha do destino!... a figurar em uma época em que não tinham ainda nascido. Acontece isto, por exemplo, com a cama onde Cleópatra se esconde, que é a que serviu antes de ontem para a *Dama das Camélias*, e até com o mesmo cortinado.
Assim se verifica o prolóquio de que as cortesãs passam e as camas ficam.
As danças das escravas núbias estiveram abaixo de toda a crítica.
Alguns dos vestuários conservam um certo caráter de autenticidade, mas tranquilizem-se, que também há lençol, que figura de [ilegível], e há cobertas de chita a fingir de túnicas.
É escusado dizer que tudo Sarah veste ou aquilo do que tem de servir-se, é bom e característico.

.

Sarah Bernhardt velou todo o seu papel em uma espécie de atmosfera de lenda, dando-lhe também aos lances apaixonados a veemência do seu temperamento artístico. Mas ainda nessas passagens havia um que de etereal, que transporta a figura a um passado sobre o qual não estamos bem certos, acerca do qual a tradição começa a hesitar.
O caráter da protagonista é certamente acentuado com vigor, mas ao mesmo tempo fica genérico e vago, e não é esse o menor encanto da interpretação da grande Sarah:
Por que meios consegue ela este resultado? Supomos que lhe provirá de uma espécie de doce melopéia na voz e ao mesmo tempo da nobreza das atitudes. Esses dois elementos entram certamente no produto, mas sente-se que não são os únicos fatores.
Toda a sedução no 1º. ato foi feita conservando-se sentada; as frases saíam-lhe com uma graça felina e na sua voz havia quem sabia de antemão que de lance havia de sair vitoriosa. Na plateia houve frêmitos de bravos quando contou que apenas tinha pertencido a Ptolomeu – uma criança, e a César – um velho, tão perfeita, tão estranha, tão preciosa e rara foi a sua dicção.
No 2º. recordamos a sua intervenção na conversa de Antonio com Demétrius, tirando unicamente partido da voz, sem um gesto, imóvel junto às colunatas, nos braços das escravas, apoiadas as mãos, como se precisarem de apoio para sustentar o peso das turquesas que lhe ornavam todos os dedos.
Todo o grande monólogo do 3º. ato, quando está deitada no terraço, denuncia o sentimento mais completo e o estudo mais profundo da psicologia da mulher oriental.
Logo a cena com o escravo em que o pisa com o pé, é extraordinária de pujança dramática e a atriz careceu de todo o seu talento para dominar a impressão cômica que o ator provocou com a sua atitude grotesca.
O trato, que ela faz quase sempre recostada na cama, é uma obra-prima; o amor próprio ferido nunca encontrou inflexões mais verdadeiras, mais impetuosas, mais bela.
Finalmente a morte no 5º. ato impressionou pela sua suave e doce poesia com que a grande atriz a desenhou.

É de saber que, contra a expectativa de todo o público, a eminente artista não trouxe a cobra domesticada de que em Paris se servia para esta cena.
Esquecia-nos dizer que Sarah aparece com as mãos e a cara cor de açafrão, e devemos acrescentar que a sua fisionomia parece ainda adquirir mais expressão com esse colorido exótico.
Os restantes artistas não se levantaram da mediocridade em que devem conservar-se, e que não é precisamente a *aurea mediocritas*, de que falava o poeta.
Na *Tosca* deu Sarah uma impressão de terror, na *Dama das Camélias* fez o poema do abandono, com a *Cleópatra* deixou-nos um perfume de exotismo requintado e artístico.

Crispiniano da Fonseca.

Gazeta de Notícias
21/06/1893
p.2 Teatros e...
Cleópatra – Sarah Bernhardt
Peça para exportação, peça para os olhos, peça para exibição de vestuários e de uma pequena serpente apanhada na floresta de Fontainebleau e domesticada carinhosamente pela grande Sarah Bernhardt.
Assim é que foi geralmente julgada pela crítica parisiense, a peça que anteontem foi representada no Lírico.
Escrevendo-a, Sardou não teve naturalmente em vista senão oferecer à sua triunfante e gloriosa intérprete mais um ensejo de ela mostrar, não só todos os recursos da sua arte, como todos os requintes da sua fantasia.
Nenhuma das velhas *Cleópatras* serviu para Sarah Bernhardt; era preciso engendrar uma nova, e foi esse o trabalho de Sardou.
Verdadeiramente não há peça; há simplesmente uma série de episódios, sem nenhum valor dramático.
A paixão de Marco Antonio por Cleópatra é diluída em seis quadros até o desenlace fatal, em que os dois amantes morrem, naturalmente por não se poderem amar mais.
Sob o ponto de vista histórico, exceção feita das personagens, e isso ainda em parte, tudo ali é fantasia.
A própria figura de Antonio está assaz modificada. Isso, porém, pouco importaria, se transparecesse na peça aquele vigor dramático e aquele engenho de urdidura, em que Sardou é sempre tão forte. Nada disso, porém. Toda a peça é feita pelos constantes protestos de amor de Cleópatra pelo divino Antonio. Apenas o 4º. quadro quebra a monotonia desse idílio, com a cena das explicações entre Cleópatra e Antonio, depois que se separaram e ele desposou Otávia.
Essa cena tem um belo colorido dramático, e Sarah tira dela todo o partido possível, pelo vigor das frases, pela sua atitude, primeiro de despeitada, e depois de amante reconciliada. Sob o ponto de vista dramático, e a melhor, senão a única cena de valor.
Mas se a *Cleópatra* de Sardou é uma peça medíocre, o trabalho de Sarah é que não o é. Em toda a peça, a gloriosa artista não deixa um só momento de impressionar pela sua maneira de dizer, *vocalizando*, se assim nos podemos exprimir, todo o diálogo, com uma arte inexcedível de tons e matizes.

Nas cenas apaixonadas, a sua voz como que se diluía nas partes delicadas e subtis frases, de uma suavidade e de doçura indescritíveis.
O Sr. Darmont representa com brilho e vigor o papel de Antonio, e todos os outros artistas moveram-se e falaram muito corretamente.
O cenário e a música são bonitos.
Quando *Cleópatra* foi representada em Paris, mestre Sarcey escreveu que o público tinha enchido a Porte Saint Martin, mais para ver a cobra viva que tinha de matar Sarah, do que para ver a peça. Se bem me lembro, o malicioso folhetinista chegou mesmo a dizer que à saída do teatro só ouvia entre os espectadores a seguinte pergunta:
- *As-tu vu l'aspic?*
Em honra do nosso público, devemos dizer que não lhe notamos tão grande curiosidade pelo célebre réptil. Cremos mesmo que ele passou despercebido, o que é explicável, visto como a serpente de Paris não acompanhou nesta viagem a sua gentil domadora. É outra a que se oculta, como disse um escritor francês – no *deserto* de Sarah.

O País*
29/06/1893
p. 1-2 "Artes e Artistas"
Sarah na Fedora
Victorien Sardou é um mestre da cena; as suas obras teatrais, quando representadas, apresentam grandes efeitos, ao passo que literariamente se condenam.
Na *Fedora* não há um drama humano, um drama da sociedade moderna; [ilegível] há apenas o encadeamento de cenas preparadas para sensibilizar o espectador, explorando o seu sentimento, ... [ilegível] critério filosófico da... [ilegível].
É contudo nestas situações falsas que o gênio de Sarah Bernhardt ... [ilegível] supre a deficiência literária, apoderando-se rápida e despoticamente da alma do espectador.
Lute-se embora com a inverossimilhança ... [ilegível] do que se passa em cena, ! ... [ilegível] fatal; a inteligência cede ao ... [ilegível] o espírito impressiona-se, a alma ... [ilegível] e triunfa a artista que ... [ilegível] triunfar a arte.
Já ouvimos essa peça em melhores condições do que ontem pela companhia francesa; pela companhia do Furtado Coelho, tendo como primeira atriz a inteligente Lucinda e em junho de 1885, na inauguração do teatro S. Pedro, quando estreou a companhia dramática da Duse-Checchi.
Neste último caso havia perfeita homogeneidade no conjunto e ...[ilegível] na altura da grande sentimentalidade [ilegível] esta se achava perfeitamente rodeada de atores discretos e acessórios apropriados.
Outro tanto não acontece ...[ilegível] no teatro Lírico, em que todos ...[ilegível] só têm por si a grande Sarah Bernhardt.
É portanto admirável, ...[ilegível] assombroso, vê-la de elementos que devem circundá-la, chamando a si toda a responsabilidade de uma peça como [*Cleópatra*] cujo efeito depende exclusivamente do desempenho.

* Em decorrência do mau estado em que se encontra o periódico, transcrevemos apenas as passagens mais legíveis.

Ei-la no 1º. ato, agitada, nervosa, apreensiva, curiosa, indecisa entre ...[ilegível] e o receio, interrogando e indo...[ilegível] a vivacidade da mulher que ...[ilegível] tem o pressentimento de uma ...[ilegível] e quando entra o corpo quas...[ilegível] de Wladimiro, a sua sede de ...[ilegível] toma as proporções de uma ...[ilegível]
Tudo aquilo passa-se [rapidamente]... [ilegível] drama aparece bruscamente ...[ilegível] interrompe quando o pano...[ilegível] para separar a grande... [ilegível] aplausos do público, que desperta [como] que de um sonho.
Não é nova a cena de sedução ...[ilegível] ato; Sarah Bernhardt as tem ... [ilegível] nos seus papéis e na *Fedora* ... [ilegível] ódio e a vingança com a meiguice... [ilegível] de uma aristocrata ...[ilegível] quanto vale.
Mas Sarah Bernhardt ...[ilegível] ocasiões para o timbre de ...[ilegível] maravilhosamente composta para ...[ilegível]...
É o canto próprio das sereias ... [ilegível] [alucinação] - ... [ilegível]
.... [trecho ilegível – mutilado]
As tradições históricas de nada servem para tais ocasiões.
Os artistas dramáticos, como todos os [ilegível], não deixam senão os seus nomes, nem documento algum que certifique o grau de seus gênios.
Acodem-nos à ideia os nomes das grandes heroínas da França, a antecessoras de Sarah; mas o que sabemos delas?
Rancourt?
Esplêndida mulher, cujo cadáver é recusado à entrada do templo pelo pároco, que viu a massa popular arrombar as portas de S. Roque? A sua arte morreu com ela.
Raquel, a célebre israelita cuja voz de cantora desapareceu para dar lugar à grande atriz dramática?
Adriana Lecouvreur?
Mas o que teria sido essa mulher, cujo corpo só achou sepultura em um canto de rua?
Clatron?
Essa nunca fez chorar; e quando na miséria e na velhice de três quartos de século, já não tinha admiradores.
Não.
Para nós espectador Sarah é a encarnação feminina da arte dramática, e no momento em que estas palavras caem da pena ainda sentimos o frêmito pavoroso provocado pela cena do envenenamento.
– Não me mates, diz ela.
E começa a agonia um tanto teatral, é certo; mas aceitando-se as convenções naquela luta tremenda, naquele desenlace habilmente arquitetado, não há remédio senão ceder até ao desejo de gritar por socorro para a pobre suicida.
Felizmente o pesadelo é cortado pelo pano de boca que cai.

Oscar Guanabarino.

Gazeta de Notícias
30/06/1893
p.2 Teatros e...
Fedora

É bastante conhecido do público este drama de Sardou, que Sarah Bernhardt representou, anteontem no Lírico. Temos tido diversas edições dessa obra em várias línguas; mas ninguém deixará de reconhecer que a *Fedora-Sarah* é um excelente trabalho artístico de subido valor. A ilustre artista parece haver encontrado nesse personagem inúmeros pontos de contato com a sua índole.

É um papel *que lhe vai*. Desde o primeiro ato até à última cena, através de uma multidão de impressões, Sarah representa sempre com o mesmo relevo, sobressaindo principalmente nos grandes lances enérgicos e violentos, graças à sua poderosa voz, que encontra as mais estranhas entonações de raiva, de cólera e de desespero.

Mas se o trabalho da ilustre artista é sempre superior em toda a peça, a cena final, a da morte pelo veneno, a da agonia cheia de arrependimento e de remorsos, em que há de uma parte o sofrimento físico a roer a entranha e de outra uma horrível luta de sentimentos, é um quadro perfeitamente acabado, onde todas as linhas, todos os matizes, todas as cores boas, estão tocadas na justa medida, para produzirem o maior efeito, a mais violenta impressão.

Aquilo já não é representar com mais ou menos arte, é reproduzir.

Sarah obteve os mais calorosos aplausos por esse notável trabalho.

O País
02/07/1893
p. 2 Artes E Artistas
Sarah na Teodora

Depois de nos haver dado a Tosca, a italiana apaixonada, e Margarida Gauthier, pálida figura plangente e tísica, de recordação imperecível; depois de nos haver dado na Cleópatra uma das mais belas evocações históricas que a sua intuição artística lho fez conceber, e de nos ter desenhado a linha arrojada da Fedra, Sarah quis brindar-nos ainda, como último dos seus trabalhos verdadeiramente artísticos, com aquela admirável criação da Teodora, em que não é Demonodora, como lhe chamavam os gregos do século VI, criatura que urdia na sombra uma política em que adivinhava Maquiavel, e que para conseguir os seus fios lançava mão de todos os meios; não de acordo com o dramaturgo, ela preferiu apresentar-nos um tipo exótico de mulher amorosa e que conserva em todos os lances da sua vida a audácia e o sangue frio da funâmbula, que, antes de sonhar em ser *augusta*, divertia no circo o público com as suas habilidades de acrobata insigne.

Tenho preferido em alguns pontos a versão que dessa imperatriz nos dá Procópio, desprezando as afirmativas de Zonaro e Callisto, que lhe dão uma ascendência patrícia, Sardou deu-nos à maneira de Gibbon, o sarcástico historiador inglês, uma Teodora, dançarina de circo, havendo gozado em moça a bela da vida airada..

Mas, não podendo torná-la, simpática ao público se a exibisse com um passado de certeza insaciável, entregando-se livremente a todos os que lhe apareciam, já para dar dinheiro a ganhar a sua mãe, já pela fatalidade de um temperamento ardente, o dramaturgo, não podendo, ou não sabendo arcar com a verdade, deu-nos uma Teodora amorosa, mas não corrupta, tendo apenas na sua vida a mácula de um amante único e secreto.

Não é este porém o lado mais falso da tragédia de Sardou; é universalmente sabido quanto o notável dramaturgo tem em fraco grau essa espécie particular de imaginação, que permite as reconstruções históricas.

A *Cleópatra* já nos havia feito supor a existência desse defeito; a *Teodora* confirma-nos na hipótese.
Ao ver a peça de Sardou, ninguém suspeitará, por exemplo, que aquela sociedade está recentemente convertida ao cristianismo, que Teodora, Justiniano e todos os que os rodeiam eram fanáticos, como o é toda a gente recém-conversa a uma doutrina, a uma religião, a uma crença, qualquer que ela seja.
Depois, há sempre nas suas peças um ar de *cabotinage*, que o leva a meter na *Tosca* aquele francês que critica e zomba da corte italiana e dos *chichisbéos*, que não eram no entanto senão a reprodução em menor escala do que se fazia em França com os *petits-abbés*, amantes das *grandes-dames* da corte de Luiz XV. Agora na *Teodora* aparece um franco, vindo de Lutécia, nome que nesse tempo tinha Paris, e o qual, claro é, está encarregado do papel simpático de fazer inventivas e censuras contra as crueldades do imperador e contra os costumes da corte.
Tudo isto vem ali para lisonjear a plateia parisiense; mas então essa plateia não é em verdade aquele conjunto precioso de artistas e homens de gosto que nos dizem os livros e jornais e compõe-se, como em toda a parte, de indivíduos que se deixam levar nos *trucs* grosseiros e de uma arte muito contestável...
Isto porém não desculpa o dramaturgo de utilizar uma *ficelle* tão pouco verdadeira e tão imprópria de quem presa um pouco o seu nome literário. Se um franco se lembrasse de dizer aquelas coisas na corte do rei dos reis, para onde iria parar o desgraçadinho? Nem a alma se lhe aproveitava...
Enfim, diz o ditado que presunção e água benta cada qual toma a que quer.
Mas vamos ao que importa.
Teodora tem um amante, Andréas, que não sabe ser ela a imperatriz do Oriente, mulher de Justiniano. À casa desse amante vai ela acompanhada de Antonina, sua confidente, mulher de Belizário, o célebre general da lenda, que por sinal muito ao contrário do que essa lenda afirma, nem cegou, nem foi mendigo.
O amante de Teodora pertence ao partido dos *verdes* e conspira contra Justiniano, que protege a facção dos *azuis*; ou vice-versa.
Estes nomes, como os nossos leitores não ignoram, vinham das cores com que se vestiam os cocheiros que no hipódromo guiavam os carros de corridas.
Justiniano, prevenido inconscientemente pela imperatriz aguarda no seu palácio que os conspiradores venham assassiná-lo. Teodora sabe então que entre eles vem o seu amante e, por um cúmulo de audácia, evita que ele entre no palácio. Porém, Marcellus, um dos conspiradores, foi agarrado e certamente revelará os nomes dos seus cúmplices, quando for submetido à tortura. Teodora consegue que a deixem interrogá-lo a sós e então expõe ao infeliz a sorte que o espera; ele suplica-lhe a morte, que lhe evitará a desonra da denúncia, mas ela não tem com que matá-lo; então Marcellus lembra-lhe o alfinete de ouro que lhe segura os cabelos fulvos; ela hesita, não quer cometer um crime, mas ele ameaça denunciar Andréas para a incitar e Teodora, para salvar o amante, enterra-lhe no coração o estilete.
Esta cena é a melhor da peça; em outro ato Teodora e Justiniano assistem no catisma, que é a tribuna imperial, às corridas do hipódromo. Era aquele o único lugar em que o imperador era visível e onde o povo podia dirigir-lhe as suas censuras e por vezes até corrê-lo à pedra.
A imperatriz não assistia da tribuna às corridas e, conforme o costume oriental, não aprecia em público; no entanto Sardou precisou de trazê-la ao catisma e, vetada, à maneira árabe,

assiste ao espetáculo. Ouvem-se as inventivas dos *verdes*, misturadas de injúrias a Teodora, que, furiosa, arranca o véu que lhe cobre a face.
Andréas, que estava no anfiteatro, reconhece na imperatriz a sua amante e supondo que, pelas revelações que ela surpreende ir em sua casa, teria abortado a conspiração, e por outra parte tendo encontrado o cadáver de Marcellus com o alfinete de Teodora cravado no coração, convence-se de que ela o atraiçoa e diz-lhe as maiores infâmias.
Os guardas trazem-no ao camarote real e vão degolá-lo quando Teodora, a quem ele continuava a injuriar, lhe tapa a boca com o véu e pede para ser ela própria quem torture Andréas com o vagar que o tremendo crime exige; a morte que iam dar-lhe seria demasiado doce.
Então consegue dar fuga ao prisioneiro e vai encontrá-lo em casa, onde se justifica de todos os crimes que ele imputa e de que está inocente.
Mas Justiniano, suspeitando de sua mulher, por haver dado fuga a Andréas, fá-la seguir e manda-a matar.
Quando chega o executor de alta justiça, encontra-a deplorando a morte do seu amante, a quem ela acaba de envenenar supondo dar-lhe um [ilegível] por cuja virtude ele a amaria eternamente. E Teodora com prazer recebe a morte, caindo enforcada sobre o cadáver do amante.
Desta forma conseguiu Sardou evitar a Teodora as dores do cancro de que a célebre imperatriz de Bizâncio morreu em [Pithya].

*

Eis um resumo da ação da peça e algumas das considerações que o trabalho de Sardou nos sugeriu. Parece-nos que, feito expressamente para ser representado por Sarah, o dramaturgo poderia, sem prejuízo para o seu trabalho e até porventura com vantagem, dar-nos uma Teodora mais conforme com a história, pois que a extraordinária atriz saberia, com a sua forma exótica, fazer desculpar as aventuras de mocidade e o temperamento lúbrico de Demontodora. Poderia também apresentá-la como preponderando na política e sendo, como diz Evagro, a verdadeira soberana e não a mulher do monarca.
Esse ponto é tocado, mas de passagem, como se ela fosse a inspiradora da política de Justiniano. Não era assim, pois que são inúmeras as ordens de Teodora que revogam as de seu marido e ela era a autocrata de fato, se não a de direito – perante a sua corte como para o público.
Consagremos porém algumas palavras ao desempenho de Sarah, que, como sempre, soube imprimir ao papel uma forma muito estranha , conservando-lhe o cunho artístico, que põe em todas as suas criações e dando-lhe uma variedade enorme de desenhos, qual deles de mais delicada e harmoniosa.
No 1º. quadro, em que a imperatriz ouve os peticionários, foi simples com os familiares, majestosa e benévola com os que solicitavam favores, altiva e inflexível com os que estavam em desgraça; no largo triclínio recostada com uma açucena na mão a sua figura realizava um tipo estranho e belo de mulher do oriente.
No 2º. o belo diálogo com Andréas foi tão bem traçado que se dissera ser de verdade; foi lânguida e amorosa, felina e doce, como só ela sabe ser.
Na cena do 3º. quadro com a egípcia, Sarah tocou as prediletas notas de exotismo, que tanto agradam ao seu feitio artístico.

Foi admirável no 4º. ato, em que pôs toda a *coquetterie* no diálogo com Justiniano e toda a violência reprimida e disfarçada na cena com Marcellus.
A sua atitude no 6º. quadro, que se passa no catisma, quando de fora, desse anfiteatro colossal, lhe atiravam os impropérios mais acerbos, tinha uma linha soberba, misto de majestade e de orgulho ferido.
E quando vê que era o amante e que o trazem manietado e semi-morto à sua presença achou expressões assombrosas na sua fisionomia transtornada pelo choque terrível de emoções, que no espírito se lhe debatiam.
As *toilletes* que apresentou, eram magníficas e suntuosas e vestidas com aquela graça e nobreza, que é segredo seu.
Os brocados e púrpuras, os verdadeiros tecidos do oriente, os bordados a ouro e a pedras raras, cintos e turquesas e de metais preciosos, mitras de rubis e ametistas, tudo era bom e próprio, e admiravelmente posto.
De mais, é justo consignar que muitas coisas concorreram para o agrado que o público manifestou: o desempenho de Sarah em Primeiro lugar, o cenário, que, de todas as peças que a *troupe* tem levado à cena, é o único apropriado e feito com cuidado sobre os originais que figuraram na Porte-Saint Martin, por último Darmont, que fez com calor o 5º. quadro e que mereceu os aplausos com que o público recebeu o seu trabalho. É um ator a quem as condições físicas faltam, e que começa agora a sua carreira artística, mas possuindo vigor dramático.
Até os vestuários eram corretos e tinham, na escolha dos tecidos e no corte ousado, certo bizantinismo – um pouco para exportação, diga-se.
Como nesta récita havia um certo equilíbrio, se não na interpretação, pelo menos na *mise-en-scène*, sucedeu que foi esta a récita que ofereceu o melhor conjunto e que por isso fez mais impressão no público; esta devia ser a peça escolhida para estreia.
Pena foi que uma lata de querosene contendo um arbusto viesse ainda mais uma vez, demonstrar o pouco cuidado que tem quem dirige o arranjo da cena. E daí, como houve quem achasse injustos os nossos reparos com respeito aos erros de época na *mise-en-scène* da *Dame de Challant*, porventura haverá quem diga que já naquele tempo se negociava em latas de querosene.
E não poremos dúvida nenhuma.

Crispiniano da Fonseca.

O País
30/08/1895
p.2 Artes E Artistas
Teatro Lírico
A companhia dramática italiana Modena que há dias chegou de Pernambuco, onde perdeu a sua primeira atriz, Victoria Seraphini, assassinada pela febre amarela, reapareceu anteontem no Lírico representando *A Tosca*, de Sardou.
A insigne atriz Zaira Tiozzo, que há meses se desligara da companhia, voltou agora para o lado dos seus antigos companheiros, substituindo a malograda colega.

O público já sabe que Zaira Tiozzo representa com muito brilhantismo o difícil papel da protagonista daquela tragédia engenhosa e sombria, aproveitando todos os recursos da arte para a boa interpretação de um personagem tão apaixonado e complexo. Pondo de parte a grande Sarah Bernhardt, não vimos ainda no Rio de Janeiro nenhuma Tosca superior à de anteontem.
O público aplaudiu-a com entusiasmo, e quando, no fim do 3º. ato, ela recebeu em cena [aberta] um formoso ramalhete de violetas, não houve ninguém no teatro que mentalmente se não associasse a tão delicada manifestação de apreço.
Cuneo no papel de Mario Caravadozzi, Lotti no de Scarpia e Cerrutti no de Angelotti agrupam-se perfeitamente em torno da principal figura.
Encenação magnífica e apropriada. O jardim do 2º. ato pareceu-nos um mimo de cenografia. Mas se a peça voltar à cena, como esperamos, trate a empresa de substituir o pavoroso *calunga* que figurou no 1º. ato como a efígie de uma mulher bonita.
Estava pouca gente no teatro. Uma enchente apanharia os simpáticos artistas da companhia Modena, se entre dois atos d'*A* Tosca o Frégoli mostrasse ao público mais uma vez a sua voz de soprano.

A.

Gazeta de Notícias
31/08/1895
p.2 Teatros e...
Odette

A segunda peça representada pela companhia dramática italiana, no Lírico, foi a *Odette*, de V. Sardou. Não é esta seguramente uma das melhores composições do grande escritor, e ainda assim, quando ela apareceu, deu motivo a uma acusação de plagiato.
Acusaram Sardou de haver plagiado a [*Fiammiera*], uma outra peça, que tem igualmente por base a separação conjugal pelo adultério das mulheres.
Sardou defendeu-se galhardamente e provou que, embora o fundo fosse comum às duas peças, não se podia dizer com justiça que havia plagiato.
O que é certo é que à ação da *Odette* falha aquela previsão técnica, aquela construtura férrea da maior parte das obras do mesmo autor.
A ação é lenta, e essa lentidão ainda se torna mais sensível pelo vigor do primeiro ato, pela lassidão com que são conduzidos todos os outros.
Sardou tem, sobre todos os seus contemporâneos, a vantagem de haver posto no teatro todas as classes da vida parisiense e até algumas do estrangeiro, como no *Oncle Sam.*
Em todos os gêneros ele tem acentuado as mais prodigiosas qualidades dramáticas, qualidades de um escritor teatral que conhece a técnica do teatro, como Scribe, e os homens, como Balzac.
É verdadeiramente excepcional a sociedade de que ele cerca a sua heroína; mas esse quadro era o único que se harmonizava com o desenvolvimento da sua peça.
A Sra. Tiozzo dá muito boa interpretação à parte de *Odette* e, quer nas cenas de *coquetterie*, quer naquelas em que sente renascer o seu amor maternal, a inteligente atriz dá um grande realce dramático ao seu papel Bechamel e todos os outros artistas vão muito corretamente.

É realmente estranhável que o público não tenha concorrido ao *Lírico*, como era para desejar, em nome do seu bom gosto.
Nem sempre o público tem, para apreciar, nem um repertório como desta companhia, nem uma artista como a Sra. Tiozzo.

O País
31/08/1895
p.2 Artes E Artistas
Teatro Lírico
A companhia Modena deu-nos anteontem a *Odette*, de Sardou, que há muito tempo não era aqui representada.
Entre as numerosas peças escritas pelo eminente dramaturgo, não é essa a mais bem feita nem a mais original; entretanto, como o papel da protagonista se presta maravilhosamente à exibição de todos os recursos de uma atriz de talento, rara é a companhia dramática bem organizada que não a tenha no repertório.
Efetivamente os dois grandes diálogos de Odette – no 3º. ato com o marido e no 4º. com a filha – os quais por bem dizer constituem todo o papel, foram representados por Zaira Tiozzo com grande penetração artística. Ainda mais comunicativas seriam as lágrimas da infeliz pecadora e mais insinuante seria o seu desespero, se a inteligente artista disfarçasse melhor a preocupação que lhe merecia o lado puramente plástico do seu papel.
Mas por ventura podemos exigir alguma coisa mais além do muito que ela nos dá sem nos haver prometido nada? Nunca uma artista de tanto mérito foi tão modestamente anunciada ao público do Rio de Janeiro!
Confessamo-nos agradavelmente surpreendidos pelo ator Seraffini, que pela primeira vez se apresentava ao nosso público, desempenhando o papel do *blazé* Bechamel. É cômico brilhante, sóbrio de gestos e acionados, isento de artifícios, seguro nas inflexões, e de uma naturalidade de mestre. Palpita-nos que durante as representações da companhia Modena teremos que o elogiar muitas vezes.
Cuneo representou irrepreensivelmente o papel do marido de Odette e Cerrutti foi um Felippe elegante e simpático.
Os demais papéis foram satisfatoriamente desempenhados. É louvável que todos os artistas se houvessem com tanta consciência estando o teatro quase vazio.
Sim, quase vazio, abandonado, apesar da modicidade dos preços dos bilhetes! É comovedora essa injustiça do público..."

A.

Jornal do Comércio
19/09/1895
p.2 Teatros e Música
Companhia Dramática Italiana
Deu anteontem esta companhia no Teatro Lírico a célebre peça em 4 atos de V. Sardou – "Fedora", sobejamente conhecida do público fluminense que a viu primitivamente

interpretada pela talentosa atriz Lucinda Simões e posteriormente por celebridades artísticas universais como Sarah Bernhardt e Eleonora Duse.
A crítica desta produção do notável autor francês, que tão auspiciosamente transpôs os domínios da literatura dramática com "Os nossos íntimos", está suficientemente feita.
O desempenho em geral da "Fedora", anteontem, no Teatro Lírico, foi trivial, exceção feita da Sra. Tiozzo, que neste drama teve mais uma vez ensejo de prender com as suas belas qualidades e seu extraordinário talento a atenção da plêiade, deploravelmente restrita de espectadores que frequentam o teatro por verdadeiro culto à arte e homenagem aos artistas dignos de tal denominação. A sala estava quase vazia! Entretanto raras vezes se verá nos palcos da nossa adiantada capital uma Princesa Fedora tal qual a apresentou a talentosa artista que, nesse papel, como em outros, não deve temer o confronto com artistas consagrados eminentes pela crítica universal.
O Sr. Cuneo pareceu-nos um Lóris Ipanoff muito comum. Nada teve de notável, já na bela descrição dos detalhes da morte do conde Wademiro (3º. ato), já na leitura da carta de todo o ponto inverossímil, sobretudo nas suas explosões de pranto. Estas fariam rir se os espectadores não estivessem tristes por se verem em tão resumido número assistindo ao trabalho deveras admirável da Sra. Tiozzo, única que soube empolgar a atenção dos "rarinantes in gurgite vasto".

Jornal do Comércio
26/09/1895
p.2 Teatros e Música
Companhia Dramática Italiana
Perante um auditório de cinquenta pessoas aproximadamente, representou esta companhia anteontem o drama em seis atos "Pátria!", que revela a mais elevada aspiração de V. Sardou, enveredando-se pelas dificuldades que oferece o drama histórico.
Não se pode dizer que à audácia do autor deixasse de corresponder o resultado da tentativa. Conquanto aquele sucesso de cenas rapidamente figuradas e correndo umas após outras não baste para constituir um drama, onde sinta-se palpitar e reviver a alma de uma paixão tão copiosa de sentimentos generosos e másculos, como aquela em que ele fez agitar-se a ação de sua peça; conquanto, também alguns traços excelentes mas mui rapidamente esboçados, não bastem para acentuar o caráter do duque d'Alba, o cruel preposto de Felipe II de Espanha, em todo caso, não há negar que "Pátria!" é um belíssimo drama, bem conduzido, onde se agitam impetuosamente os mais variados sentimentos, predominando, sobre todos eles, o do sagrado amor da pátria, que proporciona cenas de admirável efeito teatral, como a do pobre sineiro que, colocando acima do amor da mulher e dos filhos o amor da pátria, sacrificou-se heroicamente para salvar as forças do duque de Orange.
Raramente se encontram, mesmo no teatro moderno, cenas tão belas como a cena final em que Karloo apunhala Dolores, sua amante, que, pensando salvá-lo, denunciou a conspiração, ignorando que ele mesmo era um conspirador.
Karloo, cheio de amor, apunhala Dolores para cumprir o juramento feito ao conde Ryssor e vingar seus irmãos imolados e sacrificados, mas seu braço fere com pesar e com dó, porque ele tem ainda o coração cheio de ternura por aquela mulher.

Zaira Tiozzo desempenhou o papel de Dolores dando-lhe toda a pujança do seu enorme talento, e foi inexcedível na paixão ardente e sensual por Karloo; no ódio de fera pelo marido, cujos sentimentos patrióticos absorventes ela não podia compreender; no desvairamento angustiado quando percebe, depois da denúncia, que cavara a perda do amante que queria salvar e finalmente quando ferida pelo amante e já moribunda, ela se reanima no seio da agonia para recobrar o amor do seu assassino, nos fatos de uma paixão que não abdica mesmo diante do túmulo, e que vê a felicidade no inferno que se abre a seus pés, contanto que seu amante a acompanhe até lá.
Grandiosa em todos esses lances terríveis, Zaira Tiozzo teve o poder de levantar à altura do seu talento a alma do espectador, proporcionando-lhe emoções que no teatro só artistas geniais conseguem produzir.
Cuneo, Lotti, Cerruti e todos os outros artistas souberam acompanhar de perto sua extraordinária colega.
Os poucos espectadores presentes, público seleto, inteligente, vitoriou entusiasticamente Zaira Tiozzo e seus companheiros.

Jornal do Comércio
14/09/1896
p.2 Teatros E Música
Emmanuel

Anteontem a companhia dramática italiana representou no teatro Lírico o drama de Sardou – *Pátria*, que o nosso público já conhece. Aquela série de acontecimentos lúgubres se desenrolam e se precipitam para o trágico desfecho em um torvelinho entontecedor, e todas aquelas cenas contidas em seis atos, passam-se em poucas horas numa vertigem, figuradas rapidamente, correndo umas após outras, sem constituírem propriamente um drama, onde sinta-se palpitar e reviver a alma de uma paixão tão copiosa de sentimentos generosos e másculos, como aquela em que Sardou fez agitar-se a ação de sua peça. Também alguns traços largos, mas mui rapidamente esboçados, não bastam para acentuar o caráter do Duque d'Alba, o cruel preposto de Felippe II de Espanha; todavia não há negar que *Pátria* é um drama profundamente comovente, bem conduzido, repleto de situações violentas, em que predomina o sagrado amor da pátria que proporciona cenas de admirável efeito teatral, como a do pobre sineiro que, colocando acima do amor da família o amor da pátria, sacrificou-se heroicamente para salvar as forças do Duque d'Orange.
É de muito efeito e de grande beleza a cena final em que Karloo apunhala Dolores, sua amante, que, pensando salvá-lo da morte, denuncia a conspiração, sendo ele mesmo um conspirador.
Emmanuel fez o conde Ryssor, apresentando-nos o tipo correto de um fanático da sua pátria, a cujo amor sacrificava todos os outros sentimentos, e mostrou toda a sua cena em que conta a Karloo a sua vingança e a dos seus companheiros denunciados, e caminha altivo para a morte.
Valenti fez o Duque d'Alba, emprestando a esse ingrato papel de carrasco todo o seu talento.

Gray foi um Karloo impetuoso, altaneiro e apaixonado e Montagna teve momentos felicíssimos no papel de Dolores, a que ela deu todo realce pela paixão ardente e desenfreada que não recua diante mesmo da infâmia e do crime.
Hoje despede-se o grande artista Emmanuel com a *Morte Civil*, onde tem um dos seus principais papéis.

O País
31/05/1897
p.2 Artes e Artistas
Teatro Santana
Saíram anteontem desse teatro bem satisfeitos os espectadores – e foram muitos – que assistiram à estreia da companhia dramática portuguesa dirigida por Lucinda Simões.
Não obstante o excessivo e absurdo calor que fazia à hora de começar o espetáculo, o Santana ficou completamente cheio, cheio até de mais, e a fina flor da sociedade fluminense estava dignamente representada, quer nos camarotes quer na plateia.
A peça escolhida para esta auspiciosa estreia foi *Georgette*, comédia em 4 atos, de Victorien Sardou.
É a história de uma cantora escandalosa de café-concerto, que enriquece à custa de um amante, faz-se passar por viúva honesta e fidalga, e compra o título de duquesa a um irlandês arruinado e velho, em quem se casa por anúncio.
Não é por amor próprio, mas o amor materno que aconselha essa transformação a Georgette: ela tem uma filha, miss Paula, e sonha com um futuro brilhante para a menina.
Já se adivinha que um fidalgo a valer se apaixona pela fidalguinha falsificada, e é coagido, em nome dos seus, ilustres avós, a renunciar a esses amores, o que dá lugar a uma cena de família tão retórica, tão artigo de fundo, que não parece de Sardou.
Tudo se arranja, ou por outra, não se arranja nada, pois miss Paula, que descobre por mero acaso o terrível segredo do seu nascimento, corre para os braços da mãe quando lhe dão a escolher entre esta e o nobre namorado.
Sem ser um dos melhores trabalhos de Sardou, que no 2º. ato precipitou violentamente a ação, *Georgette* é uma bonita comédia como as sabe fazer o célebre dramaturgo.
Lucinda Simões, recebida com uma reserva inexplicável ao aparecer em cena, foi a pouco e pouco conquistando, ou, antes, reconquistando o *seu* público. Este acabou por lhe provar que ainda é o mesmo e está convencido, de que ela também não mudou. Se quiserem a nossa opinião individual, diremos que as atrizes de talento não envelhecem. Lucinda veio apenas mais gorda.
O papel de Georgette está perfeitamente nas suas cordas, e vê-se que ela o estudo com todo o carinho. É admirável a habilidade com que mostra o que ficou da *cabotine* de café-concerto na majestosa duquesa de Carlington.
Logo depois das primeiras cenas da peça, o longo diálogo de Georgette com o conde de Clavel de Chabreuil, diálogo que é, *mutatis mutandis*, o de Niniche com o visconde de Beaupersil (menos o rondó), deixou logo ver aos espectadores que tínhamos em nossa presença a mesma exímia atriz que triunfara na baronesa d'Ange, de *Demi-monde*, e em tantos outros papéis da mais grave responsabilidade.

Em toda a representação do seu personagem de anteontem e ainda nos lances que exigiam todo o vigor dramático, Lucinda mostrou-se digna dos mesmos aplausos de outrora, aplausos que se renovaram e se renovarão.
A reserva com que foi recebida, e a que mais acima aludimos, explica-se, talvez, pelo fato de que o público estava principalmente curioso de ver e ouvir Lucília Simões, e que essa legítima curiosidade o absorvera a ponto de lhe fazer esquecer antigas afeições.
Lucília desempenhou o papel de miss Paula. O seu aparecimento nos dois primeiros atos causou a melhor impressão, mas, como o personagem é até aí pouco mais que insignificante, toda a gente já se reservara para julgá-la definitivamente noutra peça.
No 3º. ato, porém, a ação da comédia passa por uma reviravolta à Sardou; o personagem de miss Paula destaca-se de todos os outros e vem para o primeiro plano impetuoso, veemente, vivo, admiravelmente contornado. É o ato em que a filha de Georgette vem ao conhecimento da desgraçada que foi sua mãe.
Lucília representou esse ato como uma artista consumada: foi penetrante, comunicativa, sincera, e soube arrancar lágrimas ao público. Na cena em que o conde de Clavel de Chabreuil procura convencê-la de que não deve desestimar a infeliz mulher que, apesar de todos os seus erros, foi para ela a melhor das mães, Lucília mostrou possuir esse condão raríssimo – saber ouvir, e a cena final muito curta, mas a mais bela da peça, em que mãe e filha tentam enganar-se reciprocamente, foi coroada por uma ovação estrondosa.
O mencionado conde é uma espécie de Degenais, inventado para articular as situações entre si e comentá-las, dizendo em voz alta as mesmas observações que o público vai fazendo consigo. Desse papel se encarregou Cristiano de Souza, um ator que diz com propriedade, se apresenta com distinção e se veste com elegância.
Caetano Reis, que temos visto fazer a melhor figura nalguns papéis dramáticos, é talvez um tanto pesado para o de Gontran de Chabreuil, o namorado de miss Paula; em compensação a sua esposa, Encarnação Reis, não é, apesar das rugas de cortiça queimada, bastante idosa para se fazer de mãe do dito Gontran – conquanto declamasse o papel satisfatoriamente.
Um bravo a Amélia Pereira que num interessante papelinho de ingênua, que se supõe devota, foi a nota alegre do espetáculo, e um cumprimento a Laura Simões e ao nosso velho conhecido Cardoso, que se houverem o mais discretamente possível em dois papéis episódicos.
Encenação decente e apropriada.

A.A.

Gazeta de Notícias
31/05/1897
p.2 Teatros e...
Georgette

Duas novidades anteontem no teatro Santana: a estreia da companhia dramática dirigida pela notável atriz Lucinda Simões e a 1ª. representação da peça de Sardou – *Georgette*.
Para discutir no teatro a conhecida tese – se a filha de uma pecadora, de uma mulher que teve aventuras pode desposar um homem de bem – Sardou apresenta-nos Georgette, a antiga Jojó, cantora de café-concerto, que de mão em mão, na escala do vício, chegou a

ligar-se a um opulento americano, de quem herdou colossal fortuna, e conseguiu por último desposar o velho duque de Carlington, que lhe trouxe título e posição.
Com o seu passado um pouco ofuscado pela nova posição e pela sua riqueza, Georgette liga-se em Paris com a melhor sociedade e especialmente com a condessa de Chabreuil, representante genuína da velha aristocracia, cheia de preconceitos sociais. Georgette tem uma filha, Paula, interessante criança, que ela teve sempre junto a si, mas que não criou à sua imagem e semelhança. E entre Paula e Gontran, filho da condessa, há uma verdadeira paixão amorosa, um amor sincero e puro. Embora a condessa tivesse destinado a seu filho outra noiva, ela concorda todavia com a união de Paula e de Gontran.
Mas aparece aí, como um obstáculo invencível a essa união, o passado de Georgette. O conde de Chabreuil, irmão da condessa, que conhece esse passado, consultado sobre a família de Georgette, amigo íntimo do homem que foi pai de Paula, julga da sua lealdade expor tudo quanto sabe. E conta então que Georgette, a atual duquesa de Carlington, filha de um carpinteiro, abandonou a casa paterna, foi para o tablado de um café-cantante e que daí seguiu sua carreira até casar com o homem que lhe deu o título e a posição social.
Levantam-se então no espírito da condessa todos os preconceitos, todos os prejuízos de raça e de educação, todo o respeito pelas conveniências sociais.
Em vão o filho, cego pelo seu amor, protesta contra essa moral carcomida e sem razão de ser; em vão ele lembra a sua mãe que faz parte de duas associações religiosas destinadas à salvação das mulheres transviadas; em vão o conde, que é verdadeiro amigo de Georgette, patrocina a sua causa, fazendo ver à condessa que essa mulher, por maiores que hajam sido as suas faltas, já as tem resgatado pelo amor, pela dedicação com que tem feito de sua filha uma criatura adorável.
Mas a condessa é intransigente, nada a convence de que os filhos não são culpados pela falta dos pais e obstina-se em negar o seu consentimento, começando por afastar de suas relações Georgette e Paula.
Esta, bastante inteligente para perceber que algo de extraordinário se passa para justificar esse rompimento de relações, reunindo reminiscências vagas da infância, ligando pequenos fatos da sua existência e interrogando com extrema habilidade uma serviçal antiga, chega à convicção de que seu pai não foi o homem que sua mãe lhe indicara e que o obstáculo ao seu casamento é justamente a culpa de sua mãe. Mas Gontran e o conde continuam diligenciando por obter o consentimento da condessa. E esta afinal cede, impondo porém a condição de Georgette se retirar de Paris e de Paula só ir visitá-la uma vez por ano na Inglaterra. Cheio de alegria e de esperanças, Gontran vem comunicar esse resultado à angustiada Paula.
Esperava ele que ela aceitasse essa e outras condições, confiante no amor que os une. Paula, porém, que, graças ao conde, tem refletido no amor que sua mãe lhe consagra, no carinho e no afeto com que a educara nos princípios e nos preceitos da mais perfeita honestidade, repele a condição da condessa e, perante o espanto de Gontran, replica-lhe perguntando se, invertidos os papéis, ele abandonaria sua mãe.
O silêncio de Gontran é o ponto final do drama. Paula despede-se dele sem rancor, e antes com saudade, e aconselha-o a que despose Aurora, uma rapariga boa e simples, que o ama e muito.
Como se vê, Sardou não chega à conclusão alguma em sua tese, se é que ele pretendeu apresentar e discutir uma tese.

Pela solução da peça, é certo que são as conveniências sociais que aparentemente triunfam; mas a vitória real, a vitória brilhante pertence inquestionavelmente a um sentimento que não está compreendido na tese do autor, pertence ao amor filial, cabe ainda a Georgette, que não se vê condenada a perder sua filha, que idolatra, graças ao afeto com que a educara, fazendo-se amar e estremecer por ela.

Mas, qualquer que fosse a intenção do autor, o que é certo é que a *Georgette* é uma peça interessantíssima, principalmente pela beleza do diálogo e pela simplicidade das situações, que decorrem com a máxima naturalidade do desenvolvimento da ação.

A Georgette é a Sra. Lucinda Simões. O nosso público conhece já essa notável artista, sabe quanto ela é cuidadosa nos detalhes de um papel e, sobretudo, na maneira de dizer. Vimos com grande prazer que todas essas qualidades ressaltam no papel da peça de Sardou e desse papel destacaremos a cena, uma cena longa, a meia voz, em tom de confidência, com o conde Clavel, feita com extrema naturalidade e ao mesmo tempo com grandes toques artísticos. O conde Clavel é representado pelo ator Cristiano de Souza com bastante distinção e bastante relevo na maneira de dizer, sem ênfase na frase nem afetação nas atitudes, enfim um artista moderno.

A Sra. Amélia Pereira fez com bastante graça o papel de Aurora, acentuando com viveza a dualidade do seu personagem, que ostensivamente ama a deus sobre todas as coisas e particularmente o Sr. Gontran. Ao Sr. Caetano Reis deram um papel que ele não fez mal, mas que não fez bem, ou antes, que se destaca do tom geral da peça, da afinação em que a sustentaram os seus colegas. A Sra. Laura Simões é extremamente graciosa na sai *pontinha* e a Sra. Encarnação sustentou com brio e dignidade o papel de condessa.

Guardamos para o fim a impressão que nos deixou a jovem Lucília Simões, a *great attraction* da noite.

Essa impressão foi excelente e confessamos não ter visto há muitos anos, há mesmo longos anos, um papel de ingênua tão delicada e tão artisticamente interpretado. Lucília é dotada de grandes qualidades para o teatro: fisionomia simpática, esbelta de corpo, olhos grandes e expressivos, mobilidade fisionômica e uma voz aparelhada para traduzir todos os matizes do sentimento, todas as expansões de ternura ou de despeito, de amor ou de ódio.

Fugir, evitar o tom piegas e choramingas das ingênuas tradicionais já não é pouco. Lucília faz, porém, mais do que isso. Das exterioridades do seu trabalho, ressalta a convicção de uma grande assimilação da índole do personagem, reproduzindo-o com uma forte e poderosa intuição artística.

O papel de Paula não tem grandes lances para o público, mas bastam as cenas do 3º. ato, em que Paula reconhece as verdadeiras causas da sua situação, para dar ensejo a Lucília de manifestar como sabe fazer vibrar, sem arrebatamentos calculados, todas as cordas do sentimento. O público, reservado como sempre que se trata de estreias, aí, nessa cena, rompeu a sua frieza e fez à gentil estreante uma ovação.

Em resumo: a companhia agradou pelo conjunto ao público escolhido que assistiu à estreia. Ali vimos nos camarotes os Srs. Drs. Manuel Vitorino, vice-presidente da República, deputado Neiva, Dr. Leão Veloso, Artur Napoleão, comendador Aguiar, com suas Exmas. famílias, etc, etc.

Na plateia, totalmente cheia de uma extremidade à outra, viam-se igualmente distintíssimas senhoras da nossa melhor sociedade, o que prova que não há falta de público para o que é atraente; e que o que geralmente falta é o que é atraente para o público.

A seguir teremos a *Francillon*, de Dumas, verdadeira estreia de Lucília, que ali faz o papel de protagonista.

Jornal do Comércio
31/05/1897
p.2 Teatros E Música
Georgette

A perspectiva de um bom espetáculo dramático; a novidade de uma companhia estrangeira; a estreia de uma atriz nascida no Brasil, mas desconhecida do público fluminense; as simpatias de que entre nós sempre gozou Lucinda Simões – tudo isso atraiu anteontem ao Teatro Santana uma sociedade numerosa que encheu completamente aquela sala de aspecto desgracioso, mas animada pela brilhante concorrência.

O *Quinteto do Rio*, figurando muito mais apropriadamente ali do que em um salão de concertos, encarregou-se da parte musical que devia preceder cada um dos atos, e fê-lo de modo a agradar, desde que se limitou a um papel acessório, e não essencial, do divertimento.

Representou-se a *Georgette*, comédia em quatro atos de Victorien Sardou, que pela primeira vez foi à cena no Vaudeville, em Paris, a 9 de dezembro de 1885. Cremos ser desconhecida essa peça nesta capital; vamos dar, pois, um ligeiro resumo do seu entrecho.

Filha de um carpinteiro de Toulouse, aos 16 anos Georgette [ilegível] abandonou a casa de seus pais, a cuja mediocridade ou antes pobreza não se resignava. Bela, inteligente, fadada a um grande destino, ela galgou os primeiros degraus da sua ambição como dançarina, subiu outros tantos como cantora de café-concerto, e continuou sua ascensão numa série de aventuras galantes, tornando-se conhecida pelo nome de guerra de Jojotte.

Foi amante de Paulo Cardillac, um oficial que adorava-a e que, não podendo casar-se com ela pela oposição de sua família, foi procurar e encontrou a morte no campo de batalha. Georgette ou Jojotte ligou-se então a um norte-americano que morreu também deixando-lhe a sua fortuna imensa; transportou-se para Londres, onde, saldando as dívidas e hipotecas do duque de Carlington, em pagamento recebeu deste pelo casamento seu nome, títulos, nobreza e o dever caridoso de tratá-lo naqueles últimos dias da vida dissipada que milorde passara.

Tudo isso já ocorrera, quando sobe o pano no primeiro ato mostrando-nos uma sala no palácio da duquesa de Carlington em Paris.

O ex-capitão Clavel de Chabreuil, amigo íntimo de Paulo Cardillac que morrera em seus braços, chegando das Índias depois de longa ausência, recebe um bilhete da duquesa chamando-o e apresenta-se no palácio.

Qual não foi sua surpresa ao reconhecer na duquesa a dançarina Jojotte, amante de seu amigo Paulo!

Não foi menor sua emoção vendo miss Paula, filha desta, atestando pela existência de uma semelhança raríssima, que era realmente filha do seu inditoso amigo Paulo Cardillac, e, o que é mais, a filha da aventureira era uma menina de sentimentos, pura, cândida e meiga.

A duquesa inventara um primeiro consórcio com um imaginário conde d'Alberti para dar um nome a sua filha.

Muitas vezes milionária, relacionara-se na alta aristocracia francesa que ignorava o seu passado e frequentava com assiduidade os salões da condessa de Chabreuil.
Sabendo que Clavel chegara a Paris, mandara chamá-lo para obter dele silêncio sobre os seus antecedentes, principalmente para com sua cunhada a condessa de Chabreuil.
Clavel promete-lhe discrição, mas vê-se forçado a revelar tudo à condessa e a seu filho Gontran, quando este, apaixonado por miss Paula, quer desposá-la.
Não deixa, porém, de proclamar ao mesmo tempo a elevação dos sentimentos de mãe da duquesa, cuja vida era agora irrepreensível, e que resgatava todo seu passado com a dedicação sem limites, com a ternura inexcedível e com o amor com que educara aquela filha.
Entre os três – Clavel, a condessa e Gontran – em um diálogo animado pelos sentimentos que agitavam cada um deles, discute-se a grande tese da peça: se um homem pode dignamente casar-se com uma menina honesta, apesar das faltas da mãe desta. Clavel fala como um homem cheio de experiência da vida, propenso à tolerância; a condessa revive os escrúpulos de sua raça e os preconceitos da fidalguia; Gontran exprime-se como um rapaz generoso e apaixonado. A revelação do passado da duquesa traz o rompimento, ligeiramente velado com umas desculpas contraditórias. Miss Paula não as compreendendo, impressionada, combinando as respostas inconsequentes de uma antiga criada de sua mãe com umas histórias que ouvira em casa da condessa sobre a célebre Jojotte, descobre a cruel verdade do passado da duquesa. Coberta de vergonha, oprimida de dor, entrega-se ao desespero, mas as palavras calmas, afetuosas e persuasivas de Clavel mostram-lhe também a grandeza de sua mãe, que ela abraça comovida, escondendo-lhe sua descoberta.
O casamento tornara-se impossível diante das condições da condessa, humilhantes para duquesa, porque miss Paula não está disposta a sacrificar sua mãe, privando-se de vê-la, por amor de um homem que por seu turno não lhe sacrificava os preconceitos de sua mãe. O último adeus entre eles é doloroso, mas prevê se a resignação de Gontran que bem depressa casar-se-ia com uma prima que o adorava, e adivinha-se na confiança que a missa Paula inspirava o coração leal de Clavel, o amigo íntimo de seu pai, uma afeição nascente, calma mas cheia de ternura, que os uniria pelo amor.
Como veem os leitores, a comédia é uma peça de tese: discute-se nela uma questão muito delicada – dessas que hão de ficar sempre sem solução, porque os sentimentos humanos não se subordinam a uma decisão pela lógica, pelo raciocínio ou pela argumentação mais ou menos arguta.
A flor de uma planta do charco tem uma frescura das suas pétalas coloridas a mancha da lama, e no seu perfume o miasma do paul?
Eis a questão a resolver.
A representação correu agradavelmente. Lucinda Simões (Georgette) é a artista notável que já conhecemos, vivendo dentro do seu papel, sentindo-o com uma naturalidade que faz esquecer ao espectador a ficção. Não tem um gesto, um olhar, ou uma inflexão que não sejam da mais absoluta verdade; sente-se no seu trabalho a grande preocupação de mãe que, desligada do passado, do qual não se arrepende, vive exclusivamente para fazer a felicidade de sua filha, e para esse escopo aceita todas as lutas.
Lucília Simões (miss Paula) é uma senhorita alta, franzina, delgada, temperamento nervoso e vibrátil. Trabalhando com muita arte e desembaraço, não tem, todavia, uma individualidade artística verdadeiramente acentuada. Nela veem-se admiravelmente

reproduzidas em luminoso reflexo as qualidades que distinguem sua mãe, e já é necessário ter muito talento para, no começo da sua carreira, conseguir mostrar tão grande aproveitamento das lições recebidas. Impressionou a quantos viram a cena do terceiro ato, em que ela mostra a dor que lhe produziu o conhecimento do passado de Georgette, sua mãe. E como foram bem calculadas as gradações do seu jogo, da sua fisionomia, à proporção que ouvia as palavras justas e criteriosas de Clavel, fazendo-a ver na Jojotte, não a mísera aventureira, mas a mãe carinhosa que lhe ensinara e lhe transmitira todos os sentimentos de honra! E que tesouro de blandícias, de carinhos e de meiguice, quando no final do ato abraça sua mãe, procurando com seu amor filial indenizá-la de todos os sofrimentos e da condenação da sociedade!

O Sr. Cristiano de Souza (Clavel de Chambreuil) veste-se bem, sabe estar e mover-se em cena, mas não conhece bem seu papel, e lançava a todo instante para a caixa do ponto uns olhares de quem pedia socorro. Esperamo-lo em outra peça. O Sr. Caetano Reis não satisfaz como galã, porque sua plástica e voz abaritonada não o auxiliam; isto, porém, não é um juízo definitivo, porque o papel de Gontran não é propriamente o de um galã: é ingrato e chega mesmo a ser absurdo. Cardoso foi muito correto no pequenino papel de Doutor Genren.

Encarnação Reis fez uma condessa de Chabreuil com todos os prejuízos; Amélia Pereira uma Aurora com excelentes disposições para a hipocrisia do convento e Laura Simões uma figurante muito desembaraçada.

O público aplaudiu muito Lucinda e Lucília quando entraram em cena e no final dos atos, chamando muitas vezes à cena os principais artistas.

Ontem a companhia representou ainda a *Georgette* em *matinée* e à noite, e hoje dará a quarta representação dessa comédia.

O País
29/07/1899
p.2 Artes E Artistas
Santana

Lucília Simões deve estar satisfeita com a ovação que lhe fizeram anteontem o público e a mocidade das nossas escolas. Não faltou nem um dos condimentos ordinários das grandes festas do teatro: flores, presentes, discursos, poesias, entusiasmo, delírio.

Representou-se *A Tosca*, e nós – para que negá-lo? – receávamos que Lucília confiasse demasiado nas suas forças, atirando-se a um papel escrito pelo mais hábil dos dramaturgos, especialmente para aproveitar, não só as qualidades, como os defeitos de uma artista incomparável, excepcional.

Felizmente eram vãos os nossos receios. Se Lucília não é ainda a Tosca ideal, a Tosca rugidora e ululante que nos mostrou a divina Sarah, ao menos desperta nos espíritos a convicção de que, com um pouco mais de estudo e de experiência, com mais alguns anos vividos em frente dos variados aspectos do mundo, atingirá o ponto culminante, a eminência em que paira a grande trágica francesa.

Na interpretação daquele papel esmagador, Lucília teve cenas de atriz consumada e cenas de discípula bisonha; não apontaremos umas, nem outras, porque todas se confundem num

agradável e delicioso conjunto, do qual resulta, nítida e flagrante, a convicção do talento, da energia e das aptidões com que a natureza dotou a nossa patrícia.
A situação ultra violenta, em que Tosca assassina o barão Scarpia, e que é, porventura, a cena mais arriscada da peça, foi representada com extraordinário tato e grande certeza de efeitos. Os aplausos tornaram-se delirantes.
No papel de Mario Cavaradossi estreou-se o jovem ator português Carlos Santos, artista airoso de figura, desembaraçado de gestos e correto de dicção, o qual, sendo filho de José Carlos dos Santos e Amélia Vieira, não envergonha tão ilustre progenitura.
O seu trabalho agradou-nos; entretanto, desejamos, apreciá-lo noutros papéis, porque, ou muito nos enganamos, ou está ali menos um galã dramático de habilidade, que um galã-cômico de merecimento.
Cristiano de Souza não tem no barão Scarpia o melhor dos seus papéis; é certo que não compromete o personagem, a quem empresta a sua habitual finura; quiseramo-lo, porém, mais sinistro e mais concupiscente.
Chaby e Bellard, que se encarregaram de papéis secundários, deram boa conta de si.
O público não se contentou de chamar Lucília à cena repetidas vezes. Quis que Lucinda Simões viesse também ao palco, e confundiu mãe e filha no mesmo triunfo.
Foi uma bela noite, que despertou muitas esperanças e muitas alegrias no coração juvenil da nossa Lucília.

A.A.

Gazeta de Notícias
29/07/1899
p.2 Teatros e..
Santana
Lucília Simões
Quando se anunciou que a inteligente e gentilíssima Lucília Simões resolvera dar a sua festa artística com a *Tosca*, de Sardou, não faltou quem nutrisse algum receio do êxito, apesar de reconhecerem todos o formoso talento da jovem artista.
Sardou, escrevendo aquele drama para a eminente e célebre Sarah Bernhardt, acumulou nele situações de uma intensidade dramática tal que só artistas de grande pulso pedem eficazmente enfrentar com a sua interpretação.
Pois bem. A jovem Lucília Simões, essa mesma que há um mês nos encantou no papel de Nora, traduzindo com rara felicidade a alta, concepção de Ibsen, deu anteontem ao público fluminense a prova cabal de que não confiara sem razão nos seus poderosos recursos, e ofereceu-nos uma *Tosca* adorável de meiguice no primeiro ato, ardente de ciúme e vibrante de dor no segundo, temerosa de vingança no terceiro, e em todo o decurso da ação – apaixonada, emocionante e admirável.
Seja-nos lícito destacar, em todo o trabalho da artista, a cena comoventíssima do 2º. ato, em que, lutando como uma heroína entre os deveres de humanidade e a grandeza do seu amor, acaba por descobrir o esconderijo de Angelotti para salvar o amante dos horrores da tortura, e todo o final do 3º. ato – aquela esplêndida cena muda que vai desde a morte de Scarpia até abaixar o pano.

É possível que no confronto com as maiores sumidades da arte, a crítica descubra pormenores em que a nossa distinta compatriota possa e deva aprimorar o seu trabalho; mas o que é irrecusável é o gênio da atriz, em tão verdes anos, revela-se desde já. A *Tosca* foi para ela um novo triunfo, e isso equivale a dizer que não haverá para Lucília no futuro louros dramáticos que ela não possa conquistar. Cultive com o estudo os felicíssimos dotes que lhe prodigalizou a natureza, e a vitória é certa.

O Sr. Cristiano de Souza, no papel de Scarpia, esteve um pouco fora do seu meio, mas o talento venceu por fim esse embaraço, e por isso a interpretação que nos deu foi assaz satisfatória.

A terceira figura importante do drama é a de Mario Cavaradossi, o amante de Tosca; coube esse papel ao Sr. Carlos Santos, que estreava anteontem e que nos demonstrou notável disposição para cena, dizendo bem e acompanhando sem desarmonia o colossal desempenho da protagonista.

Couberam partes secundárias às Sras.: Lúcia Novaes e Carlota e aos artistas Chaby, Belard, Souza, Linhares, etc. Todos eles concorreram regularmente para o êxito do espetáculo.

Encenação muito boa e vestuários magníficos: as formosíssimas *toilettes* da Sra. Lucília Simões despertaram geral admiração.

Dito isto, porém, não está dito tudo quanto se passou nessa noite memorável de anteontem.

A talentosa atriz Lucília, por ocasião de sua festa, recebeu do público elegante que enchia literalmente o teatro uma ovação estrondosa e altamente significativa.

Não têm conta as vezes que a chamaram à cena ao findar de cada um dos atos; cavalheiros e senhoras, de pé, batam palmas frenéticas, saudavam-na com aclamações ruidosas.

Do alto das galerias dois representantes da mocidade dirigiram-lhe palavras de merecido encômio; o Sr. Rafael Pinheiro, em elegante alocução, de um dos camarotes, saudou-a com entusiasmo – e por último, no palco, chamada à cena também a eminente artista Lucinda Simões, o eloquente José do Patrocínio, em discurso vibrante, enalteceu o valor excepcional dessas duas glórias da arte dramática, mãe e filha, tão queridas do público e tão merecedoras, daquela esplêndida manifestação.

À gentil Sra. Lucília Simões foram oferecidas, além de uma quantidade inúmera de flores e de ramalhetes, uma rica palma de louros e os seguintes mimos:

Um broche e um anel de brilhantes, uma pulseira de brilhantes e pérolas, uma *chatelaine* de ouro e pérolas, um anel de safira e brilhantes e uma pulseira de valor, dada pelos artistas da companhia.

O País
31/08/1899
p.2 Artes e Artistas
S. Pedro

Não é, certamente, nos turbulentos papéis, feitos de convenções e *ficelles* que eu mais admiro as atrizes da estofa de Clara della Guardia. Com toda a sua paixão, com todos os seus arrebatamentos, a Tosca não exige, de uma artista de gênio, outro esforço que não seja o esforço físico. Os personagens complexos, cheios de subtilezas de psicologia, são, certamente, de uma interpretação mais difícil, embora o público por via de regra assim não pense.

Que direi, pois, da Clara della Guardia no papel de Tosca? É admirável, nem poderia deixar de o ser, - é simplesmente admirável, - e o público, que desta vez encheu o teatro, manifestou-se dessa opinião, aplaudindo com entusiasmo.
Entretanto, o trabalho de Clara della Guardia, digamo-lo francamente, ressentiu-se muito dos maus companheiros que anteontem couberam por sorte à grande artista. De todas as peças até hoje exibidas pela companhia italiana, *A Tosca* foi a menos bem representada. Tirante a protagonista, o desempenho dos papéis foi uma lástima. Todos os espectadores lamentaram que o barão Scarpia não fosse Andrea Maggi; se o fosse, o trabalho de Clara della Guardia seria muito mais vibrante.
Terminou o espetáculo pela comédia *Um quiproquó*, na qual o ator Cantini revelou, mais uma vez, as suas apreciáveis qualidades de artista cômico.
– Representa-se hoje *A dama das camélias*, em benefício de Clara della Guardia. Não quero fazer *reclame*, porque a enchente desde anteontem são favas contadas; quero simplesmente lembrar às leitoras d'*O País* que todas as flores que hoje houver nos jardins fluminenses pertencem, por direito de conquista, a Clara della Guardia.

A.A.

Gazeta de Notícias
31/08/1899
p.2 Teatros e...
Companhia Della Guardia
Tosca

Victorien Sardou, depois de haver produzido uma série de composições dramáticas muito notáveis, que honram a literatura francesa moderna e que ficarão como obras de estudo do coração humano e da sociedade, lembrou-se de escrever umas tantas peças de teatro quase exclusivamente destinadas à exibição dos raros dotes deste ou daquele artista célebre. Não é que a tais composições falte talento: Sardou pertence ao número dos mestres, e a mão do mestre aparece sempre em tudo quanto produz.
Mas tais dramas ou tragédias têm um encanto relativo, por mais bem feitas que sejam; faltam antes aos olhos dos que à alma.
A *Tosca* faz parte desta série recente de produções do notável escritor, e, como ela contém lances dramáticos de grande intensidade, capazes de pôr à prova o talento de uma artista, raro é que não figure hoje no repertório das grandes atrizes.
A nossa distinta patrícia Lucília Simões ainda não há muito deu-nos a *Tosca* no Santana, interpretando-a com muito vigor e merecendo vivos aplausos. Anteontem foi a vez da Sra. Clara Della Guardia, no S. Pedro, onde nos foi dado admirar ainda uma vez a arte suprema da gentil discípula de Emmanuel.
Clara dispõe de imensos recursos, temo-lo dito à saciedade; não era difícil prever, portanto, o êxito completo da sua interpretação, já na cena do 1º. ato, toda de amor, graça, galanteio e ciúme, já nas cenas violentas do 2º. e 3º. atos. Neste último, desde que ela se prepara para apunhalar a Scarpia até a conclusão da cena, seu trabalho artístico foi dos mais perfeitos e admiráveis que é lícito imaginar.
O papel de Mario Cavaradossi encontrou no Sr. Berti um intérprete consciencioso, qual se nos tem revelado em outras ocasiões. Não se pode dizer outro tanto do tipo de Scarpia, que

reclamava pulso mais vigoroso do que o do ator Masi; a este faltou muita coisa para completar aquele quadro.
Os mais artistas, incumbidos de papéis secundários, desempenharam-se deles satisfatoriamente, não comprometendo o conjunto.
A sala do S. Pedro, quase cheia, oferecia belíssimo aspecto. Uma sociedade fina e elegante ali estava a postos da Sra. Della Guardia, que foi como sempre alvo das mais entusiásticas saudações.
O espetáculo terminou pela comédia – *Um qui-pro-quó*, em um ato, na qual o Sr. Cantini despertou muito boas risadas.

4) OCTAVE FEUILLET

Jornal do Comércio
05/07/1890
p.1 Gazetilha
Teatro Santana
Deu-nos ontem a companhia portuguesa *O romance de um moço pobre*, peça de Octave Feuillet, representada há cerca de 30 anos, em todos os teatros do mundo, sempre admirada e aplaudida já pela índole simpática do tema, já pela delicadeza e distinção de formas, com que está tratado o drama.
É tarde para discutir uma peça que tem sido traduzida em todas as línguas e que há logrado a carreira mais triunfal que pode ambicionar um dramaturgo.
A sua contextura estica-se nas molas gastas do idealismo; o personagem que serve como centro de toda a ação dramática é um acervo de convenções, e um tipo sobrecarregado de virtudes e nobres qualidades, que é difícil encontrá-lo mesmo no melhor dos mundos possíveis: mas toda a peça é tratada com tal elevação de formas, com tal primor de frescura e juventude, que o drama retempera a força que os anos lhe deviam ter tirado.
Ao passo que os dramas de George Ohnet cansam e enfadam na segunda ou terceira vez, os de Octave Feuillet mantêm o seu prestígio; tanto é certo que, mesmo nas escolas mais condenadas, brilham os que possuem o verdadeiro gênio.
O paralelo entre os dois romancistas franceses é inevitável; porque o autor de *Serge Pavine* não fez mais do que seguir nas águas do autor do *Romance de um moço pobre*.
Contudo, apesar do George Ohnet haver sido coroado pela academia francesa, apesar de se contar por dezenas de milhares os exemplares das suas edições, consideramos os seus dramas e romances como falsificação, em grosseiros manuais Roret, dos primorosos [ilegível] do grande Octave Feuillet.
O drama representado anteontem, conquanto quase sabido de cor pelo nosso público, agradou muitíssimo.
O ator Álvaro dá muito valor ao papel de Máximo Odiot, e a sua cena, com Margarida na torre, valeu-lhe uma ovação. Amélia Vieira esteve, anteontem, à altura da sua reputação; Polla deu uma magnífica interpretação ao velho corsário francês Laroque; Brandão foi impagável, de graça e animação, no papel do Bevallan e a Sra. Laroque foi perfeitamente entendida, pela atriz Maria das Dores.

O drama *O romance de um moço pobre* teve, anteontem, ainda mais um triunfo.

O País
30/07/1890
p.2 "Diversões" (notas e comentários anônimos)

Companhia Novelli

Em 7ª. récita de assinatura a companhia dramática italiana do distinto ator Novelli representou anteontem a peça de Octave Feuillet – *Um romance parisiense* – nova para o nosso público.

Não dispondo do merecimento teatral ou literário de outras produções do romântico dramaturgo, o *Romance parisiense* é todavia uma peça bem escrita, de ação simples, mas conduzida com habilidade e, conseguindo a representação harmônica que teve anteontem, não periga por fastidiosa como tem perigado em alguns teatros europeus.

A aparição do *Romance parisiense* data de há oito anos e não foi animador o seu acolhimento, como não tem sido de então para cá. A peça de Feuillet ressente-se às vezes de alguma inverossimilhança, outras de quase monotonia e bem fez o tradutor italiano modificando ligeiramente algumas cenas e alguns diálogos, que assim ganharam em brilhantismo e interesse.

O que de mais importante encontramos nessas modificações do texto original foi a supressão do 5º. ato. Parece à primeira vista que essa supressão em nada altera a peça, que acaba no 4º. ato logicamente, com a morte de Chevrial, porque esse personagem, interpretado por Novelli, absorve todas as atenções da plateia e, completo ele, afigura-se ao público, de momento, estar completa a peça.

A reflexão que sobrevenha mais tarde fará reconhecer que não é assim. Completo o tipo de Chevrial, não o está o da esposa Targy, que passa a morrer numa catástrofe marítima, de que se faz narração, quando na peça de Feuillet ela salva-se, volta à casa, e, exangue, suplicante, vem expirar junto do marido, que por fim lhe perdoa o ato irrefletido, e a peça fecha com uma bela cena patética, em que a esposa Targy, moribunda balbucia fitando o marido: - Morro tranquila, porque tive o teu perdão.

Suprimindo o 5º. ato, desaparece em meio da ação a família Targy, base de todo o interesse do entrecho; o caráter da esposa de Henrique não se acentua honesto e simpático como de começo se apresenta; fica ao marido o direito de julgar da falta de sua mulher diversamente do que foi imaginado pelo autor e preparado os primeiros atos.

Não nos parece, pois, que fosse de todo acertada a eliminação do 5º. ato do drama.

Ao público, talvez, não fosse essa a impressão produzida pela conclusão da peça no 4º. ato. O trabalho de Novelli nesse ato é magistral; a cena da morte por congestão cerebral é executada com extraordinária verdade, e preparada com rigorosa observação dos sintomas precursores; o ato é vivo, alegre, animado, variadíssimo; a cena da mesa das cocotes representada com extrema verossimilhança – e tudo isso distrai a atenção do espectador, não o permite raciocinar acerca dos inconvenientes que apontamos e que ele mais tarde descobre, consequentes da supressão do ato seguinte.

Deixemos, porém, de parte essas considerações e façamos justiça ao desempenho elogiando-o em geral e sem reservas.

Novelli, não só no magnífico trabalho do ato considerado último pelo tradutor, como no difícil diálogo de sedução com Mme. de Targy no 3º. e em todo o 2º., em que o seu trabalho é extraordinário de naturalidade e minúcia, Novelli faz do patife Chevrial um personagem completo, impecável de interpretação.
A Sra. Novelli, cujas aptidões mais e mais se acentuam em cada peça, representou admiravelmente o importante monólogo com que Marcela acompanha a fuga, no 3º. ato; a Sra. Pieri Tiozzo, uma excelente dama central; Henrique de Targy, a Baronesa Chevrial, a bailarina Rosa Guerin, interpretados com correção por Cristofari, Romagnoli e Fortuzzi – um conjunto digno de ouvir-se e discretamente completado pelos demais artistas.
O *Romance parisiense*, como todas as peças até agora representadas pela companhia Novelli, está bem montado, quer quanto a disposições de marca e escrúpulo de ensaios, quer quanto a cenário, acessórios e vestuários, que raras vezes uma companhia estrangeira nos tem visitado trazendo tão completo e escolhido material de cena.
O espetáculo de anteontem concluiu com *Lucrecia Borgia*, uma farsa em que a Sra. Romagnoli e os Srs. Pasquinelli e Grassi fizeram rir à farta.
– Hoje repete-se *Luiz XI*, o assombroso papel de Novelli. A empresa acede aos pedidos que recebeu de assinantes, dando hoje esse magnífico ensejo de assistir à extraordinária interpretação do grande artista, na peça de Casimiro Delavigne, representada sábado em récita extraordinária.

O País
02/07/1895
p.2 Artes e Artistas
Novelli
Representou-se anteontem, no Teatro Lírico, a peça de Octave Feuillet *Um romance parisiense*, que não é, certamente, o melhor trabalho do autor de *Montjoie*.
A comédia original tem 5 atos: Novelli suprimiu-lhe o último, isto é, desenlace, e ainda assim lhe achamos 4 atos a maior.
Não quer isto dizer que a peça não tenha algumas cenas bonitas.. Não fosse ela de Octave Feuillet! Entretanto dessas qualidades não compensam os defeitos de uma trama complicada, inverossímil e por demais romanesca.
Henrique de Targy é marido de uma bonita moça que o ama e é por ele amada; é rico, é feliz, nada lhe falta; mas de repente, bumba! Já vai toda a sua ventura por água abaixo! Mme. de Targy, sua mãe, que vive encerrada entre quatro paredes, sem receber ninguém, revela-lhe um terrível segredo que a apoquenta desde o dia em que o seu marido lho confiou em artigo de morte.
Um Sr. de Ferviére depositou nas mãos de Targy uma soma de perto de três milhões de francos, para serem entregues à sua filha adulterina Mlle. Tereza d'Ambleuse, quando morresse o Dr. d'Ambleuse, suposto pai da menina. Ora, o Sr. de Targy dissipou em especulações mal sucedidas o depósito que lhe foi confiado e não quis no prazo fixo restituí-lo, pois só poderia fazê-lo à custa da fortuna de sua mulher e seu filho. O Sr. de Fervière morreu e o Sr. de Targy não se acusou.
– É preciso restituir tudo! exclama o filho depois de um momento de hesitação, alías desculpável, porque o dinheiro irá ter às mãos do barão Chevrial, banqueiro pouco

escrupuloso, dez vezes milionário, homem cínico e devasso, que se casou com Mlle. d'Ambleuse – ao passo que a restituição lançara na miséria a família Targy que é gente honesta.
O barão Chevrial recebe quase indiferentemente os três milhões, chegando mesmo a notar a falta dos respectivos juros acumulados, e obriga a baronesa a aceitar uma restituição que ela por si do bom grado recusaria. Henrique, empobrecido, aceita o lugar de secretário do barão, com 5.000 francos de vencimento anual. Sua mãe ajudara também a família, dando lições de piano.
O 3º. ato leva-nos à modesta casinha dessa família honrada. Marcela de Targy está resolvida a explorar no teatro a magnífica voz que possui, porque não pode suportar a pobreza e receia sucumbir às tentações. Efetivamente, o barão Chevrial (a cena é primorosamente representada por Novelli e Olga Giannini) propõe-se a fazer a fortuna do marido... à custa dela. Supondo livrar-se do abismo que vê aberto aos seus pés, a desmiolada foge de casa para ir ter com um tenor Juliani, que lhe ofereceu um lugar na companhia lírica que vai partir com ele para a América. Imagine-se o desespero de Henrique de Targy quando, voltando a casa para jantar, só encontra a sua mãe, que lhe anuncia a infausta nova. Essa é uma das mais belas cenas da peça.
No 4º. ato estamos em plena orgia. O barão Chevrial inaugura um palacete que ofereceu à bela Rosa Guérin, bailarina do Ópera. Nesse ato sabemos ter-se perdido o paquete que levava para a América a companhia lírica de que fazia parte Marcela de Targy, e assistimos à morte do barão, fulminado por uma apoplexia, no momento em que ergue um brinde à Matéria.
Na tradução italiana a peça acaba aí; no original francês Marcela, que todos julgam morta, reaparece sem ser esperada e envenena-se quando sabe que o seu marido já está de casamento tratado com a viúva do barão Chevrial.
Novelli é completo neste papel antipático, e a sua morte no último ato, anunciada desde as primeiras cenas da peça, é um desses trabalhos assombrosos a que já nos habituou o eminente artista.
Depois de Novelli, merece menção muito especial o Sr. Cassini no papel episódico de Turendel, velho *gommeux* tuberculoso e esfalfado, que faz lembrar o Veaucourtois dos *Vieux garçons*, de Sardou. Já por vezes nos temos referido a esse artista com palavras de merecido louvor, e na representação de anteontem ele confirmou brilhantemente o nosso juízo. O Sr. Cassini é muito novo ainda; esperamos vê-lo um dia ocupar uma posição muito saliente nos teatros da Itália.
Olga Giannini fez-se aplaudir no seu ingrato papel cujo melhor pedaço foi suprimido.
A Sra. Vestri mostrou-se corretíssima como sempre, o Sr. Colonello satisfez no papel de um Desgenais sentimentalista, e o Sr. Ruggieri agradou-nos mais que em todos os outros papéis que tem até hoje desempenhado.
– Depois da peça de Feuillet, o Sr. Braggi e as Sras. Monti e Mazzini representaram com muita graça uma interessante comédia em 1 ato, *A cabeleira*.
– Amanhã daremos notícia do espetáculo de ontem.

A.

Jornal do Comércio
02/07/1895
p.2 Teatros e Música
Novelli

Octave Feuillet foi, por excelência, o romancista do segundo império. Ninguém, como ele, soube pintar com as cores mais verdadeiras aquela sociedade elegante, agradável, divertida, mais ansiosa de gozar, porque, tendo nascido na alegria, sentia-se ferida de morte desde o berço.

É um fato digno de nota que, se no mundo realista e republicano os homens morriam velhos, no mundo bonapartista eles caíam ainda moços no meio da jornada da vida. Octave Feuillet viu, compreendeu bem e representou maravilhosamente essa sociedade, e é por isso que os seus últimos romances, desde o Conde de Camors, variados na elegância dos detalhes, têm quase todos o mesmo desfecho: a morte.

Vejamos, por exemplo, "Julia de Trécour" que se mata precipitando-se com seu cavalo do alto de uma penedia e que morre como amazona elegante, como cavaleira gentil. Em outro período, e em outro meio que não aquele, o romance teria terminado de outro modo.

Na "Histoire d'une Parisienne" o assunto não é menos trágico e a morte aparece também naquelas páginas de tão fino estilo. Parece, pois, que os suicídios, duelos e assassinatos são o corolário natural daquela vida de elegância, de luxo e de loucuras que o romancista descreve tão habilmente.

Voltando ao teatro, de que estivera afastado tanto tempo, com o drama em cinco atos "Un Roman parisien", Octave Feuillet conservou o modo de ver do romancista e a morte adeja sobre todas aquelas cenas as suas asas negras.

No começo da peça um dos personagens nos conta a morte misteriosa de Targy, o chefe da família em volta da qual se movem as cenas do drama.

No quarto ato assistimos à morte do Barão Chevrial fulminado pela apoplexia em uma bacanal e ouvimos a narração do incêndio do "Fulton" em alto mar e morte do tenor Juliani e de toda sua companhia lírica. Marcela de Targy, uma das heroínas da peça, que se acreditava ter morrido nesse naufrágio, salvou-se, mas para vir envenenar-se e morrer aos olhos do espectador.

Como se não bastassem as cenas aflitivas da morte física para darem a impressão de terror, temos neste drama as cenas pungentes da morte moral, vendo sucumbir a virtude nos embates da miséria.

Um ato inteiro representa esse quadro doloroso pintado por mão de mestre – a agonia de uma alma honesta que as garras do vício empolgam nos momentos de angústia.

Mr. de Targy perdeu em especulações da Bolsa o depósito de três milhões que lhe confiara seu amigo Mr. de Tervière para entregar à sua filha adulterina e de Mme. d'Ambleuse, no dia em que morresse o marido desta. Não podendo restituir esse depósito a essa menina, que se tornara pelo casamento a Baronesa de Chevrial, sem reduzir à maior miséria sua esposa e seu filho, Mr. de Targy morreu, confiando o segredo do depósito à sua mulher.

Esta, cheia de remorsos, revela tudo a seu filho, Henrique de Targy, que, cheio de generosidade restitui os três milhões liquidando toda a sua fortuna e ... ei-los arruinados.

Henrique de Targy tem, para viver, um emprego de cinco mil francos que lhe dá o Barão de Chevrial no escritório de sua casa bancária. Mme. de Targy, mãe, dá lições de piano a

Marcella de Targy, esposa de Henrique, que possui uma voz admirável de soprano, quer entrar para a Ópera, mas seu marido opõe-se absolutamente.
Habituada à vida elegante, ao luxo dos salões, dos diamantes, das sedas e dos carros, Marcella chega a abominar aquela mediocridade e a odiar os vestidos de lã; ela não tem o espírito bastante forte para suportar essa queda social, e se resiste às propostas cínicas do Barão de Chevrial, deixa-se arrastar pelas do tenor Juliani, com quem parte para a América, abandonando o domicílio conjugal.
O Barão de Chevrial reuniu alguns companheiros de orgias e dançarinos para festejar a entrada de Rosa Guerin, uma dançarina sua amante, no palácio de que lhe fizera presente nesse dia.
Começa a orgia e esquece-se logo, falando todos quase simultaneamente e enunciando os conceitos mais desprezíveis para a gente honesta.
O Barão de Chevrial levanta-se e faz um brinde ao *Milhão*, e depois outro à *Matéria*.
Subitamente sua voz atrapalha-se, foge-lhe a memória, e sua face congestiona-se sob a ameaça da apoplexia. Com a mão trêmula arranca a gravata que o sufoca, deixa cair a taça, a sua voz expira em um arranco e os amigos conduzem-no para uma cadeira onde possa respirar mais livremente; porém, seu corpo exânime já não se sustém, e rola da cadeira para o chão.
Entra o médico que o examina e diz: Mandem calar aquela música.
Aqui termina o drama tal como no-lo deu anteontem Novelli, que suprimiu o 5º. ato, por julgá-lo inútil ou inverossímil.
Como não pensamos da mesma forma, e julgamos imprescindível o 5º. ato, sem o qual o trabalho de Octavio Feuillet fica incompleto e mutilado, não chegando a um objetivo de certo valor moral, damos em poucas palavras o ato final que o artista suprimiu e onde se encontram cenas comoventes como a de Thereza Chevrial deixando compreender a Mme. Targy o amor que sente por Henrique e o desejo de restituir-lhe uma fortuna, que ela aceitou obrigada por seu marido.
Hoje ela é viúva e pode desposar Henrique que por seu turno ama-a também, convencido da morte de Marcella.
Marcella, porém, não perecera no naufrágio e volta envergonhada e arrependida. O Dr. Chesnel vem trazê-la à Mme. Targy, mãe, que recebe-a na ausência de seu filho, censura amargamente sua falta, mas enternece-se e esconde-a quando Henrique chega por sua vez.
Sabendo que sua mulher voltara, Henrique recusa-se violentamente a tornar a vê-la, e ouvindo um grito no aposento contíguo em que ela se refugiara, ele precipita-se e volta com ela nos braços.
Não obtendo o seu perdão tão humildemente implorado de joelhos, ela confessa que se envenenara e cai por terra. Henrique não pode resistir e lançando-se sobre sua pobre mulher que vai morrer ele grita-lhe: Perdôo-te e amo-te!
Sem esse desfecho a obra de Octave Feuillet fica truncada e sem a elevada significação moral que só pode passar despercebida aos espíritos que não refletem, e que se contentam com uma série de cenas emocionantes, ainda mesmo que elas não cheguem a completar o pensamento que presidiu à sua elaboração.
No seu conjunto este drama abrange uma dupla demonstração de uma das quais privou-nos o ator Novelli, contentando-se em dar-nos a cena da morte de Chevrial, eliminando outra menos importante e significativa.

Se o dramaturgo nos faz assistir no quarto ato à morte do homem que não soube dirigir com dignidade a sua vida de milionário, no quinto ato também nos faz ver como morre uma pobre mulher que não teve forças para lutar com honra contra o seu infortúnio.
Esses dois atos se completam nesse duplo objetivo e o último não podia ser abolido sem prejudicar, e muito, a uma a composição de tão alto valor, na sua força e na sua grandeza especial de obra de grande arte e de elevada moral.
Além destas razões, que nos parecem dignas de atenção, havia ainda outro argumento em favor do nosso asserto, a necessidade de satisfazer essa sublime aspiração de suprema justiça que a ingenuidade do público exige, e que nenhum autor tem o direito de recusar-lhe, porque é ao mesmo tempo um ensinamento e uma consolação – a punição do vício e o prêmio da virtude. Riam-se os que se julgam espíritos superiores a essas pequeninas coisas; mas, meditem e reflitam os que tomam a sério o teatro como uma escola de educação moral.
Voltando ao teatro, de que estivera afastado tanto tempo, com o drama em cinco atos "Un Roman parisien", Octave Feuillet conservou o modo de ver do romancista e a morte adeja sobre todas aquelas cenas as suas asas negras.
No terceiro ato, ela representou aquele espetáculo doloroso, mas profundamente instrutivo e moral, de uma alma impotente para sofrer uma vida de provações e que se deixa arrebatar na voragem da miséria.
É digna de elogios a Sra. Olga Giannini que deu ao papel de Marcela todo o colorido.
Vestri, uma artista de merecimento, conquistou toda a simpatia do público, desde o começo, e não só representou com muito sentimento a cena em que Mme. de Targy anunciou a seu filho a fuga de Marcella, como deu muita vida ao seu papel no terceiro ato, na expansão de alegria com que ela vê-se livre do peso daquele segredo que a matava, e na felicidade com ela suporta a sua pobreza honrada.
P. Colonello, no interessante papel de Baronesa de Chevrial que entrevemos ligeiramente, apenas três vezes, faz dele uma das figuras mais interessantes do drama.
Monti foi uma adorável Rosa Guerin, a ponto de fazer-nos desculpar as loucuras que por ela fazia Chevrial.
Cassini foi de rara felicidade caracterizando o debochado Turendel; apresentou-nos um tipo bem estudado, do homem envelhecido pelas orgias, atormentado pelo reumatismo, enrouquecido pela tuberculose, alquebrado pelas vigílias e gasto pelos prazeres; um desses homens cuja existência a natureza parece comprazer-se em prolongar para exibi-lo como exemplo da corrupção e do vício. Cassini deu a esse papel todo o seu esforço, conservando-o sempre no mesmo grau de abjeção e com aspecto sempre repulsivo.
As honras da noite couberam a Novelli que apresentou-nos mais uma criação no tipo de Barão de Chevrial, para quem a moral era uma palavra vazia de significação.
Produto natural da sociedade pervertida em que vivia, ele tinha, sob a falsa aparência de uma ingenuidade e de uma leviandade inofensiva, os sentimentos do maior cinismo, e consumira toda a sua existência no gozo material dos prazeres fáceis. Desde o começo da peça vemo-lo levemente atacado de fraqueza nas pernas que se dobram malgrado seu. Este incômodo vai, pouco e pouco adquirindo maior intensidade, e aparecem então síncopes ligeiras com peso na língua que se arrasta, e fraqueza de memória, e finalmente o acesso fatal que o espectador vê chegar. As síncopes repetem-se, ele sufoca, as faces ficam arroxeadas, a hemiplegia manifesta-se e logo depois fulmina-o a apoplexia!

Os prolongados aplausos provaram a Novelli que o seu trabalho extraordinário foi bem compreendido pelo público que tanto o festejou.

Gazeta de Notícias
02/07/1895
p.2 Teatros e...
A peça de O. Feuillet representada anteontem no Lírico está longe de ser uma das melhores do notável escritor francês. A própria história da peça explica a falta de condições teatrais que nela se sente, Otávio Feuillet estava escrevendo um romance para ser publicado na *Revista dos Dois Mundos*. Instado na mesma ocasião pelo diretor da *Comédia* para lhe dar uma peça, aproveitou o assunto da novela e escreveu *Um romance parisiense*. Daí, ser a peça antes a sucessão de capítulos de um romance do que uma obra teatral. Entretanto, no meio das incoerências da peça, destaca-se um tipo fortemente acentuado, o do barão de Chevrial, milionário extravagante, cheio de vícios e de aventuras, e que sucumbe a uma apoplexia no meio de um festim com dançarinas da Europa e bebendo ao deus milhão e à divina matéria.
Novelli interpreta esse papel com a sua elevada correção artística.

Jornal do Comércio
16/04/1896
p.2 Teatros E Música
Dalila
Sempre terno e cheio de frescura o drama de Octave Feuillet.
A empresa do Variedades exibiu anteontem a primorosa peça, uma das que provocam instintivamente na nossa cena dramática as mais gratas recordações.
Qual é, com efeito, o frequentador dos nossos teatros que se esqueceu de Furtado Coelho no personagem de Carnioli?
O estimado artista fez uma criação deste papel; imprimiu-lhe um desempenho por tal forma irrepreensível, comoveu tão profundamente o seu auditório, que dificilmente a sua simpática fisionomia poderá ser separada do tipo entusiasta do protetor de gênios da música.
Só um ator de valor de Dias Braga poderia arcar com a responsabilidade de interpretação do personagem, sem receio da indiferença da plateia. Correto como sempre, Dias Braga teve cenas felizes e na pungente narrativa do "Cântico do Calvário", se não conseguiu arrancar as lágrimas que Furtado arrancava, comoveu profundamente e impressionou o auditório, que saudou-o com justa e prolongada salva de palmas.
Auxiliaram-no para o desempenho harmonioso do belíssimo drama a atriz Ismênia, para a qual todavia já não está adequado o personagem da *coquette* princesa Falconiei; a atriz Adelaide Coutinho, no papel de Amélia Sertorius; Eduardo Vieira, que começa agora a sua carreira e promete ser um bom galã, no de André Roswein; o Rangel, que deu o devido caráter de austeridade no de Sertorius.

Foi um espetáculo que deixou agradabilíssima impressão no público numeroso, que a ele assistiu.

O País
12/09/1897
p.2 Artes E Artistas
Santana

Tivemos anteontem neste teatro a *reprise*, que o nosso público há tanto tempo desejava d'*O romance de um moço pobre*, a célebre comédia de Octave Feuillet.

Apreciando o desempenho dos papéis começamos por Cristiano de Souza que se encarregou da parte do protagonista, aquele Máximo Odiot com quem há trinta anos todos os moços pobres desejavam se parecer. O distinto ator português não desagradou, nem podia desagradar à plateia; fará, porém, melhor figura quando estiver mais senhor do seu personagem e puder acentuá-lo definitivamente. O papel não é desses que se assimilam com meia dúzia de ensaios, por maior que seja o talento do intérprete.

Lucinda Simões desempenhou primorosamente – pudera! – o papel de uma Laroque, e Lucília, foi corretíssima no de Margarida, papel que por uma sucessão muito natural, passou da mãe para a filha.

Telmo deu-nos um excelente Bevallan, Caetano Reis arrancou uma salva de palmas na cena da morte do velho Laroque, Setta da Silva mereceu uma chamada especial pelo acerto com que interpretou o papelinho do velho criado do prólogo, Cardoso foi um discreto Laubepin, e Encarnação Reis, que desta vez não teve a infelicidade de lutar com um personagem caricato, apresentou-nos uma boa encarnação da simpática Helouin. Os demais papéis – exceção feita de Mme. Aubry – não foram comprometidos, com perdão do galicismo.

A peça está bem posta em cena, e o público se mostrou plenamente satisfeito.

O espetáculo era em benefício de Telmo Larcher, que tivera a gentileza de oferecer a sua festa à classe teatral do Brasil.

Conquanto o mau tempo roubasse ao digno artista quantia superior talvez, a um conto, o teatro estava quase cheio, adornado por senhoras e cavalheiros da sociedade mais fina.

No fim do penúltimo quadro, um numeroso grupo de atores dos nossos teatros subiu ao palco, e ofereceu ao beneficiado, em cena aberta, uma bela medalha de ouro, expressamente cunhada para esse fim, um excelente retrato litografado de João Caetano, e uma bonita joia, destinada à veneranda mãe de Telmo Larcher, a qual reside em Lisboa.

Esses mimos foram entregues ao beneficiado pelo ator João Barbosa, do Apolo, que pronunciou um discurso realmente comovedor. O Peixoto também dirigiu ao colega algumas palavras de reconhecimento e de afeto.

Telmo recebeu ainda outros mimos no seu camarim, onde foi muito cumprimentado entre um acervo de joias, flores, fotografias, cartões de visita, telegramas, etc.

O Bevallan de anteontem jamais se esquecerá da noite de 10 de setembro de 1897.

A.A.

Gazeta de Notícias
12/09/1897
p.2 Teatros e...
Romance de um moço pobre

A peça de Octavio Feuillet, que a companhia dirigida pela exímia atriz Lucinda Simões levou à cena anteontem no Teatro Santana em benefício do ator Telmo Larcher, é assaz conhecida do nosso público e dispensa-nos de narrar o seu entrecho.

Apesar de antigo porém, pois que o *Romance de um moço pobre* conta já 29 anos de idade, ele é sempre ouvido com prazer, graças às suas excelentes qualidades de composição dramática e peça literária. O festejado autor da *Redenção* e da *Dalila* não escreveu para o teatro muita coisa superior a esta comédia romântica, em que abundam situações comoventes e onde se desenham com mão de mestre uns tantos tipos, que, se não são eternos e todos profundamente verdadeiros, não deixam por isso de interessar o público, embevecido na admiração do ideal.

Como tudo o que é realmente bom, a peça de Feuillet mantém-se, pois, justamente nos repertórios.

O desempenho dado anteontem pelos artistas do Santana foi nítido, harmônico e a todos os respeitos digno de franco.

Coube o papel do protagonista ao Sr. Cristiano de Souza, que sustentou com brilho o tipo de Máximo Odiot – aquele simpático fidalgo arruinado, que procura no trabalho honesto o meio de salvar o futuro da sua pobre irmãzinha, - aquele moço tão nobre de raça como de sentimentos, que luta corajosamente com a desgraça e com a intriga e triunfa por um lance inesperado da fortuna.

A seu lado a gentil atriz brasileira Lucília Simões deu imenso relevo ao papel de Margarida Laroque, que é um misto singular de graça, altivez, capricho e ternura, e a Sra. Lucinda Simões com sua habitual maestria fez da Sra. Laroque a mais simpática das castelãs.

Telmo encontrou no papel de Bevallan tudo o que era preciso para a exibição de seus dotes; estava ali à vontade. Deu ao tipo leviano e folgazão do caçador de aventuras uns toques cômicos, que lhe engrandeceram singularmente o valor.

E os mais artistas afinaram todos pelo mesmo diapasão, realizando um conjunto harmônico de primeira ordem: Cardoso no papel de *Laupebin*; Setta no do velho criado *Luiz*; Bellard no de *Germano*; Caetano Reis no do octogenário *Sr. Laroque*, cuja morte em cena foi representada com extraordinária perfeição; as Sras. Encarnação Reis no da senhorita *Helouin*, J. Anjos no da *Sra. Aubry*, e Laura no da camponesa *Christina Ojadec.*

A noite que nos deu a companhia, foi, portanto, das mais agradáveis e completas. O público, que enchia literalmente o teatro, aplaudiu calorosamente a todos os artistas e prestou especiais homenagens ao beneficiado ator Telmo, que foi muito festejado.

No último entreato, os artistas dos nossos teatros ofereceram ao seu distinto colega um retrato do imortal João Caetano e uma medalha de ouro, como testemunho de gratidão e amizade dos seus companheiros de arte; orou em nome deles o ator João Barbosa, da companhia do Apolo.

Em uma palavra, o *Romance de um moço pobre* teve a estreia mais feliz e promete sucessivas enchentes ao teatro Santana.

5) GEORGE OHNET

Gazeta de Notícias
08/06/1890
p.2 Primeiras Representações
Teatro Santana

A crítica parisiense, espantada com o grande êxito dos romances de Ohnet, cujas edições se multiplicavam em poucos dias, procurou explicar esse *sucesso* de livraria pelas condições em que se achara o meio literário, quando o feliz autor apareceu ao público.

O leitor estava farto de *realismo*, de realismo bem e de realismo mau e sujo. A par de obras verdadeiramente artísticas, apareciam os imitadores medíocres, estragando os processos e prejudicando a escola. Todos os romances ou quase todos faziam passar pelos olhos do leitor os personagens mais pulhas, os episódios mais escabrosos, parecendo querer de preferência impressionar mais pelo asco do que pelas imparcial observação do quadro que descreviam.

Era leitura unicamente para os letrados e para os fortes. Em tais condições, a obra de Ohnet, encontrou logo um grande número de adeptos, que se atiraram aos seus livros, dando-lhe uma voga muito além do seu real e verdadeiro merecimento.

O êxito do livro prolongou-se até ao teatro, e toda ou quase toda a obra de Ohnet está hoje dramatizada por ele próprio, tendo feito a fortuna das empresas que a exploraram.

Ao mesmo tempo que no ginásio de Paris, se representava a *Condessa Sarah*, subia à cena da *Comedie* a *Francillon*, de Dumas Filho. Ambas as peças agradaram, mas a *Condessa Sarah* conta mais de 500 representações, ao passo que a *Francillon* teve apenas o que se chama um *sucesso de estima*.

Se a crítica tivesse que levar em conta para os seus conceitos resultados desta ordem, havia de concluir forçosamente que o Sr. Ohnet é um dramaturgo superior a Dumas Filho. Essa conclusão, porém, seria errônea, e a única afirmação que à crítica resta fazer, é que, se é muito discutível e duvidoso o mérito de Ohnet, como romancista, não se pode deixar de reconhecer que ele tenha algum valor como autor dramático.

É bem de ver que as suas peças apresentam os mesmos defeitos dos seus livros. Os personagens são convencionais, o diálogo não é literário; também não á natural. Mas no meio de todo aquele convencionalismo, frequentemente piegas e balofo, Ohnet consegue desenvolver a ação das suas peças, tornando-as aceitáveis e fazendo-as aplaudir pelo grande público que procura no teatro apenas um passatempo agradável.

A *Condessa Sarah* é uma peça inferior ao *Maitre de Forges*, e a tradução que anteontem ouvimos no Santana, ainda a coloca em piores condições.

Quem traduziu a peça para português, alterou-a e modificou-a profundamente. O desenlace de Ohnet não é o que vimos no Santana. Ora, estas modificações são apenas toleráveis, quando são exigidas por conveniências teatrais. No caso da *Condessa Sarah*, a modificação é uma fantasia que prejudica a peça, e que sobretudo a apresenta transfigurada, sob a responsabilidade do seu autor.

No drama original, a Condessa Sarah suicida-se num lago da Escócia. Na tradução portuguesa, a Condessa Sarah volta do *coupé* para casa de seu marido ultrajado.

Dir-se-á que a modificação não tem importância. Aparentemente assim é, mas basta atender um pouco para o caráter de Sarah, para se compreender que o desenlace de Ohnet é lógico,

natural e consequente, e que o desenlace do tradutor é falso e banal. Não descrevermos o entrecho da peça. Apenas diremos que a condessa Sarah, esposa do general Canalheilles, apaixona-se perdidamente por Pedro Severac, oficial às ordens do general, seu amigo e seu protegido. Homem de bem, cheio de boas intenções, Severac trata de romper essa ligação que lhe pesa na consciência como um grande crime, e a sua situação ainda se torna mais dolorosa, porque ao mesmo tempo que é amante da esposa do seu protetor, ama com veemência Branca, sobrinha do general.
Todas as tentativas de Severac para se libertar do amor de Sarah são frustradas, quando afinal eles tem uma última entrevista numa estufa; são surpreendidos pelo general, que pede a sua mulher a explicação da sua presença naquele lugar e aquela hora da noite. É esta a principal situação da peça, situação resolvida pela intervenção de Branca, que, tendo assistido oculta-a da entrevista de Severac com a Condessa, para salvar ambos, apresenta-se ao general, a quem Frossard, um amigo de Severac, convence que ele estava ali para se despedir de Branca, por ter de partir no dia seguinte para a África.
O general aceita a explicação e fica ajustado ali mesmo o casamento de Branca com Severac.
Mas Sarah não se satisfaz com esta solução. Ama Severac, ama-o delirantemente, e nem a indiferença dele, nem mesmo o seu desprezo a desanimam.
E trama contra o casamento e disputa-o francamente a Branca, a quem acusa de lhe roubar o amante.
Na peça de Ohnet o desespero daquela mulher ardente leva-a ao ponto de comunicar a sua falta ao marido, que afinal lhe perdoa. Na tradução Sarah sai de casa para não mais voltar, a carta que dirige ao marido é interceptada por Frossard, e Sarah volta para a companhia do general.
A interpretação que os artistas do Príncipe Real dão a esta peça, é muito regular.
O papel de Sarah é dificílimo, e a atriz Amélia Vieira tem cenas bastante felizes.
Álvaro dá bastante vigor à parte de Pedro Severac, Costa é um general corretíssimo e Polla um belo tipo de coronel. Brandão, Elvira, M. das Dores, M. Lopes e todos os outros artistas contribuem bastante para o bom efeito que a representação produz, e que provocou muitos aplausos do público que enchia o teatro.

Jornal do Comércio
08/06/1890
p.2 Gazetilha
Teatro Santana
Jorge Ohnet, o autor do drama a *Condessa Sarah* que, anteontem, se representou, pela primeira vez, neste teatro, é também autor de *Serge Panine*, obra coroada pela academia francesa, do *Maitre de forges*, de que tem dado até hoje mais de cem edições em língua francesa.
Não é, portanto, um aspirante à celebridade; está de há muito, sentado e aparafusado na estadela em que se sentam os homens célebres e quando mais não seja, não se lhe pode negar o condão de oportunidade, que tem o caráter e estilo das suas obras.
Jorge Ohnet contudo, - uma vez que há sempre um "contudo", a respeito de todos os homens e de todos as coisas neste mundo, - não é um chefe de escola, é antes um

restaurador de processos velhos ou pelo menos envelhecidos pela onda invasora dos realistas ou pseudo-realistas.
Não queremos empanar o brilho da auréola, com que está cercado o vulto do popular escritor francês; mas, a despeito de haver sido laureado pela academia francesa, a despeito de contar por centenas as edições das suas obras, não nos parece que provenha unicamente da sua individualidade, talento e originalidade a reputação que adquiriu.
Quanto a nós, a sua fama resultou do fatal e constante efeito dos contrastes.
Jorge Ohnet foi a nota branca que realçou sobre o campo escuro com que Zola, Daudet e muitos outros cercaram as suas produções realistas.
Para os caracteres tímidos, para as organizações débeis, para os espíritos receosos de inovações, Jorge Ohnet foi um refúgio; mas não um dique, porque a literatura naturalista transbordou do mesmo modo por toda a França, ou antes, por todo o mundo.
Todas as obras do laureado escritor francês são repetições do que já se fizera antes. Tão piegas como Octavio Feuillet, mas não possuindo o perfume delicado das suas concepções e do seu estilo: tão emaranhado, como Frederico Soulié e Paulo Feval, mas não tendo a sua força criadora e a sua clareza, Jorge Ohnet faz-nos lembrar sempre uma manta nova feita de retalhos velhos.
Como todos os romances transformados em dramas, a *Condessa Sarah* ressente-se do defeito das grandes mobílias em casa pequena. A ação precipita-se como não pode deixar de precipitar-se em certos pontos; em outros, retarda-se com devaneios e refertas, para produzir a necessária contextura dramática. No drama que anteontem vimos, desde a ação até a palavra, vê-se a todo o momento essa disposição e essa forma a que, popularmente, nós chamamos *chapas*.
O amor fogoso e desregrado de uma cigana, o egoísmo e ferocidade do seu caráter; uma moça ingênua, apaixonada e que tem as honras de ser chamada "santa" pela família; um coronel pantafaçudo, belicoso, que entende que fora da militância não há posição considerável e importante; um general que, apesar de por longos anos, espiar e frustrar todas as manhãs cavilosas dos beduínos, não vê o que se lhe passa em casa com a mulher; "a cruz de minha mãe", essa frase sacramental que há um século vemos em todos os romances, e em todos os dramas; nada desses recursos cediços e estafados falta na obra de Jorge Ohnet.
Contudo, como este escritor sabe servir admiravelmente, a *Condessa Sarah* agrada ao público, em geral, e mesmo àqueles que, por mais puritanos, conhecem o lado fraco e atacável do autor.
Os cinco atos do drama passarão agradavelmente, mas nenhuma cena dele produziu o que realmente se chama entusiasmo.
Pelo que respeita ao desempenho, há que citar a atriz Amélia Vieira que no papel de Condessa Sarah mostrou que não foram exagerados os elogios que se lhe fizeram, quando representou no *Voluntário de Cuba*. É uma atriz que tem voz suave, rica de inflexões, sendo predominantes a plangente e a melancolia tem ânimo, entusiasmo e fogo quando as cenas o exigem, e no segundo ato mesmo exibido, deitada no sofá com o amante, uma elegância de posições, uma correção de linhas, uma ousadia de atitudes, que não são muito vulgares em atrizes portuguesas.

Apenas lhe podemos notar um pequeno senão: a exageração com que pintou as olheiras; mas isso é mal que se corrige, carregando menos a mão nas sombras e toques da rolha queimada.
Álvaro foi, no papel de Pedro Severac, artista correto e digno; mas pareceu-nos por vezes pesado.
Polla, no papel do coronel Merlot, e Brandão, representando o tabelião Frossard, criaram dois tipos muito originais e engraçados; Costa, no personagem Conde de Canalheilles, foi não só ator sério como um elegante oficial do exército francês.
A atriz Elvira Costa fez o que pôde, no papel de Branca; mas julgamos que é bom esperá-la em papel em que melhor possa mostrar o que realmente vale.
Margarida Lopes, artista de reconhecido talento, andaria regularmente no papel de mistress Stewart, se não fizesse uma horrível chacina, na língua de Pope, Milton e Shakespeare; as atrizes Falcão e Maria das Dores satisfizeram nos seus papéis.
O conjunto saiu afinado e harmonioso, e o público, se não ficou entusiasmado, aplaudiu com respeito e cortesia que merecem um autor laureado em França e uma companhia que tão notáveis provas deu de si quando, pela primeira vez, se apresentou neste teatro.

O País
12/05/1891
p.2 "Diversões"
Il padrone delle ferriere

O drama representado anteontem no Teatro Lírico, pela companhia dramática italiana, *Il padrone delle ferriere*, extraído, pelo próprio autor, do célebre romance *Le maître de forges*, não passa de um drama romanesco, vulgarizado por centenas de edições da venturosa produção do autor *Sergio Panini*, *Lise Fleuron* e *Grande Marnière*.
Sabe-se que essa peça obteve em Paris 600 representações sucessivas; mas tal acontecimento prende-se mais à extraordinária aceitação do livro, que preparou a carreira da peça dramática, do que ao merecimento do drama de 1884, filiado às escolas que há muito batem em retirada.
A exploração de tipos ideais na cena não pode ser limitada pelo progresso da arte; o gênero existirá enquanto viver o coração humano, inda que o aperfeiçoamento literário faça prosélitos e leve a debandada ao grêmio dos sentimentalistas.
Para os atores de merecimento pouca ou nenhuma glória lhes fica pelas criações; os tipos de George Ohnet são bem traçados, desenhados por assim dizer e portanto *criados* pelo próprio autor.
Da representação de anteontem, pois só resta à companhia dramática italiana, já julgada, a igualdade do desempenho, a correção das marcas e a boa reprodução do estabelecido pelo romance.
O Sr. Maggi apoderou-se completamente da plateia do teatro Lírico com a representação do *Kean*; é senhor do terreno e nada mais o fará perder a reputação adquirida com o drama de Alexandre Dumas.
A crítica poderia dar por finda a sua missão e limitar-se ao puro divertimento e gozo de uma companhia; mas o jornalismo é função que lembra o operário servente transportando

materiais ao historiador. O seu trabalho não acaba nunca; a folha de ontem são notas de todos os dias.
Vamos cair talvez na monotonia dos elogios diários às peças representadas; mas se a missão é essa – cumpramo-la.
O ator Maggi compreendeu facilmente a ideia do autor e vivificou a fotografia do tipo de Felippe Derblay.
Sempre correto, mantendo a unidade da criação ao grande industrial, não poucas vezes foi aplaudido pelo público.
No papel de Clara Beaulieu, a Sra. Pia Marchi Maggi, pareceu-nos contrariada talvez com o aspecto da plateia, que por ser domingo não estava com a habitual lotação.
Disse bem o seu papel, sustentou perfeitamente as cenas capitais do drama, mas não *ouviu* sempre como deve ouvir uma artista de primeira ordem.
E agora que a nossa observação já pode ser desviada dos dois vultos principais do elenco, convém chamar a atenção do público para certos artistas que revelam estudo e talento concorrendo para o bom desempenho das peças representadas.
Já falamos da Sra. G. Bracci; citaremos com recomendação a Sra. L. Ricci e os Srs. I. Bracci, que deu-nos impagável Moulinet e G. Brignone, moço de grande vivacidade e grandes aptidões.

Oscar Guanabarino.

Jornal do Comércio
12/05/1891
p.2 Gazetilha
Teatros

Georges Ohnet, um dos romancistas e dramaturgos modernos, já conta não pequeno número de trabalhos literários, alguns dos quais têm sido alvo das mais severas censuras de críticos parisienses que o acham banal, e cheio de insípida convenção nas suas narrações. O romance *O mestre de forjas*, incontestavelmente uma das suas melhores produções, é suficiente para dar-lhe honroso lugar entre os romancistas e impô-lo ao respeito e consideração, mesmo dos que mais o atacaram e censuraram. Do romance extraiu um drama, que é justamente considerado como uma joia do teatro e que comove e agrada às mais exigentes plateias. Vários artistas, italianos e franceses, têm interpretado nesta capital o difícil papel do protagonista do drama, que é bem conhecido do nosso público; anteontem desempenhou-o o ator Andréa Maggi, que nos satisfez plenamente.
Foi o artista correto, desde o modo de trajar, que bem caracterizava o homem do povo, que adquiriu posição pelo seu trabalho honesto. Compreendeu e manifestou devidamente os sentimentos de bondade e de elevada moral, que o autor encarnou no personagem, que representou.
A Sra. Pia Marchi secundou-o bem, dizendo com correção o difícil papel de mulher orgulhosa e de esposa injusta, subjugada pelo caráter honesto e sobranceiro de seu marido, por quem acaba louca de paixão, depois de ter tido por ele os sentimentos de indiferença e de ciúme.

Os outros artistas muito contribuíram para o bem desempenho da peça, que, infelizmente, foi ouvida por limitadíssimo número de espectadores.
É realmente para lamentar que peças como o *Mestre de Forjas* e outras sejam tratadas com tanta indiferença por parte dos que se dizem apreciadores da verdadeira arte dramática.

O País
22/06/1891
p.2 Diversões
Le maitre de forges
Na peça de G. Ohnet, representada anteontem pela companhia dramática italiana, teve as honras da noite a Sra. Virgínia Reiter, que absorveu toda a ação ofuscando os companheiros de trabalho.
Logo no primeiro ato a inteligente atriz apoderou-se do público, na cena em que se desespera pela traição de que é vítima.
Nesses papéis em que a ação é apaixonada e o pranto a arma destinada à plateia, tem sempre ocasião de ser bem e merecidamente aplaudida a distinta discípula de Emanuel.
Foi o que sucedeu em todas as cenas.
Mas nem isso a peça foi o que devia ser.
A companhia é desigual e representando peças, levadas pelo pessoal da companhia Maggi, há tão pouco tempo, deixa ver como é inferior aos seus predecessores.
Os artistas do Sr. Emmanuel deixam perceber o mal estar sob a casaca – soldados de cavalaria desmontados, perdem o modo de andar e parecem desasados.
Além disso não estão preparados para o drama moderno.
O Sr. Imbaglione, por exemplo, no papel de Otávio, marquês de qualquer coisa, vai ao casamento da irmã com um chapéu de Braga e passeia pelos salões armado de bengala.
Quanto ao artista Emmanuel, senhor da cena e grande intérprete de Shakespeare, não era possível andar mal em drama tão simples para quem estreou brilhantemente com o *Rei Lear*.
O papel de Derblay foi perfeitamente desempenhado, embora o público sentisse que a grande estatura artística de Emmanuel se achava amesquinhada naquela encadernação burguesa de um personagem de Ohnet. A Emmanuel só cabe o grande palco, a amplitude da tragédia, análise das descomunais paixões. O seu talento amesquinha-se e embaraça-se quando localizado nos papéis vulgares da comédia contemporânea.
E fechando esta notícia cumpre-nos citar mais uma vez o nome da Sra. Virgínia Reiter que dia-a-dia se demonstra uma excelente atriz, prometendo ser para uma data não muito remota, um dos melhores ornamentos do teatro italiano.

Jornal do Comércio
22/06/1891
p.2 Gazetilha
Teatros
Lírico

Neste teatro representou-se anteontem o drama de George Ohnet *O mestre de Forjas*, desempenhando o papel de protagonista, Felippe Derblay, o artista Giovanni Emanuel.

Os nossos frequentadores do teatro dramático conhecem bem a importante peça francesa, cujo autor, no auge de sua glória literária, no meio dos seus triunfos, tem sido alvo das mais severas críticas indígenas e estrangeiras.

Um conhecido literato francês escreveu que se os romances de Ohnet tivessem tido umas 30 edições e se o seu *Mestre de Forjas* tivesse chegado simplesmente no centenário, Ohnet passaria por esta vida e morreria com a convicção de que era um artista; mas o que o perdeu, foi o muito prolongado *sucesso* que teve em França. Com efeito, falou-se tanto de Ohnet e de seus romances, que sobre eles caiu a sentença severíssima da crítica, por vezes sincera, e por outros apaixonada. Injusta e invejosa.

Dizem alguns que o ilustre escritor francês trama com talento uma história, uma intriga, trabalha conscienciosamente para o bom estilo, mas é banal e seus trabalhos são apenas aparentemente literários, cheios de convenções, as mais batidas, sem impressão pessoal exata dos homens e das coisas.

Na sua vida literária Ohnet tem poucos amigos: os romancistas, seus compatriotas não o consideram como um companheiro de arte, digno do nome que adquiriu, e movem-lhe surda guerra.

Seja como for, respeitando, como deve ser, a opinião de todos em geral e a de cada um em particular, diremos que se os romances e peças teatrais de Ohnet pecam pelo estilo pouco brilhante e por ausência de elementos artísticos, não deixam todavia de provocar ao público vivo interesse e até agradar-lhe pela excelente *urdidura* e pela boa distribuição de seus personagens. O que é certo é que as suas peças e seus romances agradam mais a muitíssima gente do que os de outros escritores, de estilo e mérito elevado.

O *Mestre de Forjas* é, a nosso ver, a melhor composição de George Ohnet: o comovente romance que escreveu e o drama que dele extraiu; foram as peças que firmaram a reputação do escritor francês no mundo literário e teatral.

Para encenar um razoável Felippe Derblay fora mister apresentá-lo de exterior modesto, mas no íntimo altivo e correto.

Emmanuel desempenhou com êxito o papel, dando-lhe uma interpretação condigna desse talento artístico, no que foi eficazmente auxiliado por Virgínia Reiter e os outros artistas.

O P aís
04/07/1893
p.2 Artes e Artistas
Sarah no "Maitre de Forges"

Dissemos no domingo, ao falar da *Theodora*, que essa peça terminava a série de representações artísticas que Sarah deu entre nós.

Bem sabíamos no entanto que a companhia daria ainda dois espetáculos: um com o *Maitre de Forges*, outro de despedida, com a *Adrienne Lecouvreur*; é que, se são espetáculos, não pode dizer-se que sejam obras de arte.
Lemaitre de uma vez começou o seu folhetim teatral por dizer: "Até aqui tenho falado aos meus leitores de arte e literatura, hoje vou falar-lhes do Sr. Georges Ohnet..."
Guardadas as distâncias devidas, podíamos identicamente começar assim esta crônica: "Temos tratado do desempenho que Sarah tem dado a várias obras de dramaturgos de maior ou menor valor artístico; toca agora a vez aos filisteus.
Nunca acharemos explicação para essa ideia que Sarah teve de incluir esta peça no seu repertório. Como sabem, ela rejeitou em Paris o papel de Claire de Beaulieu, o qual foi entregue, se nos não enganamos, a Jane Hading, que ultimamente entrou para o Teatro Francês, como societária.
Não atinamos com os insondáveis motivos que levaram Sarah a tomar para exportação, o papel que rejeitara em Paris; e já agora parece-nos que infelizmente morreremos nessa ignorância que profundamente nos desola – curiosos que nós somos.
A peça já foi representada no Rio de Janeiro até pela própria Sarah, o que dispensa desenvolvidas referências ao tal espécime de variada literatura.
Um tal Felippe Derblay, industrial rico, apaixona-se por D. Clarinha, menina nobre, orgulhosa, e que se julga milionária, o que não é verdade, pois que dela se poderia dizer, se tal expressão não ferisse as mais rudimentares conveniências, que virada de pernas o ar, não cairia dinheiro com que mandar cantar um cego.
Casa com Felippe, persuadida, que ele faz um casamento de conveniência, quando é o coração que o impele; isto depois de se ter visto abandonada pelo duque de Bligny, seu noivo que dá às de vila Diogo, logo que lhe consta não ter a mocinha onde cair morta, e que casa com Athenais, companheira de colégio de D. Claricoquinhas e sua inimiga pela inveja que a mina de não ser bem nascida, como ela. Pelos modos, a tal Athenais é filha de um fabricante de chocolate, mister infinitamente desprezível entre os condes, marqueses, príncipes e duques, em cuja sociedade todos nós vivemos desde a mais tenra infância.
Mas Felippe, espírito de eleição, alma generosa, cavalheiro de maneiras eminentemente aristocráticas, percebendo o erro da mulher, jura vingar-se dela até trazê-la vendida a seus pés.
Estão daqui a assistir à luta: Ela, vendo-se desprezada pelo marido, aproxima-se. Ele reservado. Sabe que era pobre e que foi Felippe quem levou ao seu lar a riqueza que desfrutam. Ele frio. Começa a ter ciúmes de Athenais, a quem seu marido propositalmente corteja. Ele frigidíssimo. Desata a exprobrar-lhe o seu procedimento. Ele glacial ártico.
Como veem, o caso é interessantíssimo passa-se no melhor mundo, portanto há a necessidade de salvar as aparências e de conservar aquela linha exterior de correção impecável, que os senhores podem ver em todos os cavalheiros do nosso conhecimento.
A situação aumenta de interesse, os espectadores esbugalham os olhos, arfam seios juvenis nos camarotes, a plumas dos chapéus trepidam naquela ondulação particular que denuncia a deliquescência lacrimal, senhoras anafadas, pouco conhecedoras do idioma, apuram o ouvido e nos cílios bordados a sotaque das cocotes oscilam lágrimas logo colhidas nos lenços de rendas de Inglaterra, que não vão elas distinguir a pintura das faces.
É a ocasião do duelo, o bem conhecido duelo que aparece nos romances do Sr. Ohnet, inevitável, implacável, fatalmente.

Derblay bate-se com o duque e quando a bala sai do cano da pistola, é recebida por Claire de Beaulieu que vem, *éplorer*, ao campo da honra receber esse projétil e acabar a peça, pela reconciliação com o Sr. seu marido. Oh! ventura!

*

Concebem que tendo de realizar um personagem irreal, falso até à medula, que da vida só tem aquela ligeira crosta que não resiste à mais simples análise, Sarah não podia fazer uma obra-prima.

As frases que é obrigada a dizer são escritas por quem não tem imaginação, nem intuição, nem poder de sugestionar; por outra, são escritas por quem não tem arte. Acresce que a nitidez e clareza que são característicos do espírito gaulês prestam àqueles que escrevem em francês um poder de expressão inigualável. Mas, por isso mesmo, logo transparece na prosa do escritor o que ele tem dentro.

Isto que é uma vantagem para os autores de valor, é uma calamidade para quem o não tem e deve ser uma tortura para os artistas que, como Sarah, se encontram na impossibilidade de dar elasticidade e largueza a um personagem recortado em latão, como o de Claire de Beaulieu.

Imaginem os senhores que uma artista genial é obrigada a dizer esta frase: "Moro na rua do Sabão n. 103."

Por mais reticências que ponha, por mais variadas que sejam as inflexões, por mais voz de ouro que tenha, por mais bela que a atitude se desenhe, por mais rico que o gesto se opulente, aquela oração nunca exprimirá mais do que a indicação de uma morada, pela razão simples de que o sentido é claro, definido, único, nítido e de que na ideia e no arranjo das palavras não há um produto de arte, mas uma singela informação.

Concebem agora uma arquitetura dramática toda feita de frases como aquela, bebidas em noticiário de jornal, sem uma imagem que dê colorido, sem um conceito que mostre alcance, sem uma linha que patenteie elevação, sem uma palavra que destaque da sorna e previsível placidez do vocabulário corrente, e digam-nos se há habilidade, se há talento, se há gênio, se há arte [trecho ilegível]; nos dois primeiros atos apenas a sua perfeitíssima dicção veio esmaltar aquelas frases, de uma banalidade a fazer tremer Mr. de Calinaux em pessoa, que contudo era entendido na matéria. E era pena ver a grande artista dentro de um papel que lhe cortava as asas e em que ela não podia mostrar os seus recursos. A sua excepcional inteligência embalde se debatia a ver se algum recanto haveria que oferecesse margem a uma dupla intenção, a uma ironia, a uma sugestão; embalde ela perscrutava todas as minúcias; como havia ela de encontrar alguma coisa? O drama é chocho por dentro.

No 3º., 4º. e 5º. atos ainda pode encontrar no papel alguma coisa que não era tão ruim, e era de ver como logo a aproveitou e de tudo tirou partido, para ver se podia infiltrar verdade, e vida, e alma, naquela urdidura sem plasticidade atônica.

Diz a Bíblia que, quando Deus formou o mundo, descansou ao sétimo dia.

Não é mais que Sarah, tendo representado para os seus assinantes nove peças feitas por autores de um mérito, descansasse na décima em uma obra de fancaria.

Só o sentimos por ela, a cujo bom gosto fazemos a justiça merecida e que, portanto, deveria achar-se pouco à vontade no convívio com uma obra de tão mau quilate.

E quem sabe? Esta Sarah é tão fantástica que é capaz de gostar da peça.

Crispiniano da Fonseca.

Gazeta de Notícias
05/07/1893
p.2 Teatros e...
Maitre de Forges

O *Maitre de Forges*, de Ohnet, é uma das peças mais populares. Realmente ela tem todos os elementos para agradar ao paladar das plateias. Verdadeira obra de fancaria, sem nenhuma elevação artística, sem nenhum traço que não seja da mais trivial, da mais banal convenção, essa peça caiu no gosto de todos os públicos, o que não admira, e no gosto de artistas de verdadeiro mérito, o que realmente é estranhável. O fato, porém, é que o público, em vendo no anúncio o título da peça de Ohnet, corre ao teatro a vê-la, como ainda fez anteontem, estando o Lírico extraordinariamente mais concorrido do que em outras noites em que se representaram pelas de mais valor, e em que Sarah Bernhardt tem mais e melhor trabalho.

Não quer isto dizer que a gloriosa artista não representa excelentemente o papel de Clara. Tudo que pode dar aquela criatura da imaginação de Ohnet, com os seus nervos, as suas pieguices, as suas incorreções de caráter faz sentir ao espectador com aquele colorido e vigor que ela sabe imprimir a todos os seus trabalhos.

Ao lado da grande artista, fez nessa peça uma bela figura o Sr. Darmont, que representou muito corretamente o papel de F. Derblay.

Todos aos outros artistas andaram numa média muito razoável.

O País
11/08/1895
p.2 Artes e Artistas
Novelli

Não há no teatro moderno peça que goze de uma nomeada mais universal e menos justificada que *Le maitre de forges*, de Georges Ohnet. Não é o nosso público, não é o público francês, são todos os públicos a desejá-la e aplaudi-la!

Entretanto, essa comédia está longe, muito longe de ser uma obra-prima. O argumento é artificioso e medíocre, o diálogo enfático e desenxabido, as situações inverossímeis, os personagens sem contornos, os sentimentos e os caracteres falsos e mal definidos, e há muito arrebique desnecessário, muita pieguice impertinente.

Mas o público dá o cavaquinho pela *literature ohnete*, como lhe chamou Rochefort, e por isso havia anteontem no Santana uma enchente à cunha, uma enchente como não apanharam *Os espectros*, de Ibsen, nem *O pão alheio*, de Tourgueneff. E dizem que todas as opiniões são respeitáveis!

Novelli é o melhor de quantos Felippes Derblays nós temos visto, e não têm sido poucos. Nas suas mãos o personagem convencional do *padrone dei ferríeri* adquire por vezes a aparência de um homem sanguíneo e musculoso, tal é o cuidado, tal o talento com que o grande artista procura animar os mais insignificantes papéis de que se encarrega.

Felippe Derblay – se algum dia pudesse existir – devia ser aquilo: um sujeito sem preocupações de elegância, habituado a lidar com uma população de operários, esforçando-se visivelmente para disfarçar maneiras meio abrutalhadas, e deslocado – tão deslocado

como o velho Moulinet, fabricante de chocolate democrático – no meio de uma sociedade que não é a sua e onde sempre estará como o peixe fora d'água.
Novelli em algumas cenas tem arrebatamentos de fazer levantar a plateia, frases ou meias frases como só ele as sabe dizer, olhares terríveis como aquele com que no final do 3º. ato fulmina o duque de Bligny; mas... que papel! que papel!... Há lá quem conheça o teatro, quem compreenda a missão do poeta dramático, e possa interessar-se por um filho do povo (a menos que este seja ridículo como Georges Dardin), que se casa com uma orgulhosa fidalguinha, apaixonada por um primo, e que se presta a servir de gato morto, nas suas mãozinhas aristocráticas, e que, depois de casado, recebe em sua casa o tal primo, que foi o noivo da sua esposa e é, ainda em cima um canalha da pior espécie! Enfim, para os grandes artistas não há pequenos papéis.
Olga Giannini desempenhou com extrema correção o papel de Clara de Beaulieu, a fidalguinha tola e insuportável que impõe ao noivo seis meses de uma abstinência a que não se submeteria nem mesmo um adepto da escola positivista. E como as lágrimas são o seu forte, ela representou admiravelmente a grande cena da reconciliação no último ato.
A Sra. Vestri no seu papel de marquesa dava a impressão de uma verdadeira fidalga. Notamos-lhe um gesto, um simples gesto, delicioso de observação e verdade, quando Moulinet lhe estendeu a mão no 1º. ato. A fidalga olhou surpresa para o chocolateiro, hesitou alguns segundos, sorriu, encolheu os ombros e apertou-lhe a mão vigorosamente, como se fosse um homem. É um efeito com que nunca sonhou a fantasia de Ohnet.
Pagliarini e Broggi representaram com muita graça os papéis de Moulinet e do barão de Prefonte, e Ruggieri satisfez plenamente no do duque de Bligny.
Dos demais artistas não há que dizer bem nem mal. Sentimos que o papel de Bachelin, o tabelião, não fosse desempenhado pelo distintíssimo Cassini, conforme prometia o anúncio; esse artista, que nos merece muita simpatia, foi substituído à última hora por outro que naturalmente não sabia o papel.
Hoje repete-se a famosa e querida peça de Ohnet, e, como é domingo e os Moulinets andam soltos, a companhia Novelli pode contar com outra enchente.

A.

Gazeta de Notícias
11/08/1895
p.2 Teatros e...
Novelli – O Mestre de Forjas
O mestre de forjas, este drama de Ohnet, tão conhecido do nosso público, teve condão de atrair ao Santana considerável concorrência.
As peças deste gênero são em geral mais felizes do que são as que têm mais mérito literário e artístico. Ohnet, quer como romancista quer como autor, tem o seu público, e esse público é quase todo que lê romances e frequenta teatros, sem outro intento que não seja o de passar o tempo alegremente.
Isto prova que os autores com este feitio têm sobre os outros uma incontestável superioridade: é conhecerem que as grandes massas são ainda o elemento dos grandes

sucessos, e que para um escritor vale mais o número de representações ou de exemplares da sua obra do que a cultura daqueles que a aplaudem, ouvindo-o, ou vendo-o no palco.
O *mestre de forjas* teve no Santana um desempenho muito aceitável. A Sra. Olga fez muito bem o seu papel e nas cenas capitais revelou bastante vigor dramático. Novelli tirou do papel de Felippe as finuras artificiais que tanto preocuparam os seus antecessores. É um homem de trabalho, um verdadeiro industrial, sem afetações de homem de sociedade, um pouco rude mas sincero, e um pouco enérgico na manifestação dos seus sentimentos. Esta modificação de interpretação é menos espetaculosa, mas é verdadeira, e com ela o ilustre autor mereceu mais uma vez a alta compreensão que teve da sua arte.

O País
26/06/1896
p.2 Artes e Artistas
Apolo
Não se pode dizer que a companhia dramática italiana fechasse com chave de ouro a série dos seus espetáculos representando *O mestre de forjas*.
A empresa, que necessariamente cuida mais dos seus interesses que de literatura e arte – e ninguém pode acusá-la por isso – a empresa disse lá consigo que *O mestre de forjas* era "peça para público", e não se enganou: a receita excedeu de três contos de réis.
A famosa comédia de George Ohnet foi bem representada, nem podia deixar de ser, visto que Felippe Derblay era o grande Emanuel, Clara de Beaulieu a encantadora Emma Ricardini, Moulinet o provecto Cesare Rossi, Athenais a famosa Nella Montagna, e tomaram ainda parte no desempenho dos outros papéis Valenti, Guasti, Gray, A. Casilini, etc.
A companhia parte hoje para S. Paulo, de onde voltará brevemente para regalar-nos com outra série se espetáculos. Fazemos votos para que entre estes não figure a 2ª. representação d'*O mestre de forjas*, peça para público.

A.A.

Jornal do Comércio
26/06/1896
p.2 Teatros e Música
Emmanuel
Despediu-se anteontem a companhia dramática italiana Emmanuel-Rossi levando à cena do teatro Apolo o conhecido drama *Mestre de Forjas* do fanqueiro literário mestre Georges Ohnet.
A escolha dessa peça para último espetáculo, da companhia, se não foi uma ideia feliz do empresário industrial, revela, em todo caso, uma fina ironia contra o nosso público, que abandona o teatro quando se anunciam as peças de grande repertório e aflui a aplaudir as compilações sentimentais dos autores sem mérito. O fato é que, apesar de ser aquela uma noite, em que as festas populares de S. João entretêm a população em casa, ocupada com a tradicional pirotecnia dos festejos, ainda assim, o teatro esteve cheio e a peça foi muito aplaudida.

Fica-nos a esperança de que, de volta de São Paulo, o grande artista Emmanuel e o seu valoroso colega Rossi deem-nos ainda algumas representações, em que possamos admirá-los e aplaudi-los como merecem.

6) PAOLO GIACOMETTI

Jornal do Comércio
17/07/1890
p.2 Gazetilha
Teatro Lírico

A Itália que, entre muitos outros artistas, nos tinha mandado Ristori, Salvini, Rossi, Jacinta Pezzana, Duse-Chéchi e Giovanni Emmanuel, manda-nos, agora, Ermete Novelli, ator que, de há muito, goza de subida reputação, quer no gênero cômico, quer no trágico.

Estreou-se, anteontem, com o drama, em cinco atos, de P. Giacometti *La morte civile* e com uma comédia, de própria lavra, *Le distrazioni del Sig Antenore*.

Como se vê, o nosso artista começou logo por duas dificuldades: estrear no drama que Salvini tinha uma reputação europeia e em uma comédia em que desempenhava um papel, que é a mais completa e perfeita antítese do primeiro.

O papel de Conrado é, pelo menos ao que nos pareceu, anteontem, um estado meditado e a que naturalmente o autor Novelli dedicou muitíssimo tempo. Como variedade de pormenores, como estado profundo e meticuloso de um personagem, não conhecemos nada mais perfeito do que o trabalho que nos apresentou, na sua estreia, o notável artista italiano.

Como organização dramática, mostrou-se, também anteontem, o ator Novelli um artista essencialmente dotado com todas as qualidades físicas, que, pode ambicionar um homem, que se dedica ao palco. Olhos grandes, vivos e de extraordinária expressão; estatura elevada; com uma fisionomia de uma mobilidade extraordinária; com uma voz dúctil e que se presta igualmente a todos os efeitos da sonoridade, a todos os murmúrios, a todas inflexões; tudo isso proporcionava um conjunto de dotes físicos, que inteligentemente explorados hão de necessariamente produzir um ator, que se impõe imediatamente à plateia.

A sua escola, ou, antes, a sua maneira, - porque ainda há quem negue as escolas na arte dramática, - é esteada nos razoáveis e permitidos princípios do naturalismo em cena.

Não sabemos se Ermete Novelli, como Giovanni Emmanuel, pretende empregar os novíssimos processos do realismo. Não nos parece que assim seja, Novelli é naturalíssimo em cena, porque o seu temperamento artístico assim o exige; não é apóstolo de novas doutrinas, é artista consciencioso e inteligentíssimo e dá essa feição natural aos seus trabalhos, porque, homem de seu tempo, vê que a verdade é atualmente o fator primário de todas as ciências e de todas as artes.

Na narrativa do segundo ato o exímio ator italiano deixou-a correr singela e naturalmente; mas, como Giacometti fez do personagem Conrado um ente exaltado e colérico, cuja cólera e exaltação já o tinham levado ao crime; Novelli arrebata-se, é por vezes violento, horrível, fulminador, e se anteontem, para muitos, esteve abaixo de Giovanni Emmanuel, nesta cena, no que toca o sentimento, para nós excedeu-o, porque conservou melhor o caráter do personagem que Giacometti imaginou.

Não se julgue, porém, que estabelecemos confronto entre os dois notáveis artistas. Sempre entendemos que nas artes, não há estalões e que nem Salvini, nem Rossi, nem Giovanni Emmanuel, nem Ermete Novelli podem ser considerados protótipos, nem modelos a seguir: porque a interpretação, na arte difere e modula-se segundo as organizações e os temperamentos artísticos.
Se há qualquer coisa, que possamos notar, ao talentoso ator, que atualmente se acha entre nós, é, talvez, o trabalho demasiadamente burilado e analítico, que emprega desde princípio até o fim. Os pormenores estudados, variados, são a riqueza da síntese artística; mas, assim como, na pintura, se abatem, se modificam, se deixam por tratar os segundos planos, em proveito dos primeiros; assim, também na arte dramática, é necessário deixar na penumbra, na indecisão, apenas apontados, alguns efeitos, para que, sobre esse fundo tranquilo e sossegador brilhem, com maior esplendor e pelo contraste, as cenas capitais.
O papel de Conrado, interpretado por Novelli, é uma filigrana deliciosa; mas deve causar o artista e causar também, pela saciedade, o público que o acompanha e admira.
Não há, nesta observação, o menor vislumbre de censura; mas sim apenas a indicação de um preceito artístico, que é doutrina admitida em todos os ramos de arte.
No monólogo do segundo ato, nas cenas com Palmieri, com a mulher, com a filha, na cena final da morte, Novelli foi um artista colossal; mas outros papéis nos dirão o que é a variedade dos seus recursos, o que é a versatilidade do seu talento cênico.
Na comédia, foi Novelli igualmente admirável e digno de elogio. Como no drama, foi sempre naturalíssimo e as distrações do personagem agradaram e fizeram rir muito, não porque fossem novas, mas porque eram de uma verdade e de uma naturalidade escrupulosamente fotográficas.
Dos artistas, que acompanham o grande ator italiano, não é possível, por enquanto, dizer qualquer coisa que tenha visos de acertado. O conjunto é uma companhia disciplinada, afinada; mas anteontem, ao lado de Novelli, só se pode destacar a artista Ferttuzzi, que desempenhou o papel de Ema. Pareceu-nos artista de muito talento, e que segue escrupulosamente as pegadas do grande mestre.
O público aplaudiu muitíssimo Ermete Novelli, chamando-o, por diversas vezes, à cena, no fim de todos os atos, e o seu entusiasmo não parecia motivado pela exuberância e hipérbole dos elogios, que haviam precedido o artista.
De fato, Novelli apresentou-se sem o sacramental rufo das recomendações estrangeiras. Confiou apenas no seu talento e parece que isso foi suficiente.

O País
17/07/1890
p.1 "Diversões"

Teatro Lírico
O ARTISTA ERMETE NOVELLI
Cabe de pleno direito a esse nome encabeçar esta notícia, que escrevemos ainda sob a impressão entontecedora do assombro que produzem as obras de arte geniais.
Não é da estreia de uma companhia que o cronista tem de ocupar-se ao tratar do espetáculo de anteontem no teatro Lírico: a individualidade artística do 1º. ator desse elenco absorve

todas as atenções, deslumbra a crítica e constitui-se por si só, em absoluto, o assunto para que se é irresistivelmente atraído.
Entretanto, devemos confessar que o conjunto da companhia é dos mais razoáveis que aqui tem vindo, o que não é vulgar, porque, geralmente, os artistas notáveis, em suas excursões pelo estrangeiro, rodeiam-se de figuras tão secundárias, que as companhias ficam reduzidas, por assim dizer, a um ou dois artistas. Isto não se dá com a companhia Novelli, em que há bons atores, atrizes discretas, um conjunto harmônico digno de ouvir-se. Ermete Novelli, porém, é tão grande, tão completo artista, que a sua individualidade ressalta tanto, tanto como se de em torno de si houvessem desaparecido todos os seus auxiliares e a sua figura só enchesse toda a cena.
Não é fácil de contentar o público que concorreu anteontem à estreia do grande artista, e tem o direito de o não ser.
O teatro fluminense já foi deslumbrado por uma constelação de astros considerados de primeira grandeza nos palcos da Europa; os grandes personagens do repertório dramático, do trágico e do cômico, desde Shakespeare até Sardou, já viveram diante do nosso público, encarnados em Salvini, Ristori, Rossi, Tessero, Duse-Cecchi, Coquelin, Giovanni Emmanuel, Sarah Bernhardt, e outras celebridades universalmente aclamadas, e não é fácil fazer esse público experimentar novas sensações, comover-se, enlevar-se, exaltar-se, vendo o que já tão extraordinariamente interpretado lhe mostraram.
Tinha Novelli diante de si, a assoberbar-lhe, essa temerosa dificuldade – Entretanto, venceu-a por maneira honrosíssima.
O público guardava tradicionalmente as mais saudosas reminiscências de Salvini, em Conrado, da *Morte civil*, e julgava que o grande trágico italiano era inexcedível, único, na interpretação do personagem de Giacometti.
Pois bem – os espectadores de anteontem saíram do Teatro Lírico convencidos de que – depois de ver Conrado-Salvini ainda lhes faltava conhecer o personagem completo, e para que completo também fosse o seu assombro em face da obra de arte.
Não exageramos qualificando de assombrosa a interpretação do notável artista que ora nos visita, porque o seu trabalho assombra realmente pela extrema perfeição, pela impecabilidade em todo o correr da peça, em todas as mais insignificantes minúcias, - porque é essa uma qualidade notável do talento do grande ator: naturalista o mais que é possível no teatro, respeitando acima dos efeitos a verdade na arte de representar, Novelli é minuciosíssimo no estudo do personagem, perscruta-lhe a índole, os sentimentos, a natureza física, o ente moral sob todos os seus aspectos, completa-lhe por dedução rigorosa o que ao poeta pôde escapar indeterminado, e a figura que se apresenta em cena é completa, impecável, homogênea, de começo ao fim da peça.
E como esse grande artista sabe comover! Como ele consegue que o espectador sinta inteira a situação, sem o mínimo artifício, sem o esforço destoante da voz, sem as agitações de movimentos, sem o bracejar antiquado com que ainda pretendem alguns dos atores armar ao efeito!
O drama que anteontem foi representado para apresentação de Novelli é muito conhecido de nossas plateias; quer em italiano, quer em português, temo-lo visto por vários atores, alguns dos quais verdadeiras celebridades; o Conrado que nos deu Novelli, entretanto, é um tipo novo, não se parece com qualquer dos outros.

Se é precisamente aquele, em todos os seus detalhes, o personagem, não o discutiremos; aceitamos, porém, como inteiramente satisfatória a interpretação, perfeita, acabada, minuciosa, lógica – e que por isso chega a tornar-se genial.
Novelli, além do talento de que é dotado, de alma verdadeiramente artística, do cuidado extremo que põe no estudo do personagem, possui os melhores dotes físicos para o complemento das suas grandes criações: a sua figura é proporcional e desenvolvida, a fisionomia de extrema ductilidade para a expressão de todos os sentimentos e paixões, a voz – a voz, especialmente, é a mais completa e notável das usas condições artísticas. Novelli, a representar, tem todos os timbres necessários para exprimir a situação empregá-os com rigoroso acerto, desde a nota alegre, ruidosa, expansiva, das exclamações delirantes com que saúda o momento em que vai de novo abraçar a filha – que desde quatorze anos antes não via – até os sons cavernosos, entrecortados por soluços, da agonia lenta, das torturas da morte por envenenamento.
Nesta situação, por exemplo, que, como se sabe, ocupa todo o último ato, Novelli é extraordinário em todos os detalhes: aquela longa agonia é escrupulosamente estudada; não se nota o descuido da mais leve minuciosidade, e a queda, o baque do corpo inerte é de rigorosa, tocante verdade e grande dificuldade artística.
Não apontaremos outras situações: o desempenho do personagem é todo tão igual, tão perfeito, tão completo, que, repetimos, chega a ser assombroso, e, se não excede, pelo menos iguala ao que de mais extraordinário se nos tem apresentado em teatro.
Após a *Morte civil*, ainda vivas no espírito do público as grandes situações comovedoras da peça filosófica de Giacometti, representou-se uma farsa, um ato leve, despretensioso, que fez rir muito – *As distrações do Sr. Antenor*, composição do artista Novelli, pretexto apenas para apresentar-se ao público como auto cômico, depois de haver impressionado como centro dramático.
Novelli era aí outro artista: ninguém julgaria ver o mesmo ator que pouco antes caminhava trôpego, sentindo ainda ao tornozelo a pressão da grilheta que arrastara longos anos na prisão de onde se evadira; ninguém, à vista daquele distraído incorrigível, teria a mínima reminiscência das angústias do assassino involuntário, que se escapara da prisão no momento em que o amor pela família transbordara-lhe o coração; ninguém acreditaria, sem a afirmativa do programa, que tinha diante de seus olhos, a fazer rir, o mesmo ator que antes o comovera até as lágrimas.
No cômico, como no dramático, Novelli é sempre naturalista quanto possível, a frase sai-lhe naturalmente, colorida pela expressão acertada, pela modulação da voz, pelo movimento fisionômico, exato e sóbrio.
O público, numeroso escolhido, que concorreu a esse espetáculo, um pouco retraído a princípio, foi se deixando a pouco e pouco dominar pelo artista e, ao terminar a peça de Giacometti, rebentou de todo o teatro uma ovação febril, delirante, que deve ter assegurado ao artista que o público do Rio de Janeiro, exigente como tem o direito de ser, soube fazer-lhe justiça, soube compreender o elevado merecimento do artista que se lhe revelava.
Secundaram talentosamente o notável ator os Srs. Cristofari, Pasquinelli, Casini, Sras. L. Novelli, Marsoni e Fortuzzi.
– Hoje a companhia representa a peça espanhola *Um drama novo*, em que Novelli tem o papel principal.
Completam o espetáculo dois monólogos pelo ilustre.

Gazeta de Notícias
1707/1890
p.2 Teatros e...
Novelli

Apresentou-se anteontem ao público fluminense, no teatro Lírico, o ator Ermete Novelli, que veio precedido de grande fama, como um dos vultos mais salientes do teatro italiano moderno.

A peça escolhida para a estreia foi a *Morte Civil*, de Giacometti, o conhecido drama que já tem servido para a apresentação de mais de uma celebridade, pois oferece, na parte do protagonista, vasto campo para se ajuizar do valor do artista que dela se encarregar. A não ser esse mérito, outro não pode ser atribuído àquela peça, tão cheia de inverossimilhanças, de ênfases e de pieguices.

Não se trata, porém, de apreciar a conhecida peça, mas o artista que pela primeira vez nos visita, e que escolheu para a sua apresentação um papel eriçado de dificuldades, o bastante para firmar uma reputação, quando bem desempenhado.

O ator Novelli fez o papel de Conrado.

Não se deve fazer confrontos quando se trata de artistas dramáticos. A teoria é excelente; mas a realidade é que o confronto impõe-se todas as vezes que vemos um novo artista interpretar papéis que já nos foram apresentados por outros.

No papel de Conrado, da *Morte Civil*, nós temos visto Salvini, Rossi, Emmanuel e agora Novelli. Mas se nos perguntassem qual deles é o melhor, ficaríamos muito embaraçados para responder. Todos eles têm interpretado o papel do mesmo modo, do único que está de acordo com a índole do personagem. A diferença, não na interpretação, mas na maneira de representar, de a tornar patente ao público, essa é devida exclusivamente à índole e às tendências do artista.

Por mais que digam os adversários do naturalismo, eles não poderão negar a influência dessa escola no teatro, principalmente pelo que respeita à maneira de representar.

Emmanuel é um exemplo, e agora Novelli é outro.

Essa influência da escola, da boa escola naturalista, consiste na observação, no estudo dos mais pequenos detalhes, dos mais insignificantes matizes, no aproveitamento de elementos outrora desprezados, para a composição de um personagem, composição que só se aprecia em bloco, quando o personagem desaparece, depois que o espectador assistiu à sua elaboração lógica e fatal.

No papel de Conrado, Novelli denuncia-se acentuadamente um artista de estudo e grande penetração artística. Dispõe de bons dotes. A voz é dúctil e usa dela com grande propriedade. O gesto é sóbrio, e sobretudo a sua fisionomia, o seu olhar, auxiliam-no poderosamente, nas expressões, mais variadas, tanto de dor e pesar, como de alegria. De todos esses recursos faz ele instrumentos que maneja com uma grande sinceridade artística, a que todavia não falta o indispensável colorido teatral.

O papel tem duas ou três cenas capitais, e em todas elas, conservando a harmonia do tipo, levando-o por gradações perfeitamente calculadas, sem preocupação de efeitos nem artifícios vulgares, o grande artista vence as maiores dificuldades, impressionando e comovendo o espectador, pelos meios mais simples e pelos processos mais naturais.

Quase rodos os artistas de mérito que têm um grande repertório, salientam-se mais num ou noutro papel de sua predileção.

Não sabemos se, em personagens de exigências diversas, o artista Novelli ostentará novos e mais poderosos recursos. Bastam, entretanto, a maneira por que ele desempenha o papel de Conrado e as qualidades artísticas que revela nesse papel, para se reconhecer que lhe cabe um lugar distinto entre os principais artistas modernos que nos têm visitado.
Hoje o *Drama Novo*.

Gazeta de Notícias
03/07/1891
p.2 Teatros e...
Maria Antonieta
Giacometti é na literatura dramática italiana o que D'Ennery é na francesa – um *faiseur*. Conhecedor dos grandes efeitos teatrais, todas as suas peças fazem vibrar fortemente a corda do sentimentalismo.
A *Maria Antonietta*, com que anteontem a companhia Emmanuel encetou, no teatro S. Pedro, uma nova série de espetáculos, é, talvez mais do que nenhuma outra peça do mesmo autor, um conjunto de grandes lances e cenas profundamente comoventes. Aliando traços históricos a cenas de fantasia, há no papel da *Austríaca* uma grande dose de convencionalismo proposital, e destinado a suavizar a posição de rainha detestada pelas explosões do santo amor de mãe e de esposa.
Essa feição do personagem é perfeitamente tocada por Giacometti, com uma grande arte e um grande conhecimento dos efeitos teatrais, que provocam no público a lágrima do enternecimento, a simpatia pela figura da rainha, a compaixão pelos seus sofrimentos.
Durante a representação de peças deste gênero, o público sente-se sempre sob uma grande opressão, que só acaba com a queda do pano, no fim de cada ato, para voltar com mais vigor nos subsequentes.
No desempenho da parte de Maria Antonieta, à Sra. Reiter falta-lhe uma certa linha de distinção, uma certa majestade de porte e de atitude.
Em compensação, desenvolve em algumas cenas os seus recursos dramáticos, de modo extraordinário, dando grande realce ao papel.
A cena em que lhe tiram o Delfim, foi admirável, de verdade e de vigor dramático. O público levantou-se cheio de entusiasmo, e fez à gentil artista uma estrondosa ovação.
Emmanuel faz corretamente de Luís XVI. Não é, entretanto, um dos seus melhores papéis.

Jornal do Comércio
03/07/1891
p.2 Gazetilha
Teatros
O finado dramaturgo italiano Paolo Giacometti escrevendo o drama *Maria Antonieta*, baseado nos últimos episódios da vida do desditoso rei da França, Luís XVI, constituiu um patrimônio, para sua família.
Com efeito a sua peça histórica tem corrido mundo e era um dos bons contribuintes para a manutenção da viúva do finado escritor, a qual, conforme há dois dias noticiamos, também finou-se na Itália, há pouco tempo.

O nosso público conhece bem o comovedor drama histórico, que arrasta sempre ao teatro famílias inteiras, ávidas de algumas horas de fortes comoções. É uma peça sempre ouvida por numeroso auditório, principalmente depois que aqui foi interpretada pela célebre atriz Ristori, que nela tinha uma das suas sublimes criações.
Mandando-se do *Lírico* para o S. Pedro de Alcântara, Emmanuel começou a série de seus espetáculos no último teatro com este drama.
Em nossa opinião não foi acertada a escolha. Os papéis de Maria Antonieta e de Luís XVI foram bem interpretados por Virgínia Reiter e Emmanuel, mas nem um nem outro, ofereceram campo adequado aos gêneros artísticos dos dois excelentes artistas.
De Giovanni Emmanuel apenas que foi um Luís XVI correto no trajar e no falar, desde a cena do 1º. ato em que pede à rainha para não ir à fatal representação do *Casamento de Fígaro* no Trianon, até a do 3º. ato quando se despede de sua família para subir ao patíbulo.
Até ao 4ª. ato achamos frio e pouco majestoso o desempenho que Virgínia Reiter deu ao papel de Maria Antonieta. Na cena desse ato, porém, em que repele o sapateiro Simão, quando quer apoderar-se do seu filhinho, o Delfim, ganhou animação e mostrou em toda a pujança os seus belos dotes artísticos. Disso com entranhado ódio a rápida cena de mãe ofendida e no final da peça, quando o entrega ao carrasco, foi verdadeira nos gestos soberbos de rainha ultrajada.
Pondo de parte os dois papéis dos protagonistas, achamos que o drama *Maria Antonieta* não devia fazer parte do repertório da companhia de Giovanni Emmanuel, cujo conjunto é fraco e insuficiente para o desempenho geral da peça.
A não ser o personagem de [ilegível], que foi discretamente interpretado, os outros não satisfazem, principalmente o do general Lafaiete, que quase foi sacrificado.
Se os vestuários são passáveis, outro tanto não podemos dizer do cenário, que nos três primeiros atos; esteve a pedir substituto, principalmente a legendária mobília azul, tão conhecida do nosso público.
Para maior caiporismo do desempenho, no seu conjunto, deram-nos um Delfim de cabelo cortado quase à escovinha, contra todas as tradições da realeza francesa.

Gazeta de Notícias
02/08/1891
p.2 Teatros
A morte civil
Quem conhece este drama de Giacometti e tem visto o grande repertório de Emmanuel, pode bem fazer uma ideia justa da interpretação que ele dá ao papel do galé Conrado.
Escrito por um homem profundamente conhecedor das coisas de teatro, o papel de Conrado é, como se diz em gíria teatral – um papel feito. O ator que o interpreta, pode dar-lhe maior ou menor realce, tirar dele maiores ou menores efeitos; mas o papel produz sempre uma grande impressão sobre o público.
Emmanuel acentua com extrema correção artística todos os matizes sentimentais e comovedores de tão simpático personagem.
A cena da morte e a que a precede, são uma obra-prima de observação. Todos os outros artistas contribuíram para o excelente êxito da peça.

Emmanuel e a sua companhia despediram-se com ela do público fluminense, e vão continuar a sua peregrinação artística. O acolhimento que aqui, teve o ilustre artista, faz honra ao bom gosto do nosso público.

O País
03/06/1895
p.2 Artes e Artistas
Novelli

Realizou-se ontem o segundo espetáculo do grande ator italiano com o famoso drama *A morte civil*.

A concorrência foi menos considerável que anteontem, mas convém notar que a récita era extraordinária e que o drama de Giacometti, completamente desprovido de elemento cômico, é de uma audição penosa e fatigante.

Salva-se a peça, entretanto, quando o papel de Conrado é entregue a um ator excepcional como Novelli, que é perfeito em todas as dificílimas situações do personagem, desde a sua entrada no 2º. ato, quanto vem contar porque foi preso e como se evadiu da prisão, até cair morto na última cena.

O público aplaudiu entusiasticamente, como anteontem. Ao escrevermos esta ligeira notícia ainda soam aos ouvidos as aclamações da sala inteira.

Novelli, que tem n'*A morte civil* um dos mais belos heróis da sua carreira artística, foi bem executado pelos seus distintos companheiros, sendo de toda a justiça especializar ainda desta vez a Sra. Olga Giannini, que no papel de Rosália não se deixou ofuscar pelo seu ilustre colega.

Para hoje está anunciado o *Luiz XI*, de Casimiro Delavigne, drama em que Novelli se mostra superior ao próprio Ernesto Rossi, que parecia incomparável no papel do rei.

Esperamos que todos os diletantes de bom gosto estejam hoje a postos no Lírico.

A.

Gazeta de Notícias
04/06/1895
p.3 Teatros e...
Novelli – A Morte Civil

Não há artista italiano de algum mérito que não tenha a peça de Giacometti – *A Morte Civil* – no seu repertório. O difícil e ao mesmo tempo papel de Conrado, o protagonista da peça, é realmente cheio de atrativos para um ator que se repute com a força necessária para o interpretar.

É vasta a galeria de Conrados que temos visto em nossos teatros. Representou-o Salvini; representou-o Rossi, Emmanuel e representa-o também Novelli.

A peça é por demais conhecida para que nos detenhamos em analisá-la. Giacometti, tem o dom especial de comover as plateias até às lágrimas. Na *Morte Civil* ele põe em evidência os efeitos de uma condenação que mata, naquele que a sofre, não só as suas ambições sociais como as suas afeições mais puras e mais profundas.

Conrado consegue evadir-se da Penitenciária e à custa de astúcia e de uma pequena intriga de padres chega a ver sua filha Ada, que ignora o destino do seu verdadeiro pai e que se considera filha de um doutor que realmente a estremece como tal, por se parecer ela com uma filha que ele perdera.
Conrado não pode revelar a sua verdadeira situação, não só porque é um condenado fugido, como porque a filha ao vê-lo, sente verdadeira repugnância e incomoda-se com a sua presença.
Deste simples entrecho, desta luta entre o coração de pai e sua posição de condenado, deriva uma série de cenas verdadeiras e profundamente comoventes.
Como se vê, a figura principal da peça é Conrado, cujo papel é desempenhado por Novelli.
Para a composição de um personagem há não só a sua interpretação psicológica, isto é, o estudo e a reprodução da sua índole e do seu caráter, como também tudo que diz respeito às exterioridades, como seja a maneira de se vestir, de andar, de falar e se representar.
O segundo, o alto mérito dos grandes artistas, consiste exatamente em pôr de acordo esses elementos de forma a [ilegível] um personagem que seja uma individualidade não a individualidade do ator, mas a individualidade criada pela imaginação do autor e a que ele está obrigado a dar vida e movimento, de modo que a criação ideal se corporifique e tenha uma existência real, dando assim a verdadeira ilusão teatral.
Novelli faz todo o papel com uma grande igualdade, perfeitamente encarnado na figura de Conrado, não tendo um gesto, uma palavra, uma pausa, uma exaltação ou um abatimento que não esteja em harmonia com a índole do seu caráter e com a situação em que se encontra.
A narração do seu crime, a do modo pelo qual conseguiu evadir-se da prisão e as cenas que precedem à morte são feitas com a extrema segurança de quem vem de um forte e aturado estudo da natureza e por isso mesmo com tal simplicidade de recursos, que é inexcedível de naturalidade.
Na parte de Rosália a Sra. Olga deixou bastante a desejar. Vê-se que compreende o papel, mas não dispõe de recursos para cenas tão vibrantes e tão dramáticas.
Em todo o caso todo o conjunto de artistas secunda bem a Novelli, que foi extraordinariamente aplaudido pelo público – aliás bem pouco – que concorreu ao teatro.

O País
20/06/1896
p.2 Artes E Artistas
Emanuel
O Conrado, d'*A morte civil*, anteontem vingou-nos de De La Mare, d'*O Sr. Diretor*.
O nosso público sabe quanto vale o maravilhoso Emmanuel no drama de Giacometti: ele afronta, com uma sobranceria olímpica, a tradição do próprio Salvini, e sai triunfante do perigoso confronto!
Terminada a peça pela dificílima cena da morte, estupendamente representada, os espectadores – não tantos, infelizmente, que enchessem o teatro – fizeram ao grande trágico uma ovação estrondosa, chamando-o à cena repetidas vezes, aplaudindo-o com estrépito e

atirando chapéus ao palco, o que significa, em nossos teatros, a suprema expressão do público entusiasmo.
Realiza-se hoje o benefício de Emmanuel. Contamos que o primoroso artista leve a mais doce recordação desta noite. Representa-se o *Hamlet*.

A.A

Gazeta de Notícias
20/06/1896
p.2 Teatros e...
A morte Civil

É esta também uma das peças obrigadas do repertório de todas as celebridades dramáticas.
E realmente só um artista verdadeiramente superior pode fazer com que esse drama quase banal seja ouvido e apreciado.
Trata-se na peça de um galé, que, condenado por haver assassinado um irmão de sua mulher, que queria separar o casal, evade-se da prisão, para vir juntar-se a sua família, a sua mulher e a Ada, sua filhinha.
Quando Conrado chega a vê-las, enche-se de angústia e de desespero. A mulher, Rosália, está em casa de um advogado, viúvo, como aia de Emma, que passa por filha dele; mas que é Ada, a filha de Rosália e de Conrado. Efetivamente o advogado havia tido uma filha da mesma idade de Emma; mas Emma morreu, e como Ada se parecia muito com ela, o advogado adotou-a por filha, dizendo Rosália a seu marido que fora Ada quem morrera.
A princípio Conrado obstina-se em reclamar a mulher e a filha.
Rosália opõe-se, em vista da situação de seu marido, um foragido das galés. Revelar a verdade a Emma, revelar-lhe que ela é Ada, filha de Conrado e não do advogado, que ela tem por seu pai, é comprometer o seu futuro, acorrentando-a ao nome de um galé. Disto afinal se convence o pobre Conrado, que sente o coração torturado por não poder reconquistar as santas alegrias do lar, por não poder conseguir que sua filha o reconheça e o ame como um pai carinhoso e dedicado.
É neste sofrimento, nesta angústia, nesta amargura de Conrado, que consiste por assim dizer toda a peça de Giacometti, que como autor dramático é um verdadeiro sensibilizador, um pertinaz convencedor das multidões, já pelos sentimentos que põe em jogo, já pelos lances que prepara.
E para que o drama produza o efeito que o autor teve em vista, torna-se necessário que o papel de Conrado seja interpretado por um artista da estatura de Emmanuel.
Este artista é tão grande nesse papel, como no *Lear* ou no *Otelo*; e se em geral a interpretação da parte de Conrado não tem as exigências shakespearianas de outros papéis, tem todavia uma cena em que o grande artista se eleva à altura das suas melhores criações.
Essa cena é a da morte pelo veneno, cena assombrosa de verdade, maravilhosa de estudo de fenômenos, impressionadora em excesso pelas visíveis crispações dos nervos, pela fiel reprodução do olhar dos envenenados por um tóxico violento, pelos sintomas gerais que o grande ator exibe em cena, com a mais escrupulosa fidelidade, revelando assim uma forte penetração e um acurado estudo desse gênero de morte.

Está bem de ver que um artista que consegue tal posição em uma cena tão difícil, é igualmente superior em toda a peça. Mencionaremos, entretanto, ainda outra cena, que, por ser de natureza diversa mais realce e brilhantismo dá ao trabalho de Emmanuel.
É a cena em que ele narra o modo por que conseguiu evadir-se da prisão. Esse trecho, dito como o diz Emmanuel, é uma verdadeira lição de arte dramática. A maneira por que ele gradua a voz, o seu gesto de uma gradual sobriedade, mas ao mesmo tempo excessivamente expressivo, o jogo da sua fisionomia, que acompanha a narração, como que completando o que à frase faltasse de clareza, tudo faz dessa cena, que infelizmente não é longa, um modelo verdadeiro de recitação teatral.
A plateia do Apolo cobriu o grande artista de aplausos, e muitos espectadores, depois de o chamarem à cena inúmeras vezes, e de atirarem os seus chapéus ao palco – o que está consagrado como a manifestação mais elevada do delírio público – foram saudá-lo e festejá-lo no seu camarim.

Jornal do Comércio
20/06/1896
p.2 Teatros E Música
Emmanuel

O magnífico drama de Giacometti, *Morte Civil*, é uma dessas peças feitas no intuito de discutir um problema e, como quase todas as que têm esse escopo, nada consegue provar, continuando a questão, no mesmo pé e a sociedade no mesmo caminho. Isso, porém, não impede que esse drama seja admiravelmente bem feito, conduzido com uma sobriedade que revela no seu autor conhecimento profundo do seu ofício, e que esteja saturado de sentimento, comovendo profundamente pela intensidade das paixões e pelas angústias que sofre o coração de um pai, que não tem o direito de beijar sua filha, de dar-lhe esse doce nome, e que sofre as indizíveis torturas de vê-la beijar e chamar de pai um outro homem, e isso na sua presença, sob seus olhares. E não pára aí. Para que as dores mais dilacerassem seu coração amoroso, cheio de santo afeto pela filha, ele ouve-a dizer que morreria de desgosto se fosse ele seu pai.
Emmanuel atingiu, nesse drama, uma perfeição inexcedível; sua grandeza torna-se incomensurável, e sua arte torna-se divina, quando ele reproduz, no papel de Conrado, aquele tipo tão humano e quando, fazendo esquecer a feição do teatro ao espectador, a quem ele absorve completamente pela naturalidade com que representa, faz por momentos acreditar que se trata de uma cena da vida real, a que assistimos com a voz presa na garganta, as lágrimas nos olhos e com uma comoção profunda e verdadeira.
Não há um só espectador que, sendo pai, não tenha, depois daquele espetáculo, um beijo mais longo e demorado e um olhar mais carinhoso e meigo para seus filhos, ao pensar na desventura daquele Conrado que tanto amou e por isso mesmo tanto sofreu e que depois de arrastar por treze anos a corrente do grilheta e tendo conseguido fugir, não teve a felicidade de poder beijar sua filha e suicidou-se para que ela ignorasse-o sempre e pudesse continuar a ser feliz.
Mais do que todas as palmas, mais do que tantas chamadas à cena, mais do que todas as aclamações, mais do que a ovação de entusiasmo delirante feita ao grande artista, deviam lisonjeá-lo as lágrimas que se viam em todos os olhos – lágrimas que ninguém procurava

esconder, porque superior a essa preocupação era a emoção intensa que fazia esquecer ao espectador sua comoção, para admirar o grande artista que fazia vibrar toda a sala dominada pela sua arte genial.

16/09/1896
p.2 Artes E Artistas
Emmanuel
O grande artista fechou com *A morte civil* a série dos seus espetáculos no teatro Lírico.
A peça foi bem escolhida, pois, como se sabe, o papel de Conrado é uma das mais belas criações artísticas do trágico eminente, que tão funda saudade nos vai deixar.
O público confundiu na mesma ovação os seus aplausos e os seus adeuses, e o artista guardará de certo a doce lembrança desse espetáculo de despedida.
- Lamentamos que desta vez tão raramente se exibisse o velho Cesare Rossi que, pelo seu nome e pelo seu talento, adquiriu incontestável direito às maiores manifestações de apreço por parte de todas as plateias inteligentes.
A companhia Emmanuel- Rossi parte hoje para o Rio da Prata, onde naturalmente a esperam novos triunfos.

7) ALMEIDA GARRETT

O País
26/08/1893
p.2 Artes e Artistas
O Alfageme de Santarém
Acabamos de assistir à 1ª. representação do drama de Garrett cujo título é o desta notícia, e que levou ao teatro S. Pedro de Alcântara, apesar de chuvosa a noite, uma concorrência numerosa e seleta, desejosa de ver uma récita que para os cultores da língua portuguesa se pode considerar clássica.
Apesar de todas as coroas que de há trinta anos a esta parte se vem consagrando a todo o dramaturgo que aparece, e que é indispensavelmente alcunhado de sucessor de Garrett, posto que essa pretensiosa denominação haja sido sucessivamente dada ao plagiário Mendes Leal, ao eminente polígrafo Sr. Pinheiro Chagas, ao distinto jornalista Sr. Antonio Enes, e mais recentemente aos Srs. Lopes de Mendonça, Marcelino Mesquita, D. João da Câmara e Schwalbach Lucci – não sabemos mesmo se ao Sr. Alberto Braga – a verdade, a infeliz verdade é que o sucessor de Garrett, aquele que compreendesse a razão da grandeza dramática da sua obra, e, possuidor de talentos condignos de realização, a continuasse, esse ainda não apareceu.

*

Este não é o melhor drama de Garrett. Mas, apesar disso, ainda nenhum dos novos dramaturgos fez peça que a esta pudesse comparar-se. Em qual dos novos dramas existe esse sentimento profundo da poesia popular? Onde, como ali, aparece viva a alma da pátria,

torturada pelas lutas políticas que a dilaceram, excessiva nas paixões, cega e injusta, luminosa e heroica? Qual dos autores da nossa geração soube ter esse sentimento da vida do povo? Qual teve a arte de aproveitar uma lenda tão bela como a do condestável? Qual teve sobretudo essa forma admirável castigada e portuguesa até à medula, dando a impressão da linguagem popular, e sendo um prodígio d'arte que quase não tem par entre nós?

E sobre todas essas qualidades ainda o espírito dramático do autor se sente enorme na confecção daqueles atos com 3 e 4 cenas cada um e que deixam no espectador uma impressão tão profunda e sincera.

O *Alfageme* tem defeitos, certamente. Escrito em 1841, quando ainda não se tinham feito as descobertas arqueológicas que permitiram mais tarde as sábias reconstruções artísticas, falece-lhe esse prestígio que vem do estudo minucioso dos costumes, trajos, modas e atitudes da época da ação.

Assim, os que vimos educados na *Salambô* e na *Herodiade*, de Flaubert, na *Villa de Hadriano*, Doissier, nos livros eruditos de Marta e Fustel de Coulanges; os que passamos horas na companhia dos Haguistas como Renan e Darmesteter; os que, por curiosidades quase pecaminosas de espírito, levamos a paixão até ir ler as narrativas de Suetônio e Diogênio de Laertes, Apuleio, Petrônio e Diodoro Sículo; os que assistimos à ressurreição de cidades e países de que nem memória sequer restava já; os que vimos decifrar os hieróglifos egípcios, interpretar os cuneiformes assírios, restaurar as línguas semíticas, descobrir idioma ariano primitivo nas raízes das línguas indo-européias e a partir daí para [computar] exatamente os progressos e civilização desse povo; - todos nós achamos no drama de Garrett uma certa falta de cor da época e de exatidão miúda, que os nossos hábitos literários tornaram em necessitado.

Os portugueses que ali falam não são os descendentes imediatos e diretos dessa raça brutal e audaz do período da conquista do território, não são os pais desses que haviam de ir

"Por mares nunca dantes navegados"

à conquista das terras douradas de Prestes Joham das Índias. São, sim, os portugueses infelizes do período da Maria da Fonte e do constitucionalismo, que trabalhavam por homens, em vez de polejarem ideias, que lutavam na agonia de um poente tenebroso, em vez de cantarem ao sol claro do amanhecer de glórias e esperanças.

*

Conhecem certamente a *Chronica do Condestabre*, livro anônimo do princípio do século XV. Vamos dar-lhes, a título de curiosidade, com a ortografia do tempo o trecho e que vem referida a poética lenda:

"Em Santarem auia huu alfajeme que moraua na ribeyra a sob sancta Maria de palhães; o qual a tempo da morte de João Fernandez andeyro, corregera hua espada ao condestabre em sendo Nunalurez, & o condestabre lhe mandaua pagar bem seu trabalho, & elle o nom quis receber dizendolhe, que hiria, & vinria muyto em boora a Santarém conde de ourem, & enton lhe pagaria, segundo já no começo deste liuro faz mençon. Este alfajeme era caudeloso & bem andante, era muy chegado & liado com os castellãos: em quanto em Santarém estiuerom, assi como de nom ser portugues. E tanto era com elles emborilhado que lhe chamauam cismatico, como naquelle tempo chamauam aos maãos portugueses. E por elle assy seer dos cismaticos, hum eescudeyro quando el Rey vinha para Santarém

despoys da batalha, lhe pedio os bees daquelle alfajeme, & sianda he ainda ho corpo por captiuo. E el Rey lhe outorgou todo polia maa enformaçam que delle auia. E como el Rey chegou a Santarém o escudeyro tomou logo posso dos beens do alfajeme; & ho prendeo como seu captiuo. E a molher do alfageme como vyo seu marido preso, & os beês filhados foyse ao condestabre honde estaua hy em Santarém, falloulhe na razão que a seu marido com elle auiera polla espada que me corregera, que lhe nom quisera pagua, mas que lhe pagaria quando uiesse a Santarém conde de ourem. E que pois a Deos graças elle era conde de ourem, & seu marido era catiuo, & seus bês tomados, que lhe cauiaua pidir por merce que em paga da espada, ouuesse com el Rey que o madasse soltar, & lhe mãdasse entregar seus beês. Ó condestabre foi bem lembrado de todo o feyto como se passara. E logo caualgou, & se foy a el Rey, & lhe contou todo o que lhe acontecera co aquelle alfajeme, & lhe pedio por merce: & porsahir de tal diuida lhe mandasse soltar aquelle alfajeme, & lhe mandasse entregar seus beês. E a el Rey aprouua muyto, & lhe fez merce do corpo, & dos beês do alfajeme para desobrigar ao condestabre a que tanto deuia. E assy foy pago o alfajeme ao corrigimento daspada q corregeo ao cõdestabre, a qual paga per elle foi profetizada grã têpo auia."

*

Garrett aproveitou esta formosa lenda para fundo do seu drama. *Fernão Vaz* (Brazão) na é, como na crônica, um homem do povo: é um fidalgo pobre, que, vendo-se sem recursos, lançou mão do mister de alfageme – de armeiro, diríamos hoje – para ganhar a vida e prover ao sustento de *Mendo Paes* (Antunes) e sua irmã *D. Guiomar* (Falco), a cuja família deveu agasalho em sua mocidade. Esses benefícios, porém, revestem um caráter de empréstimo para que os que dele aproveitam se não vexam diante do protetor.

O alfageme ama *Alda* (Rosa Damasceno), mocinha criada com *Nun'Álvares* (A. Rosa) e que, pela morte do pai do cavaleiro, tem vindo viver com *Frei Foilão* (J. Rosa), pobre padre, alegre e bondoso, criação original e delicadíssima, pela qual poderia aferir-se, a ser preciso, o valor do dramaturgo.

Nun'Álvares, passando em Santarém, dá ao alfageme a sua espada para corrigir; e vendo Alda, a sua companheira de infância, relembra antigos amores e quer casar com ela, posto que tenha prometido a uma dama da corte. Froilão, porém, mostra a Alda a distância que a separa do cavaleiro, e obriga-a uma recusa tanto mais dolorosa quanto ela de fato ama o futuro condestável.

Fernão Vaz, que vê em Nun'Álvares um rival, ao entregar-lhe a espada já polida, bate-se em duelo com ele e fere-o. Então, em uma das mais belas tiradas da peça, entrega-lhe a espada, prognosticando-lhe que quem com ela combater há de sair sempre vencedor.

Froilão auxilia o matrimônio de Alda com o Alfageme, o qual parte a combater os castelhanos. Na batalha de Aljubarrota ele auxilia eficazmente essa vitória, que é ainda hoje um dos mais extraordinários e heroicos feitos de armas, de que há memória e de que nos fala no próprio lugar esse admirável poema de pedra, que se chama o mosteiro da Batalha.

Mas, por intrigas de D. Guiomar, que tem um ciúme mortal de Alda, e de Mendo Paes, que tem o bem conhecido ódio do devedor ao credor, o populacho acusa o alfageme como traidor e o mestre d'Aviz, rei de Portugal, assina contra ele ordem de prisão e confisco de bens.

O alfageme, vendo-se assim caluniado, resiste ao mandato e rasga a ordem régia, o que agrava ainda a situação.

Nun'Álvares, porém, ao saber o que se passa, manda soltar o alfageme e para o defender do crime de lesa-majestade diz a sua primeira mentira, declarando falsa a ordem de D. João I.
"E assy foy o alfajeme ao corrigimento daspada."

*

João Rosa, cuja festa artística se celebrava, deve estar satisfeito pela maneira como o público o recebeu no papel de Frei Froilão, dificílima criação, toda constituída sobre uma aresta. O menor descuido ou o mais leve exagero pode fazer cair o papel no cômico ou no grotesco; e o ator conserva-o sempre na sua linha folgazã, com uma tal naturalidade, que ninguém dirá a soma de trabalho delicado e fino que esse *tour de force* pressupõe.
É ali que se conhece um mestre; é num trabalho assim que a gente pode ver qual a parte que é devida ao temperamento próprio do artista, a que se fixou por hereditariedade e a que procede da longa, esmerada educação artística. Todos os nossos atores deveriam ir ver o Froilão que João Rosa nos apresenta e, estudar ali naquele modelo.
Nós, público, nem sequer nos damos conta das dificuldades da empresa e só os homens do *metier* podem avaliar bem delas.
Rosa Damasceno arcou com um tremenda responsabilidade fazendo um papel que havia sido desempenhado por Emilia das Neves, no mesmo teatro. Não deveria ter sido sem hesitação que a notável e distintíssima atriz se abalançou a esse cometimento
Mas a verdade é que tomou o papel de Alda por uma forma tão diferente, tão nova, tão original, que para aqueles que conservavam recordações da grande trágica, nesse personagem, todo o confronto se tornou impossível. Tomou todas as meias tintas que a fisionomia de Alda contém, e com elas pintou completamente o tipo, esbatendo as partes violentas e salientes do personagem. Aquilo que a sua predecessora deixava na penumbra foi o que lhe serviu a ela para dar relevo, e vida ao personagem esfumado em fundos escuros, como um estudo da mulher amante e dedicada, perfil suavíssimo de doce e melancolia poesia.
O papel do protagonista coube a Brazão que se encarnou no personagem como o costuma fazer em todos os da sua magnífica galeria. Os sentimentos generosos e grandes nunca encontraram mais nobres inflexões, mais altivas atitudes, gesto mais grandioso, olhar sereno e firme.
A cena do duelo com Nun'Álvares, , no 3º. ato, a despedida da mulher no 4º. ato, que lhe valeu uma chamada especial, e todo o 5º. ato foi feito por Brazão com uma arte completa, servida por dotes naturais inigualáveis.
Augusto Rosa deu uma linha muito notável do personagem do Condestável, que é tanto mais para louvar quanto é certo não estar o papel no seu gênero.
Falco e Antunes muito corretos nos seus papéis. Santos, muito bem caracterizado, deu-nos um belo tipo de operário e homem de motins. Os coros geralmente afinados, sobressaindo a pequenina voz de Lucinda do Carmo, que se encarregou dos solos e de cantar no 5º. ato a xácara da *Bella Infanta.*
Enfim, de todas as peças que a companhia aqui tem apresentado, nenhuma oferece um conjunto tão perfeito e harmônico, parecendo que os próprios artistas tiveram a intuição perfeita de estarem a representar uma peça de valor literário muito superior às que nos têm dado, exceção feita, bem entendido, do *Hamlet*.
Todo o público sem exceção saiu do teatro encantado com o belíssimo drama de Garrett e com o desempenho, que pode considerar-se perfeitamente à altura da peça.

As chamadas a João Rosa repetiram-se em todos os finais de ato, recebendo o notável ator muitos buquês e brindes dos seus admiradores.
- Hoje repete-se o mesmo drama.

Crispiniano da Fonseca.

Gazeta de Notícias
27/08/1893
Teatros e...
O Alfageme de Santarém
Benefício de João Rosa

Duas circunstâncias davam ao espetáculo anteontem realizado no teatro S. Pedro de Alcântara o cunho de um grande acontecimento artístico: representava-se o *Alfageme de Santarém*, de Almeida Garret, e João Rosa fazia benefício.

O *Alfageme* não é a obra-prima de Garret; uns consideram-no inferior ao *Frei Luís de Souza*, outros preferem-lhe à *Felipa de Vilhena*. Mas em todo caso, o *Alfageme* é uma obra de mestre como todas aquelas que saíam das mãos do grande escritor a quem o teatro português deve a sua reforma e a evolução porque passou. Infelizmente na geração moderna, aquela que recebeu como herança do mestre a obrigação de continuar a sua obra, não há quem o imite sequer, e todo moderno teatro escrito em língua portuguesa reunido não vale aquelas *velharias*, aqueles *monumentos arqueológicos* de que o brilhantismo se ri e escarnece.

E de quanto aquela obra é grande anteontem tivemos a mais solene prova. O público escolhido e ilustrado que assistia à sua exibição, ouviu-a, com a mesma reverência e acatamento com que se adora sagrada relíquia, e só com o cair do pano nos finais dos atos saía do seu enlevo, para irromper então em calorosos aplausos.

Sentimo-nos pequeno tendo de falar de uma obra de Garret; é tarefa árdua por demais, da qual nenhum de nós poderia desempenhar-se com tanta competência como o nosso companheiro o castiço cronista da semana, contemporâneo do grande escritor português, elegante e fino como ele, como ele sempre moço e sempre inspirado.

Por isso, e como prova da nossa grande admiração pelo mestre do teatro português, aqui transcrevemos as próprias palavras de Garrett sobre o *Alfageme*:

"Quis pintar neste quadro a face da sociedade em um dos grandes cataclismos por que ela tem passado em Portugal. O pintor isolou-se de todo o sentimento e simpatia, paixões políticas, não as tem – para ver e representar, como eles foram, são e hão de sempre ser, os dois grandes elementos sociais, o popular e o aristocrático. Tomou para a primeira luz do quadro as principais figuras da interessante anedota da Espada de Nun'álvares Pereira e da profecia do alfageme de Santarém, tão sinceramente contada naquele ingênuo estilo patriarcal da primeira "crônica do Condestabre" donde passou depois para os historiadores e poetas que a repetiram.

O fundo e acessórios do quadro têm o mesmo caráter de desenho e de cores.

Em Fernão-Vaz, o alfageme, e na sua gente, Gil Serrão, Braz-Fogaça, etc., estão os populares com todos os sabidos defeitos, e com todas as inquestionáveis virtudes da classe.

Nun'Álvares Pereira e o belo ideal da nobreza, Mendo Paes o tipo do seu abastardamento.

No último está a prosa torpe das revoluções, nos outros a poesia delas.

Frailão Dias é o homem sincero do passado e o ministro da paz, e da verdade, por que verdadeiro ministro de Deus. Risonha com os pequenos, austera com os grandes, a sua voz clama sempre no deserto; - que não já deserto mais surdo, nem mais cego também do que a tumultuária praça da revolta.
O amor é essencial parte do drama, porque o drama é a vida, e o amor a essencial parte da vida. Em Alda está o amor puro e extreme de vaidade, muito menos raro na mulher que, no homem, mas sempre raro.
Em D. Guiomar o comum dos amores vulgares, cuja base de composição é a vaidade, e que, segundo o temperamento ou o acaso, deixam preponderar mais ou menos o instinto sensual, assim se chamam depois criminosos ou virtuosos na estúpida e falsa linguagem do mundo convencional!"
Aí ficam retratadas pelo próprio autor as principais figuras da peça que João Rosa ofereceu ao público fluminense na noite do seu benefício.
Vejamos agora como elas foram compreendidas pelos artistas encarregados de as reproduzir.
João Rosa é a tradição do teatro português. Não é um ator, é um vulto histórico. Representante de uma geração de artistas venerados e consagrados, é o herdeiro do nome ilustre de uma das maiores glórias dela, nome que ele tem honrado aumentando-lhe ainda mais o brilho.
Em João Rosa o que mais se admira, é o naturalismo do seu trabalho; e o cuidado que ele emprega para não sacrificar a verdade a um efeito brilhante mas falso. Daí lhe vem o seu prestígio, a autoridade de mestre, que ele não quer ter, mas que todos lhe reconhecem.
E uma das mais brilhantes demonstrações desse seu grande talento, é o papel de Frailão do *Alfageme*. Do drama de Garret é esse o papel de mais difícil interpretação. Uma linha que o ator descambe, o papel perde aquele suave perfume de bondade e sã alegria que tão encantador o fazem, para tornar-se ridículo e burlesco.
João Rosa, como ator superior que é, conserva-lhe a sua verdadeira feição, faz dele uma criação grandiosa, digna de ser vista e admirada.
Estamos desde muito tempo acostumados a aplaudir Eduardo Brazão, ator brilhantíssimo e cujo talento ninguém pode contestar. Ainda anteontem, desempenhando o papel de Fernão Vaz, o alfageme, ele mais uma vez patenteou os seus dotes de ator de grande valor. Foi apaixonado e varonil, altivo e rude, tal qual devia ser o alfageme.
Parece-nos entretanto que no final do 4º. ato o distinto artista deu ao seu papel uma interpretação mais teatral que real.
Partindo para a guerra com o ânimo levantado pela certeza de que a mulher o ama e pelo apoio que os seus homens lhe trazem, o alfageme devia partir cheio de entusiasmo, e não abatido pelo enternecimento que lhe causa a despedida da esposa.
Este pequeno reparo, porém, filho da divergência no modo de encarar a situação, não pode, nem tem por fim empanar o brilho do trabalho do talentosos artista.
O Sr. Antunes tem-nos dado dois bons papéis: o Braz, do *Afonso VI*, e o de Mendo Paes, do *Alfageme*. Neste, como naquele, revela talento e estudo.
Deslocado no papel de Nun'álvares, Augusto Rosa fá-lo entretanto muito corretamente, e em algumas cenas como na do 3º. ato com Aída, houve-se com grande talento.
A Srs. Rosa Damasceno deu grande relevo ao papel de Alda. Ingênua e cândida nos primeiros atos, foi nos últimos solene e imponente.

O ingrato papel de D. Guiomar foi pela Sra. Carolina Falco desempenhado com grande elevação artística.
A Sra. Lucinda do Carmo encarregou-se do papel de Joana, cantando com muita graça as coplas do 1º. ato, e com muito sentimento a xácara da *Bela Infância.*
O espetáculo foi como dissemos, em benefício de João Rosa, que recebeu do público as mais sinceras demonstrações de quanto é estimado e admirado por ele.
Hoje repete-se *O Alfageme*.

8) MENDES LEAL

Gazeta de Notícias
26/06/1892
p.2 Teatros e...
O Homem da Máscara Negra
E ainda hoje o *Homem da máscara negra* é que vai fazer as delícias dos frequentadores do S. Pedro de Alcântara.
Para um dia de domingo, nenhum drama se nos afigura mais próprio para uma enchente à cunha, do que este que tem um longo passado de triunfos, de sucessos consecutivos, podendo-se mesmo garantir que conta a consagração de algumas gerações de decididos entusiastas.
Que ele, o *Homem da Máscara Negra*, tem situações, que o seu enredo é inteiramente de princípio a fim, já toda a gente que gosta do que é bom, conhece perfeitamente bem o *Homem da Máscara Negra*, um drama da velha escola, boa, por isso mesmo que é velha e que aluda está de pé. Quem quiser bilhete, que vá cedo.

O País
09/04/1893
p.2 Diversões
S. Pedro
A praça Tiradentes, em frente ao teatro S. Pedro de Alcântara, apresentava ontem à noite uma aspecto deslumbrado. Carruagens particulares e carruagens de aluguel estacionavam, E o povo, em andar, acotovelavam-se, empurrando-se, gritando, gargalhando, num fluxo e refluxo, encaminhava-se da rua para o bilheteiro e do bilheteiro para o recinto, onde aplaudiu com verdadeiro delírio o drama *O homem da máscara negra*, que hoje se repete pela segunda vez.

9) PINHEIRO CHAGAS

Gazeta de Notícias
04/03/1892
p.2 Teatros e...
O drama do povo

No Recreio Dramático representou-se anteontem o drama histórico de propaganda democrática, em 1 prólogo e 4 atos e epílogo, original do notável escritor português Pinheiro Chagas, *O Drama do Povo*, que levou àquele teatro enorme concorrência. Escrito em linguagem elevada, e vazado nos moldes da escola antiga, *O Drama do Povo* tem condições para agradar até aos mais intransigentes da escola moderna em matéria de teatro.
O enredo bem combinado tem situações e lances que impressionam a plateia; está ensaiado com apuro e os papéis estudados com cuidado.
Toda a ação do drama passa-se em Portugal, por ocasião da invasão dos franceses sob o comando do general Junot, no tempo de Napoleão I, e quando a família real abandonou o reino para escapar à sanha do valente conquistador. Uma moça aldeã da serra da Estrela é amada por um enjeitado, rapaz de talento e valoroso, mas atenta a sua condição social não lhe é dado casar com a escolhida do seu coração, porque o pai desta opõe-se. Um fidalgo da antiga linhagem, descendente dos Albuquerques e dos Noronhas, seduz pelo brilho dos seus brasões a pobre rapariga, tendo antes sabido conquistar a poder de dinheiro e de favores um velho pai, a quem constantemente embriaga. Satisfeito o seu capricho, o jovem fidalgo abandona a sua vítima, passando-se como se fosse objeto a um oficial do exército francês, que é morto pelo enjeitado na ocasião em que pretendia violentá-la. O pai da moça vindo a saber do que sucedera à sua filha, abandonada pelo fidalgo, vai ter com este e pede-lhe que repare a falta, casando com a filha.
O fidalgo recusa. No meio destes sucessos aparece um padre, que consegue, por meios hipócritas e para servir o fidalgo, que a população da aldeia se levante contra a pobre moça e tê-la-iam morta se o enjeitado não a salvasse, declarando ser ele o autor do fruto dos amores do fidalgo com a pobre aldeã.
Depois de várias peripécias dramáticas e de sensação, e em que são pregadas as sãs doutrinas democráticas contra a fidalguia e os brasões, e em que de momento a momento o povo bate-se nas ruas repelindo o jugo dos invasores, morre a moça, realizam-se muitas prisões, os franceses são repelidos, o fidalgo suicida-se, e o drama termina deixando ver ao fundo um quadro de lindíssimo efeito, representando a cidade de Lisboa livre do jugo estrangeiro...
Dias Braga no papel de enjeitado imprimiu-lhe todo o vigor de seu talento artístico, e à parte alguns pequenos senões que corrigirá em subsequentes representações, conseguiu arrancar entusiásticos aplausos da plateia em lances verdadeiramente dramáticos e de efeito.
Jerônimo, o pai da infeliz aldeã, encontrou em Ferreira um inteligente intérprete, e que soube tirar todo o partido das situações altamente dramáticas em que se encontrou, principalmente nas cenas em que a filha revela-lhe a sua desonra, e a em que ele vai pedir ao sedutor a reparação da sua falta. O público aplaudiu-o e com toda justiça.
Andou regularmente no papel de frade o Sr. Rangel, se bem que às vezes parecesse um tanto exagerado.
Maggioli, como sempre, foi correto e disse bem o seu papel de marquês. Outro tanto não podemos dizer do Sr. Domingos Braga, que não compreendeu o papel de fidalgo e em muitas situações ia comprometendo a ação do drama, pela frieza com que representou o personagem, ao qual faltava tudo.
A Sra Delorme coube um dos mais importantes papéis no drama e pesa-nos dizer que sacrificou-o sobremaneira. A empresa teria andado com acerto se o houvesse confiado à

Sra. Apolônia. O papel de Beatriz de Vilhena encontrou na Sra. Adelaide Coutinho uma intérprete muito razoável e inteligente, e que soube dar-lhe todo o realce. Também é digna de menção a Sra. Lívia Maggioli, que fez o seu papel muito a contento. Os outros artistas andaram bem, concorrendo para que o drama agradasse.
A peça tal qual está montada e com o desempenho que lhe dão os artistas encarregados dos principais papéis, está fadada à grande carreira no palco do Recreio Dramático, onde hoje se repete, e talvez de onde não seja tão cedo retirada de cena.
O público aplaudiu-a ontem e hoje com certeza fará o mesmo.

O País
04/03/1892
p.2 Diversões
Recreio Dramático
Um drama do povo

Reapareceu anteontem, no Recreio, a peça de Pinheiro Chagas – *Um drama do povo*, que há anos foi representada em temporada que aqui fez o célebre ator português Antonio Pedro.
É uma peça histórica, patriótica, baseada na luta entre portugueses e franceses, que conquistaram Portugal sob o comando do general Junot, para afinal perdê-la à chegada dos ingleses.
Como obra teatral, teve este o defeito de outras composições do ilustre escritor português: - é demasiado declamatória; cada personagem está sobrecarregado de um punhado de falas enfáticas, que atira calorosamente em situações a seguir, destruindo a verdade da ação e fatigando o espectador.
Há então um Paulo, enjeitado, caçador, que nunca aprendeu coisa alguma, que só leu o Evangelho, e esse tem cada tirada de eloquência de fazer pasmar o mais inspirado tribuno. Esse papel foi desempenhado por Dias Braga, sempre com a espingarda na mão, e um belo anel de brilhante no dedo.
O que vale é que após o prólogo e os quatro atos tem a peça ainda um epílogo e esse apêndice proporciona ensejo para o artista restituir a arma ao contra-regra, e pena é que lhe não dê tempo para mudar as botinas, as polainas e as calças pardas em que anda metido durante os quase trinta anos que figura durar a ação.
Outro papel importante, o de Frei João, foi feito pelo ator Rangel, que nos pareceu exagerado, quer na afinação da voz quer na gesticulação, e principalmente na caracterização. Tudo isso por metade seria suficiente ao personagem.
Um dos mais trabalhosos papéis, o de Joana, a rapariga do povo, a ingênua da peça, fê-lo Aurélia Delorme, acentuando mais uma vez as aptidões de que dispõe para o gênero teatral sério, e que mais merecem ser aproveitadas do que as que acaso possua para as composições brejeiras.
Jerônimo, um centro rústico trabalhosíssimo, foi criteriosamente feito por Ferreira, que nos parecer dever preferir esses papéis centrais ou os meio centrais aos galãs adocicados que lhe distribuem, talvez a contragosto seu. Esse Jerônimo é um personagem igual, no desempenho que lhe dá o Ferreira; sem prejuízo do realce nas situações violentamente dramáticas ou jocosas, que o tornam ainda de mais difícil interpretação.

Outros papéis de importância imediata a estes foram interpretados por Domingos Braga (Fernando de Noronha), Abreu (general Junot, a quem vestiram com uma farda de oficial polaco), Maggioli (correto marquês de Villa Garcia), Elisa de Castro (Rosa, beata rústica) e Adelaide Coutinho (Beatriz).
Para esta peça foram pintados cenários, cremos que por Afonso Silva, um rapaz de habilidade, mas que precisa aproveitá-la e desenvolvê-la ainda muito para ser o artista que se pode tornar no gênero dificílimo de pintura a que se dedica...
Com as lições de Coliva, com quem trabalhou, Afonso Silva obteve conhecimentos, que, incompletos ainda, não lhe poderão proporcionar grande futuro. A pintura cenográfica abrange estudos variados para ser exercida com proveito: ao cenógrafo são imprescindíveis conhecimentos de paisagem, figura, ornatos, arquitetura, teoria de luz e sombra, perspectiva, etc., o que constitui quase enciclopedismo artístico.
Afonso Silva tem, de cada uma dessas matérias, noções, que lhe dão conjuntamente uma instrução confusa; entretanto tem talento, boa vontade, desejo de trabalhar e é por isso que lhe aconselhamos estudo sério, que lhe desenvolva os vagos conhecimentos e as aptidões, ao mesmo tempo que o trabalho e a observação dos mestres irão proporcionando a aprendizagem prática.
O *Drama do povo* tem situações de grande transporte, que interessam a parte do público amante das emoções violentas, qualquer que seja o processo empregado para obtê-las. A essas situações não faltaram aplausos, que se nos afiguraram prova de que a peça obteve um acolhimento animador.
– Hoje, 3ª. representação do *Drama do povo.*

Gazeta de Notícias
10/07/1893
p.2 Teatros e...
A morgadinha de Val flor
O Apolo regorgitava anteontem; era sábado e representava-se uma peça, conhecidíssima é verdade, mas que agrada sempre, mormente quando os papéis são confiados a artistas de mérito.
Diversas interpretações se podem dar ao fim que teve em vista Pinheiro Chagas, escrevendo a *Morgadinha de Val Flor*; ali se vê até que ponto ia o fanatismo e a ignorância da fidalguia portuguesa nos fins do século passado, e os efeitos das grandes reformas políticas e sociais, resultantes da revolução francesa, que proclamou os direitos do homem. Por outro lado também se apresenta a discussão de uma tese tendente a mostrar que, diante do amor, cabem todos os preconceitos de raça e de sangue; que diante desse sentimento que domina a humanidade, e que assim como faz heróis e desgraçados, algozes e vítimas, também nivela as criaturas.
Qualquer que seja a interpretação que se queira dar ao trabalho notabilíssimo de Pinheiro Chagas, no qual se encontram ideias e teorias aceitáveis, outras que sofrem contestações, deve dizer-se que ele é bom e que a crítica deve aceitá-lo, mais como uma demonstração do estado da sociedade portuguesa no tempo do começo do reinado de D. Maria I, do que outra coisa, e a revolução que fizeram no reino as ideias proclamadas em França ao espirar o século passado e no principiar o atual.

Amélia Vieira, no papel de Morgadinha de Val Flor, tem mais uma vez ensejo de mostrar que não é uma atriz vulgar, porque interpreta o personagem de forma a conseguir aplausos. As cenas entre ela e o pintor Luiz Fernandes são feitas com muito talento, principalmente as do 2º. ato, em que mostrou ser realmente uma atriz de primeira ordem, sendo notável a naturalidade com que transforma o sentimento de desforra que jura tirar do pintor que ela diz havê-lo ofendido, para o amor que lhe inspiram as suas palavras cheias do mais puro e santo afeto. Este papel, que já temos visto feito por diversas atrizes, algumas de nomeada, teve da parte de Amélia Vieira um desempenho que, não receamos dizer, é o melhor de todos.

Álvaro esteve como sempre feliz, e nada diremos quanto ao desempenho que deu ao papel de Luiz Fernandes, porque não é a primeira vez que representa-o nos nossos teatros.

Maria das Dores, Elvira Costa, Gil, Pato Moniz, Salazar, Ferreira e Julio Vieira desempenharam limpamente os seus papéis, concorrendo para que a *Morgadinha de Val Flor*, apesar de já muito conhecida, leve ao teatro Apolo concorrência igual à de ontem.

Gazeta de Notícias
05/12/1896
p.2 Teatros e...
A Morgadinha de Val Flor

O belo drama de Pinheiro Chagas foi levado à cena anteontem, no Variedades, e ainda uma vez chamou concorrência regular ao elegante teatrinho da praça Tiradentes. Constituiu não pequeno atrativo o fato de se haverem incumbido dos principais papéis artistas que o público estima e que está habituado a aplaudir.

Era um conjunto nem sempre fácil de conseguir: Helena Cavalier, Adelaide Coutinho, Leolinda Amoedo, Ferreira e Dias Braga, para não citar senão as figuras mais importantes do drama.

Nada resta a dizer sobre o mérito literário da composição de Pinheiro Chagas, que já teve aqui mesmo consagração estrondosa, há anos, confiada à interpretação de outros artistas. O público fluminense conhece-a perfeitamente.

Cingindo-nos ao desempenho do drama cabe registrar mais uma bela noite oferecida pela companhia Dias Braga ao nosso público. A Sra. Helena Cavalier, se é certo que alguma coisa lhe falta para completa realização do ideal da Morgadinha, procurou supri-la com o talento que possui e interpretou geralmente o tipo com felicidade e vigor.

A Sra. Adelaide Coutinho foi galante Mariquinhas: ingênua e apaixonada; a Sra. Leolinda deu ao papel de Theresa Coutinho (a morgada) a gravidade e correção indispensáveis.

O Sr. Dias Braga, apesar de um tanto fora do tipo mais adequado ao seu temperamento artístico; o talentoso ator Ferreira Souza, interpretando admiravelmente o papel de Leonardo; os Srs. Rangel, Domingos Braga, todos em suma mereceram os aplausos com a plateia coroou os esforços de artistas tão distintos.

A companhia Dias Braga tem feito jus à proteção do público, e só fazemos votos para que não tarde a dar-nos novidades dramáticas.

10) CAMPOS JÚNIOR

O País
02/06/1893
p.2 Artes e Artistas
A Consciência

Foi anteontem à cena no Apolo o drama em 4 atos, original português do Sr. Campos Júnior, *A Consciência*.

A ação não merece ser explicada com esmerilhadas minúcias: *Alberto de Andrade* (Pato de Moniz), pintor, pobre, ama perdidamente *D. Amélia de Noronha* (Amélia Vieira), filha de um banqueiro *João de Noronha* (Gil), a qual por sua vez o ama também.

Eis o caso, a eterna história. O dinheiro da mocinha afugenta o moço, que já se vê, é uma criatura nobilíssima, grande talento, coração de ouro, o que se chama um conjunto de todas as virtudes.

Vai, como se dessem *rendez-vous* em casa dela, o pai surpreende-o e o moço faz-se passar por ladrão, o que é preferível a comprometer Amélia. Oh! Sim.

Julgado, é condenado a 8 anos de penitenciária; à prisão vem a miúdo visitá-lo sua mãe, *D. Maria* (Maria das Dores), pobre velhinha de 70 anos, que nunca duvidou da honra de seu filho.

Amélia, de débil compleição, adoece e quando convalescente, é metida num convento, onde nada sabe do que ocorre, até que o *Padre Joaquim* (Salazar), bom velhote, missionário e onzeneiro, a informa, paternal e solícito.

A moça faz 21 anos, encontra-se pelo maior dos acasos com Alberto, que se reabilitou pela confissão feita por um criado *in extremis*: casam os dois, sendo de esperar que gozem de todas as felicidades e tenham muitos descendentes, o que de todo o coração lhes desejamos.

O Sr. Campos Júnior é um oficial do exército português, que, por ocasião do ultimatum da Inglaterra a Portugal, em janeiro de 1890, saiu da obscuridade em que vivia, produzindo um a propósito em 2 atos, *A torpeza*, que foi, mercê de algum valor literário e da oportunidade em que apareceu, alvo de ovações delirantes e repetidas.

Sem grande cultura literária, pouco conhecedor dos segredos da literatura dramática, o Sr. Campos Júnior possui contudo qualidades que o tornaram apreciado às plateias em que não haja exigências de maior *en fait de lettres*, como diria o repórter do seu drama. Nas suas peças há tiradas líricas de certo valor, as situações mostram uma boa tendência para a arquitetura da obra teatral, os personagens têm o desenho bastante para não serem tomados por puras teses falantes e no diálogo há o sentimento da linguagem real, que tanto falta no teatro português depois que o talento de Garret deixou de iluminá-lo com os lampejos da sua arte superior.

Na peça há intuitos de propaganda contra o fanatismo religioso e acerca disto já o outro dia manifestamos a nossa opinião nas palavras que consagramos a *Os Jesuítas*, ao qual drama – seja dito de passagem – o atuar sobreleva em muito.

Tais intentos originam, como dissemos, intermináveis discursos, velha herança que nos ficou das alegorias orientais que desde Gil Vicente se introduziram no teatro português. A propaganda eficaz a fazer seria aquela que acabasse de vez com essa espécie literária de um bom gosto muito contestável e de uma falsidade além do que imaginar-se pode.

Nunca nos conformaremos com os discursos de tão barata moral social pronunciados pelos lábios rubros da atriz Amélia Vieira, e não levamos à paciência que essa artista por eles filtre como no final do 3º. ato, os velhos argumentos já fanados, e passados, e mortificados por tanto lábio devasso de voltairismo cediço.
Tanto o 2º. como o 3º. atos se suprimiriam com um simples relato acrescentado no 4º. ato; de forma que a peça rigorosamente tem dois atos, o que quer dizer que está mal planeada.
E no entanto há nela coisas boas, detalhes aproveitáveis, há mesmo um tipo bem estudado – o do repórter, que Costa encarnou à maravilha.
Se o Sr. Campos Júnior estudar longa pacientemente os mestres, deve dar um dramaturgo apreciável e poderá apresentar-nos trabalhos teatrais dignos de nota.

*

No desempenho destacam-se Gil e Amélia Vieira, os quais deram aos seus papéis as fisionomias adequadas, confirmando o bom conceito em que são tidos.
Lembraríamos à gentil artista que nas cenas de simples comédia falasse um pouco mais alto; não conseguimos ouvir uma parte do seu diálogo – e no entanto estávamos na 3ª. fila de cadeiras. Os nossos teatros carecem de condições acústicas, que naturalmente tem aquele em que ela está habituada a representar.
O ator Pato Moniz estudou muito o seu papel e, se por vezes lhe falta a força e energia de voz que as situações demandam, nem por isso o desenho do personagem se ressente, e permanece firme e bem traçado.
Uns cortes na parte em que fala de capuz sobre a cara, viriam por ventura a propósito, pois que – valha a verdade – a situação é quase cômica.
Maria das Dores muito corretamente na sua parte e bem assim Margarida Lopes.
De Costa já dissemos o bem que nos impressionou no tipo que criou e que é perfeitamente estudado, *Il après nature*, como ele próprio diria.
Os restantes concorriam para o agrado da peça.
A Consciência repete-se hoje.

Gazeta de Notícias
02/06/1893
p.2 Teatros e...
Consciência

Quem foi anteontem ao Apolo, não perdeu a noite, porque pôde apreciar uma peça bem trabalhada e com todos os requisitos para agradar. Representou a companhia dramática portuguesa o drama em 4 atos, original do distinto jornalista de Lisboa, o Sr. Campos Júnior *A consciência*.
De princípio a fim a peça prende a atenção do espectador, já pelo seu enredo, embora simples, já pelas cenas bem acabadas, já ainda pela linguagem correta, fina e apropriada. A base do drama assenta no amor de uma moça por um moço artista e os deveres de filha obediente que sacrifica o seu coração às ambições do pai.
João de Noronha, homem rico, do comércio, tem uma filha para quem ambiciona um casamento fidalgo, com o visconde de Vale dos Mouros, da mais antiga aristocracia lusitana.

A filha, porém, Amélia de Noronha, ama um artista genial, muito pobre, a quem a mãe mandou educar na Itália, vendendo para isto a casinha onde morava. Amélia corresponde-se ocultamente com o seu namorado, Alberto de Andrade, graças à boa vontade de um criado ambicioso, que a tudo se presta por dinheiro. Alberto vem a uma entrevista, para dizer à sua adorada que vai trabalhar, ganhar um nome tão elevado que possa valer-lhe a aceitação de João de Noronha; nesta ocasião é surpreendido por este e para salvar a honra da moça dá-se como um ladrão, ao entrar a polícia que fora avisada pelo criado infiel. E como este, tem cometido diversos crimes, atira-os para as costas de Alberto, que é preso e condenado a oito anos de prisão em uma penitenciária, porque não quis jamais declarar o motivo que o levara ao interior da casa do ricaço, fora de horas.

Amélia, recolhida a um convento de educandas, não tem forças para reagir, enquanto o pobre amante, reduzido a um número de condenado, amarga na prisão a injustiça da sorte e da lei. Aí tem ele uma única consolação – a pintura – a sua arte, e uma única alegria – sua velha mãe – que o vem visitar.

É numa dessas visitas que recebe o perdão do rei, porque o criado infiel, que também se acha preso por outros crimes, ao morrer, doendo-lhe a consciência declara que Alberto é inocente e que os crimes imputados a este foram feitos por ele. Justamente nesta ocasião Amélia insurgia-se contra a injustiça de seu pai, por ver que este não só deixava o inocente desesperar-se na prisão, como a queria obrigar a casar com o visconde.

No último ato encontram-se os dois amantes no templo, no momento em que a educanda vai deixar o convento, e Alberto, já livre, vem restaurar um quadro antigo. Amélia em presença do pai declara que aquele é seu noivo e só com ele casará porque já é maior.

Todos estes episódios ocupam quatro atos, cheios de vida, de movimento, de cenas altamente dramáticas, onde entram outros personagens ligados mais ou menos à ação. Assim, por exemplo, a cena da penitenciária é de grande efeito, bem como a do templo, onde se destaca a figura simpática de Belchior Anachoreta, magnífico tipo de repórter, desenhado por mão de mestre.

No 3º. ato destaca-se também uma revelação artística na pessoa da educanda Laura, M. Polla.

É uma atriz de futuro.

O drama, que está ensaiado a capricho, com excelente *mise-em-scène*, tem dois bonitos cenários – o da prisão e o do templo.

O desempenho nada deixou a desejar, porque todos os artistas se compenetraram perfeitamente dos seus papéis. Amélia Vieira teve mais uma ocasião de patentear o seu notável talento, dizendo com alma e com delicadeza o seu importante papel; teve momentos arrebatadores, principalmente quando em frente de Sóror Petronilha invoca contra o fanatismo desta religiosa o exemplo daquele que pregado na cruz afagava a cabeça loura das criancinhas e perdoava a Madalena que pecara, porque muito amara.

Artista de merecimento é também, sem dúvida, no seu gênero, M. das Dores, que fez o papel de mãe de Alberto. Corretíssima, pela excelente dicção e naturalidade: agradou e comoveu.

Pato Muniz, ator novo, mostra notável aptidão para a cena, fala bem, é sóbrio no gesto e sabe dar calor à frase nos momentos de expansão da alma. Conservou com regularidade o tipo de Alberto e mostrou que será um grande artista. Gil esteve correto.

Costa, que se encarregou do papel de repórter, foi soberbo, fazendo rir, fazendo-se aplaudir, porque sabe adaptar-se a todos os papéis. Os demais artistas dignos de elogios.
Eis *A Consciência*, uma joia literária, uma bela peça teatral, com bem acabado cunho artístico e filosófico.
Para vê-la, vale a pena ir ao Apolo.

Jornal do Comércio
02/06/1893
p.2 Teatros e Música
Teatro Apolo
Um pintor inteligente e pobre que vive em companhia de sua velha mãe, ama e é correspondida pela filha de um banqueiro, que quer dar-lhe marido rico e nobre.
O pintor delibera partir para a Itália em busca de reclame, glória e fortuna e, por intervenção de um criado, obteve uma entrevista com a sua amada na casa do próprio banqueiro, que saíra para o teatro.
Quando o pintor acabava de expor o seu plano à querida do seu coração e dispunha-se a sair, ouve-se a voz, fora, do banqueiro e ao mesmo tempo, apitar e gritar. O pintor não pode sair e, não querendo comprometer a sua amante deixa-se prender como autor de um roubo que pouco antes fora praticado em casa do banqueiro.
Tudo condena o pintor, as portas do jardim e da sala da entrevista, que tinham sido abertas pelo criado e que costumavam estar fechada e ainda mais o encontro da carteiro do mesmo pintor no jardim. A amante assiste à prisão do pintor e não tem ânimo de o defender.
Condenado como ladrão, é recolhido à penitenciária e a filha do banqueiro, depois de grave doença, retira-se para um recolhimento, por não querer aceitar um Visconde que o pai impõe-lhe por marido.
Na Penitenciária aparece um sacerdote que se interessa pelo pintor e está convencido de sua inocência: o pintor consegue pelo seu procedimento, as boas graças do administrador, que lhe dá uma cela para trabalhar e ele passa o tempo pintando uma Galatéia, que é o retrato da sua amante.
O sacerdote consegue, por fim, proclamar a inocência do seu protegido, pois, chamado para ouvir em confissão um preso moribundo, este declara ser o autor do crime imputado ao artista.
Esta declaração faz o padre, quando o banqueiro, o seu desejado genro e um repórter estão na cela de trabalho do pintor, em discussão sobre a compra do painel de Galatéia, em que o pai reconhece o retrato da filha e o noivo o da desejada noiva.
A filha do banqueiro está no recolhimento onde não esquece o amante e encontra no mesmo padre da penitenciária que substitui o capelão do recolhimento, que se acha enfermo, um amigo e protetor que lhe conta o que se deu na penitenciária. A superiora que está também servindo interinamente, não pode salvar a filha do banqueiro, que se não subordina a ordens nem imposições ridículas e tendo o pai exigido a sua retirada do recolhimento, ela dele sai, não com o Visconde, mas com o pintor, que vindo à Igreja para tratar da restauração de um quadro ajuste, acompanhado de sua velha mãe, há uma cena violenta e, aparecendo desesperadamente estreita nos braços a sua amante que se lhe conservou sempre fiel.

É este em sucinta exposição, o enredo do drama *Consciência*, do Sr. Campos Júnior, representado anteontem pela companhia do Apolo.
É um trabalho escrito em linguagem correta, fluente e elevada; há nele os mais admiráveis conceitos e o caráter dos diversos personagens é bem sustentado em todo o correr do drama, que está entremeado de situações tristes e comoventes e de outras alegres, que distraem alegremente o espectador, a quem aconselhamos ver e ouvir para melhor poder julgar.
Amélia Vieira, que se encarregou do papel de Amélia Noronha, continuou a revelar os seus belos dotes artísticos, interpretando-o com sentimento e paixão, segundo as exigências da situação e dando todo o realce às cenas de efeito dramático. B. Moniz encarregou-se do papel de Alberto de Andrade, o pintor, e se em uma ou outra cena não deu ao seu importante papel o exigido vigor, teve outras muito felizes, demonstrando que com a continuação, pois que nos dizem representa há poucos anos, há de tornar um artista que honrará a carreira que abraçou.
Maria das dores e Salazar, este no papel do sacerdote e aquela no de mãe do pintor, foram dois intérpretes muito corretos e inteligentes, tendo o desempenho deixado no público a mais agradável impressão. Morais foi um bom guarda-portão. Gil, João de Noronha um ator, como sempre, correto e consciencioso nos papéis de Laura e Elvira, desempenhados por M. Polla e Ema, souberam estas duas artistas, especialmente a segunda tirar todo o partido, a primeira pela ingenuidade e a segunda pela graça com que disse. Costa, (Belchior Anachoreta, repórter do Tufão do Oriente) deu-nos um excelente tipo, disse o papel com muita graça, e dele tirou todo o partido como artista inteligente e consciencioso que é.
Os demais artistas foram bons auxiliares dos principais personagens e assim contribuíram para o desempenho do drama, que o público, que enchia o teatro, ouviu com agrado, não regateando aplausos muito merecidos.
A *Consciência*, como trabalho literário dramático e pelo desempenho que lhe dão os artistas do Apolo, há de ter do público o mais lisonjeiro acolhimento.

11) D. JOÃO DA CÂMARA

O País
23/06/1893
p.2 Artes e Artistas
D. Afonso VI
Foi ontem representado no teatro S. Pedro de Alcântara o drama em verso *D. Afonso VI*, original português do Sr. D. João da Câmara.
Há cerca de 10 anos que no teatro português apareceu o drama em verso do Sr. Lopes de Mendonça – *O Duque de Vizeu*; acolhido pela crítica e pelo público com um favor excepcional, tendo obtido mesmo da Academia Real das ciências o prêmio instituído pelo falecido rei D. Luiz para a melhor obra aparecida durante o ano, de um conto de réis fortes, esta peça veio a ser o início de uma série de dramas históricos em verso que têm sido representados em D. Maria.

Os autores têm escolhido para assunto de suas peças fatos bebidos na história de Portugal; assim na *Morta*, o Sr. Lopes de Mendonça tentou aproveitar a morte de D. Inês de Castro, vulgarizada graças ao comovente e conhecido episódio dos *Lusíadas*; a *Leonor Telles*, do Sr. Marcelino Mesquita, baseia-se na história de D. Fernando, o formoso; o *Alcácer-Kibir*, do Sr. D. João da Câmara, no desastre de D. Sebastião, em África; e finalmente a peça que ontem foi à cena no S. Pedro foi buscar aos tempos mais chegados e menos felizes da dinastia brigantina a ação do seu drama..

Como veem, o intuito não pode ser mais nobre e alevantado. Trata-se de tornar conhecidos ao público português trechos da história da sua nação, para dessa arte estabelecer o nexo com o presente e fazer reviver e retemperar o verdadeiro sentimento nacional, obliterado por causas complexas que não vêm para aqui referir.

A nós, porém, qualquer que seja a simpatia que o destino da pátria portuguesa nos inspire, não nos compete examinar esta espécie de obras de arte sob o ponto de vista que vimos de apontar. Apenas temos que apreciá-las na parte que respeita à arte e à história.

Ora se essas peças têm sob o aspecto patriótico um valor real, sob o ponto de vista histórico e artístico deixam em verdade muito a desejar.

Como o *D. Afonso VI* já em outra época foi representado no Rio de Janeiro pela companhia que atualmente trabalha no Apolo, os nossos leitores desculpar-nos-ão o não darmos aqui o entrecho e substituir o espaço que com tal deveríamos ocupar com as considerações gerais que as peças deste gênero nos sugerem e que não se aplicam só ao *Afonso VI*, mas também aos dramas que acima mencionamos.

Dos nossos leitores, aqueles que se preocupam com estas questões teatrais, hão de ter perguntado muitas vezes aos seus próprios botões, como nos acontece a nós, qual é a razão por que estas peças são em verso.

Garrett, que foi o reformador do teatro português tem de acolher se, preferiu a prosa ao verso para as obras que contam no seu teatro, qual é pois o motivo porque em uma época, como a de hoje, em que o pensamento carece de ser expresso nas suas mais tênues e delicadas evoluções a que a liberdade da prosa pode dar relevo, qual é pois o motivo, dizíamos, por que os novos autores portugueses puseram de parte a tradição e buscaram reatar no teatro clássico do século XVIII ou no teatro hierático dos séculos anteriores a forma poética?

É claro que o autor está no seu no seu direito [trecho ilegível] ou ainda aquela que crê mais compatível com a sua própria organização artística. Mas à crítica compete apontar a causa dessa preferência que a primeira vista se não justifica.

Essas peças são escritas em verso, porque o brilho das rimas e a cadência do ritmo agradam ao público e suprem muitas vezes a deficiência dramática da ação a pobreza de afabulação do autor.

O verso desde pois a ser um meio de seduzir o ouvido, como os cenários e vestuários servem para deslumbrar os olhos; o verso vem ali exatamente com a mesma razão que Manini poderia ter para empregar cores vivas no cenário e Carlos Cohen para cortar os seus fatos em fazendas de vistoso colorido.

Além disso, reparem que como os personagens falam em verso, dispensam-se de ter aquilo a que se chama propriedade teatral da linguagem. Os homens do povo falam exatamente como os cortesãos.

Assim veem que a escolha do verso não provém do assunto (lá estão o *Frei Luiz de Souza* e o *Alfageme de Santarém* para mostrar que o drama histórico pode ser tratado em prosa e ser uma obra obra-prima) como não procede da idiossincrasia do autor (maravilha seria que três escritores logo acordassem com essa disposição especialíssima de temperamento artístico); essa escolha é pois tão somente um *truc*, um meio de conquistar o agrado das plateias.

Ponhamos porém de parte esta questão e vejamos se aos menos aos personagens se conserva a sua verdade histórica.

Nem isso. Para não ir mais longe, e para não alongar demasiado esta notícia, basta ver o que o Sr. D. João da Câmara fez deste personagem antipático de D. Afonso VI. Rei irresoluto, imbecil, deixando-se andar à mercê das circunstâncias, devendo unicamente os seus triunfos à decadência espanhola e à energia do marquês de Marialva, a bajulação que circunda os monarcas deu-lhe o cognome de *Vitorioso*, que lhe não cabe.

O autor preferiu no entanto fazer deste personagem uma espécie de Hamlet, trabalhado por dúvidas que a gente nem sequer chegaria a perceber, agitando-se em desesperos que não se saberia de onde vem, se pela história não soubéssemos que este rei padecia de uma enfermidade que o código dá como justificando o desquite.

A ação, por outra parte, é muito frouxa e arrasta através dos cinco atos em que a peça é cortada quase sempre arbitrariamente; parece que toda ela é conduzida no intuito de trazer uma ou duas cenas que são as culminantes da peça e que têm tal ou qual relevo dramático.

A linguagem é geralmente elevada e imaginosa, mas carece de propriedade e os lugares comuns vêm isócrona, desoladamente aos lábios de casa personagem. Um abuso extremo de pedras preciosas, florinhas e estrelas que a propósito de tudo desfilam na mesma ordem por versos de rimas já fanadas à força de gasta.

É preciso confessar que dos três autores portugueses que nos vimos referindo, é o Sr. João da câmara o mais artista, como o denuncia o quadro dos pobres e os tipos de Simão Peres e de Braz, na peça que ontem foi no S. Pedro. Em compensação, é certamente dos três aqueles que possui em menor grau o sentimento da ação dramática.

Em resumo e em tese, pode dizer-se que estas peças vivem pelos acessórios e não possuem ação própria; vivem da arte dos cenários, vivem do brilhantismo do vestuário, vivem da sonoridade das rimas, finalmente, vivem do desempenho e dos efeitos que pertencem exclusivamente à interpretação.

E que os nossos leitores nos desculpem esta longa série de considerações, que terminamos aqui, para não alongar demasiado esta notícia, e não porque nos faltasse ainda que dizer sobre a questão.

*

Falemos agora do desempenho que a companhia portuguesa deu à peça.

Rosa Damasceno estuda com muito engenho os seus papéis, por mais avessos que eles sejam à sua feição; de modo que encontra sempre meio de adequá-los, salientando aquilo que mais se avizinha dos sentimentos que no seu próprio temperamento avultam, e esfumando, tocando de leve, aqueles que menos repercussão encontram na sua sensibilidade. É nisso que está o segredo da ductilidade do seu talento. Dizia o outro dia o nosso colega que falou sobre o *Íntimo* que Rosa Damasceno fazia com tanta propriedade uma intrigante, que até parecia que o era *pour de bon*; era uma brincadeira essa, mas que

corresponde a alguma coisa que se sente ao analisar as interpretações da notabilíssima atriz, da qual tanto mais se gosta quanto mais se vê.
É que nos seus papéis, estudados com um cuidado raro, ela procura sempre e sempre encontra alguma face que lhe permitia revelar a sua arte de consumada comediante.
Brazão, é claro, não se preocupou com o tipo histórico de D. Afonso VI nem tinha que preocupar-se, pois que as palavras do dramaturgo não poderiam nunca sair dos lábios de um rei, como efetivamente era esse indivíduo babado, paralítico de todo um lado, sem altivez, sem energia, sem valor pessoal.
Na impossibilidade em que se encontrou de achar uma forma intermédia que pudesse, dizendo as palavras do poeta, dar alguns aspectos da verdade, optou pela criação de novo e por completo do tipo que o Sr. D. João da Câmara imaginou. E então deu-lhe a majestade que o rei não tinha e a integridade física de que carecia, o caráter que lhe faltava e soprou-lhe a vida intensa que anima toda a vasta galeria das suas criações dramáticas.
Todo o 2º. ato foi denominado pela sua figura magnífica e pela pujança e violência da apóstrofe.
O 4º., em que tem uma cena, cuja ideia é colhida evidentemente do último ato do *Hamlet*, foi pelo ator do último ato desenhado a grandes linhas, com muita firmeza e conhecimento da cena.
No 5º., deu uma interpretação muito brilhante e de molde a tornar quase aceitável a inverossimilhança da situação.
Toda a bela tirada do 3º. ato foi perfeitamente declamada por João Rosa no papel de conde de Castel-Melhor; o público coroou o trabalho do corretíssimo artista com uma salva de palmas.
O autor fez deste conde uma espécie de marquês de Pombal, o que é certamente uma falsidade histórica. No entanto, conservou-lhe uma certa lógica, que se mantém no decurso da ação e de que o inteligente ator sabe tirar o partido conveniente.
Augusto Rosa tem no Simão Peres um papel de gênero, muito característico, em cuja interpretação põe a intensidade com que usa colorir as suas interpretações do repertório dramático. É realizada com muito critério a cena da bebedeira no 3º. ato, bem como a dos rufiões no 1º.; superior toda a sua interpretação do 4º. ato, em que vem pedir caldo naquele lugar que, por ficção, os espectadores convencionam supor que é a portaria do convento; a confissão e a morte no último ato são bem acentuadas.
Ernesto do Valle deu a todo o seu papel um caráter de unidade, que revela o estudo acurado com que trabalhou todo o seu personagem; este ator trouxe da escola em que se educou uma certa largueza de desenho que lhe presta magnífico auxílio, se continuar a esmiuçar personagens, como agora fez com o infante D. Pedro do *D. Afonso VI*.
Aditem a este trabalho o relevo especial que uma organização artística muito bem dotada consegue imprimir-lhe e terão compreendido que Valle está destinado a vir a ocupar no teatro português um lugar de primeira ordem, quando a prática do palco e o bom conselho derem aos seus papéis a liberdade, despreocupação e segurança que faz com que o ator se esqueça de que está representando e se dê inteiramente ao público.
Foi muito vigorosa a acentuação que deu aos lances do 2º. e do último atos, e muito mais deve apreciar o seu trabalho quem, como a pessoa que escreve estas linhas, viu o seu papel feito por Ferreira da Silva, que o não fazia tão bem.

Fez muita impressão ao público o papel de Braz, confiado à interpretação inteligente de Augusto Antunes.
Braz é um guardador de cães, tendo pelo rei uma amizade verdadeiramente canina.
O ator guardou no seu personagem, de modo digno de todo o elogio, uma certa analogia com o próprio animal, com que por condição convive.
Como sabem, é este um fato de observação diária. O Augusto Antunes aproveitou habilmente a circunstância, e deu-nos um Braz que conserva a feição romântica que o autor lhe imprimiu e o naturalismo com que a sua interpretação soube enaltecê-lo.
Dos restantes mencionaremos ainda Costa e Santos, Judith e Palmira, que caracterizaram devidamente os seus papéis, parecendo-nos que esta última atriz, muito nova ainda, deve dar alguma coisa no palco, se estudar e se deixar guiar pelos ótimos mestres que tem a seu lado.
A *mise-en-scène* continua a ser pouco cuidadosa e deficiente. Sentiu-se também a falta de ensaios na comparsaria e massa.
A peça agradou muito e no fim dos atos houve numerosas chamadas aos intérpretes.

Crispiniano da Fonseca.

Gazeta de Notícias
24/06/1893
p. 2 Teatros e...
D. Afonso VI
Quando em 1890 o drama *Afonso VI* de D. João da Câmara, aqui foi representado, notamos-lhe as belezas e os seus defeitos.
A sua representação anteontem pela companhia do teatro de D. Maria II, não modificou a opinião que então emitimos.
Como obra literária, o trabalho de D. João da Câmara é de grande valor, os seus versos são fluentes, harmoniosos bem feitos. Como peça teatral faltam-lhe elementos que prendam a atenção do espectador, e o comovam; sob o ponto de vista histórico, não é de todo verdadeiro. A figura do enfermo rei não foi reproduzida com inteira verdade. Afonso VI, não era aquele rapaz guapo, cheio de vida e de ardor que nos pinta o poeta.
O conde de Castelo Melhor não era também aquele ministro poderoso, que D. João da Câmara nos apresenta. A verdade histórica não foi também neste ponto muito respeitada pelo autor.
Ao lado destas duas figuras destacam-se duas outras, reproduzidas pelo poeta, com grande felicidade: a de Braz e Simão Peres. O primeiro disforme, monstrengo e repelente, é, entretanto, o tipo de dedicação sem limites, da gratidão profunda, intensa, que como o cão roja-se aos pés do seu benfeitor, e lambe-lhe as mãos reconhecido.
O segundo, é tipo do fidalgo devasso, bêbado, rufião, que não conhece nenhum sentimento nobre, que não recua diante de infâmia alguma.
O personagem de Simão pareceu-nos o mais bem estudado pelo autor, aquele a que ele dedicou todo o seu carinho, todo o seu amor de artista.
Mas, se como peça teatral, o *D. Afonso VI* sugere alguns reparos, o seu desempenho pelas primeiras figuras da companhia portuguesa, só merece elogios.

Brazão fez todo o papel do rei, com grande distinção, e imprimiu-lhe grande vigor dramático, principalmente nas grandes cenas do 3º. e 4º. atos. Todo o 5º. ato foi pelo distinto ator representado com extrema correção.
João Rosa encarnou-se no personagem nobre do conde de Castelo Melhor e reproduziu-o com a sua natural fidalguia. Foi sempre distinto, sempre fidalgo. No 3º. ato, o ilustre ator arrebentou a plateia, pela energia, pelo calor com que disse a bela apóstrofe dirigida ao rei.
Se D. João da Câmara deu ao papel de Simão Peres, todo o amor de um pai, Augusto Rosa, perfilhou-o com igual amor. Representa-o admiravelmente imprimindo-lhe grande realce e colorido.
Não vimos ainda o Sr. Antunes em papel que mais nos agradasse, do que no de Braz. É felicíssimo na interpretação que lhe dá, e digno de aplausos.
Valle no papel de infante D. Pedro, mais uma vez acentuou a vocação que tem para a cena, onde ocupará lugar saliente.
É um rapaz ainda muito moço, e que tem diante de si brilhante futuro.
Joaquim Costa, dá-nos um bom tipo de fidalgo poltrão e parlapatão.
À Sra. Rosa Damasceno coube o papel de rainha.
Está fora da sua índole artística esse papel; mas atriz de talento incontestável e conhecedora do segredo da sua arte, a ilustre atriz sabe vencer qualquer dificuldade que se lhe apresente. Por isso foi sempre correta, e disse com encantadora delicadeza toda a cena do 3º. ato entre Isabel e o rei.
Os demais artistas, que tomaram parte na representação, são também dignos de elogios, pelo concurso que prestaram para o bom desempenho do *D. Afonso VI.*

O País
04/09/1893
p.2 Artes e Artistas
Alcácer-Quibir
Anteontem foi à cena no S. Pedro de Alcântara o drama em 5 atos, original do Sr. D. João da Câmara, *Alcácer-Quibir*.
Tem esta peça um defeito gravíssimo; tem porém belezas de primeira ordem. O defeito é o da falta de nexo lógico, que transforma a peça em uma sucessão de cenas ligadas por uma linha extrínseca e separada da obra, como as folhas de um livro, que apenas fossem reunidas pelo fio do brochador.
As belezas são algumas dessas cenas como a espera de touros, que fecha o 1º. ato, e que, além de muito portuguesa, é muito artística e bem encontrada. São alguns dos personagens, soberbamente estudados e desenvolvidos pelo autor, como o de D. Fuás, tipo de uma grande observação, feito pelo autor com um poder de síntese, que é o mais sólido penhor de que lhe está reservado um futuro brilhante na cena portuguesa.
Digamos, porém, do entrecho, que, como dissemos, tem uma importância secundária:
O *conde d'Ossa* (Augusto Antunes) apaixona-se por *Maria* (Lucinda do Carmo), filha de *Gaspar Montoya* (Costa), judeu que aparenta de convertido ao cristianismo.
Aquela porém, em tempos, tivera amores com *D. Guido*, (Valle), que, para mais facilmente a conquistar, se judaizara, havendo desse conúbio um filho.

Por outra parte D. Guido requesta *Antonia* (Rosa Damasceno), irmã do conde d'Ossa, com a qual casa.
Um judeu de nome *Beltrão* (Augusto Rosa), fanático e malévolo, sabedor dos antigos amores de D. Guido, que pertence à casa do rei D. *Sebastião* (Alves), vai denunciar o fidalgo ao *Cardeal D. Henrique* (João Rosa), já a esse tempo caquético e senil, alimentando-se, como uma criança, do leite de Maria Mutta, usando cilícios na cintura, torturada pela doença, que julga ser um castigo mandado pelo céu, por haver ainda no reino algum judeu por queimar.
O cardeal por sua vez vai denunciar ao rei o fidalgo judaizante, quando *D. Fuas* (Brazão), tio de Guido, em uma das mais belas cenas da peça, intervém, obtendo que o sobrinho seja mandado para a guerra a combater os mouros, em vez de ir para as fogueiras da Inquisição.
Parte o rei para a África em guerra contra os infiéis, vão os fidalgos todos numa tentativa louca, que só encontra desculpa na imprevidência que é característico étnico do português.
Parte D. Guido, deixando sua mulher com seu irmão, o conde d'Ossa, que casa com Maria, apesar de saber que ela tem uma falta no seu passado, ignorando contudo que fora cometida com D. Guido.
Batido o exército português nessa hecatombe de Alcácer-Quibir, que foi como que o túmulo do velho Portugal, conquistador e aventureiro, volta da morte do rei, que lá ficara morto nessa África tenebrosa, sepultura de tantos heróis.
Morto D. Sebastião sem deixar filhos (refere a história à semelhança dos cavaleiros do Santo Graal se conservara virgem), coube o trono português ao cardeal D. Henrique, que denuncia ao conde d'Ossa o antigo amante de Maria, deixando-lhe a ele o castigo do criminoso.
Segue-se uma cena terrível entre os dois cunhados, interrompida pelo delírio de D. Fuas, que, no meio da geral consternação, sonha em combates e vitórias, e generoso, louco, valente, cavalheiresco e visionário, morre como se ele próprio fosse a encarnação da pátria.
O conde d'Ossa manda o cunhado para a fogueira e assim termina o drama sob o domínio do fanatismo religioso, que parece ter sido o que o autor quis dar como tema à sua peça.
De fato não há motivo para que a peça se chame *Alcácer-Quibir*, que é um nome evocativo em Portugal, como o feito de armas a que está ligada a ruína do nome português.
Por isso parece haver sido um erro grave dar a um drama, que não é realmente histórico, em que a ação de Alcácer-Quibir é apenas referida episódica e rapidamente, o nome que D. João da Câmara lhe deu.
Outro erro não menos grave é haver o autor dado na peça um papel a D. Sebastião, cujo regresso à pátria, como o de Napoleão, de Ivan e de Frederico Barbaroxa, o povo esperou em vão.
Beranger deu essa crença popular na conhecida poesia sobre Napoleão:

... Il avait petit chapeau
Avec redingote grise...

E Ruckert, na Alemanha, fez a balada de Barbaroxa em que, com o povo, diz:

...Er ist nie nels gestorben
Er lebt doria pock [ilegível] ...

Por todo o século XVII, pelo XVIII, e ainda pelo XIX havia no povo português a crença ingênua de que D. Sebastião, *o desejado*, voltaria em uma manhã de nevoeiro, cercado de toda a nobreza, trazendo novamente a Portugal o prestígio e a grandeza. Falavam desse

regresso triunfal as profecias messiânicas do Dandarra e de serra em serra, de aldeia em aldeia, os avós com a voz tremente, o olhar brilhante, referiam aos netos a versão fantástica desse rei adolescente heroico, último descendente de uma raça épica, que tem por sobre a campa, como inscrição tumular, gravada em mármore eterno as estrofes do poema de Camões.

Os personagens assim revestidos pelo povo de uma lenda poética e heroica não podem nem devem ser reproduzidos em cena.

D. Sebastião deveria sentir-se na peça, mas não deveria aparecer, para assim continuar a viver na imaginação do público, sem corporificação que lhe deprimisse as proporções grandiosas. Quaisquer que sejam as palavras que o poeta ponha nos lábios do herói, elas são sempre acanhadas e exprimem ideias demasiado precisas e comuns. Qualquer que seja o intérprete, o vulto humaniza-se, deprecia-se, acanha-se, avilta-se, e o público não quer – e com razão – que lhe deitem por terra os seus deuses.

*

A criação que Brazão tem em D. Fuas, pode por conjectura ser igualada em algum teatro; não acreditamos que ninguém é [ilegível], ainda que [ilegível] fosse cometida aos maiores entre os maiores, a um Rossi, a um Irving, a um Mounet-Sully.

O autor deu a esse papel o melhor do seu talento; Brazão fê-lo viver a tal ponto e com uma intensidade, que a plateia a princípio estranha, o que deixou de frisar com uma salva de palmas a tirada *Senhor, por minha dama!* de que ele faz uma maravilha artística, ficou subjugada e atônita com a cena do delírio no último ato e a morte verdadeiramente admirável que fecha essa cena.

Decididamente em Brazão brilha essa centelha divina que dá o caráter genial à obra de arte. Quando um artista consegue insuflar a um papel uma tal alma, dar-lhe uma tão grande verdade, imprimir-lhe uma observação tão minuciosa, e por fim vivê-lo como se nascesse dentro dele, esse artista merece de todos os públicos uma consagração unânime e é a glória dos povos cuja língua fala.

Rosa Damasceno, em um trabalho relativamente pequeno e de pouca importância, desempenha o seu papel com a habitual mestria; a atriz soube achar uma forma muito elegante de dizer o conto do 1º. ato, com um vago tom arcaico muito artístico e bem desenhado. Infelizmente as dimensões exageradas da sala fazem perder em grande parte a audição desse trecho.

Se em vez de ouvirmos a peça a tivéssemos lido, imaginaríamos uma interpretação do papel de Beltrão inteiramente diversa daquela que Augusto Rosa lhe dá. Parece-nos que o autor quis fazer um tipo de judeu da forma clássica, concentrado, odiento, adunco e pérfido. No entanto uma segunda leitura dir-nos-ia que a descrição da tempestade no 4º. ato seria quase incompatível com essa forma do personagem, de maneira que, bem deitadas as contas, parece que Augusto Rosa andou bem escolhendo a interpretação que lhe dá.

Esta antinomia que notamos, deriva do personagem ser ilogicamente traçado pelo autor.

O indivíduo que ele quis delinear não pode fazer essa descrição; o homem que faz essa descrição não pode ter tido em mira ao escrever as restantes falas desse personagem.

Augusto Rosa dá uma feição romântica ao papel, carregando-o muito: parece um personagem nascido da imaginação de Vitor Hugo. Escolhendo essa tonalidade violenta, encontrou uma forma muito teatral de que tira magnífico partido, quer no 2º. ato, em que

fez jus a uma chamada especial. E assim soube o notável artista corrigir a imperfeição da obra.
No papel de Cardeal, primitivamente desempenhado por Ferreira da Silva, João Rosa realizou mais uma das suas belas interpretações; o papel ganhou com a substituição e João Rosa também que deixou de fazer o conde d'Ossa, personagem mal traçado pelo autor e que é de uma grande dificuldade que Augusto Antunes não consegue vencer inteiramente, apesar de pôr todo o ardor na composição de personagem.
Se o papel de conde d'Ossa perdeu com a substituição, o mesmo aconteceu com o de Maria, em Lisboa feito por Virgínia, agora desempenhado por Lucinda do Carmo, e que é na peça o papel mais importante de mulher. A inteligente atriz tem de lutar muito com o seu próprio feitio para dar aquele tipo de criatura sofredora, de maneira que as suas lágrimas parecem-se por vezes com o riso de troça que lhe diz infinitamente melhor na fisionomia. Ela no fundo está a troçar daquele conde...
A contracena do sofá, que é capital na peça, é pouco animada; havia ali lugar para uma comoção mais visível e acentuada.
Valle faz um trabalho, um pouco incerto. A sua descrição da batalha é colorida e vê se que há nele estofo para vir a definir-se um belo galã dramático. No entanto há inflexões erradas e atitudes que precisavam de ser corrigidas.
Alves não pode com o seu papel; mas console-se, porque ninguém nunca o fará em termos.
Costa, em um tipo apagado, foi corretamente e os restantes fizeram um conjunto apreciável.
Esquecíamo-nos de mencionar Amélia Garraio que a um papel de doida histérica de uma forma muito verdadeira. O papel é destes que se podem considerar feitos; no entanto a atriz teve um enorme êxito.
A concorrência, que era numerosa, aplaudiu muito a peça e o trabalho assombroso de Brazão.

Crispiniano da Fonseca.

Gazeta de Notícias
04/09/1893
p.2 Teatros e...
Alcácer Quibir

Dos dramas históricos de D. João da Câmara, o *Alcácer Quibir* é incontestavelmente o mais bem feito. A ação desenvolve-se com mais unidade, as situações e os lances dramáticos são preparados com mais arte; os personagens são desenhados com mais firmeza, do que no *Afonso VI*. Em três deles, porém, o autor concentrou todo o seu cuidado, todo o seu desvelo, e deu-nos três obras-primas, em cuja contextura homogênea não se nota uma falha: D. Fuas, o cardeal D. Henrique e Beltrão. O primeiro é o tipo do velho fidalgo, valoroso e galanteador, cuja vida mais de uma vez arriscou pela pátria e pelas damas; o segundo representa o fanatismo, intransigente e cruel; o terceiro é a personificação do ódio à humanidade, que vive unicamente do mal e para o mal; réptil nojento e imundo, que sobre todos derrama a sua baba peçonhenta.
Do desempenho destes três personagens encarregaram-se Brazão, João e Augusto Rosa.

O papel de Beltrão, um papel de gênero altamente dramático, é sem dúvida o melhor do vasto repertório de Augusto Rosa. O talentoso artista fá-lo com grande correção, conservando-o sempre na mesma altura, e reproduzindo com pasmosa verdade a índole perversa do personagem.
Mais de uma vez, no correr da representação, Rosa foi interrompido pelos bravos e pelas palmas do público entusiasmado.
O cardeal D. Henrique apenas figura em duas cenas do 2º. ato, mas duas cenas de tal violência, que são suficientes para provar o talento e as aptidões do artista encarregado de as representar. Foi João Rosa o encarregado desse papel, e basta isso para saber-se quão esmerada e artística foi a sua interpretação.
Eduardo Brazão representou o papel de D. Fuas com superior talento. Como *liseur*, foi encantador na grande cena do 2º. ato, entre o rei, D. Fuas e o cardeal: como ator dramático, foi assombrosa na cena da loucura e da morte, no último ato. Um esplêndido trabalho.
Se bem que de menor importante que estes, são entretanto de bastante responsabilidade os papéis de Maria e o do conde d'Ossa, desempenhados pela Sra. Lucinda do Carmo e pelo Sr. Antunes muito satisfatoriamente.
A Sra. Rosa Damasceno, em um papel relativamente insignificante, houve-se com o seu costumado talento.
É digna de aplausos a Sra. Garraio pela interpretação que deu ao papel do Gancha Mocho.
Joaquim Costa e Valle portaram-se igualmente bem.
O *Alcácer Quibir* foi anteontem pela primeira vez representado no teatro S. Pedro, provocando sucessivas ovações aos artistas do teatro D. Maria II.

12) MARCELINO MESQUITA

O País
20/07/1893
p.2 Artes e Artistas
Leonor Telles
Acabamos de assistir à representação do drama histórico em 5 atos e em verso, *Leonor Telles*, do Sr. Marcelino Mesquita, que foi à cena na festa artística de Eduardo Brazão, o grande ator português.
Dizer o que foi essa festa triunfal e magnífica, contar os transportes entusiásticos dessa multidão que enchia à cunha a sal, enumerar os buquês atirados à cena ou levados ao palco, descrever o vôo ziguezagueante dos pombos que atravessavam o teatro indo bater de encontro aos bastidores, pondo no ar uma nota ao mesmo tempo álacre e terna, é tarefa essa que em muito excede as condições nossas de trabalho.
Ao entrar do eminente artista em cena o proscênio juncou-se de flores, uma salva de palmas estalou em toda a sala unânime e prolongadíssima, e o ator, comovido perante essa grande consagração, teve de por longo tempo interromper o seu trabalho para agradecer manifestações tão imponentes e espontâneas.

Depois, à medida que o drama ia desdobrando as suas arrojadas situações, concebidas por um cérebro audaz de adolescente, o entusiasmo do público ia crescendo, crescendo sempre, estuando em ovações extraordinárias no final do 2º. ato tão teatral e bem arquitetado.
De então por diante já não havia entusiasmo, havia delírio, verdadeira fúria de aplaudir e durante todo o 4º. ato e no final desse e do último as palmas e bravos reboavam em longas e repetidas ovações pela sala.

___

Leonor Telles era, como sabem e como não perdem nada em ignorar, uma amante de um rei de Portugal, D. Fernando, por alcunha, *o formoso*. Pelos modos esse rei deixara-se enfeitiçar inteiramente pela amasia, a ponto de perder as estribeiras, solicitando de Roma o rompimento do matrimônio de Leonor com D. João Lourenço da Cunha e casar ele com essa divorciada, que Naquet no célebre libelo não citou.
E pensam vossas senhorias que a mulher, que assim escalara o trono português, ficou fiel ao rei? Qual?
Mal se apanhou naquelas grandezas, apaixona-se por um fidalgo, o conde Andeiro, homem viajado, conhecendo o mundo e as mulheres e cai-lhe nos braços como uma doidivanas que era.
O povo, porém, que já não estava pelos ajustes, ao ver assim o seu rei dominado por uma mulher de pouco mais ou menos, que de mais a mais o... (como é que se diz? Ah! sim;) que de mais a mais o imaginava, quando vê o rei morto pelos desgostos que lhe dava a astuta e pérfida Leonor, vai-se de longada a palácio e obriga o Mestre d'Aviz, um dos irmãos bastardos de D. Fernando, a matar o conde Andeiro e aclama:
- Real, real, real! Pelo Mestre d'Aviz, rei de Portugal!
Eis aqui narrados em curtas palavras, e pouco mais ou menos, os sucessos como eles se deram nos princípios do século de quatrocentos, conforme o descreveu em sua *coronyca* esse estilista raro, artista dedicado e primoroso que se chamou Fernão Lopes.
Eis aqui também o trecho histórico que o Sr. Marcelino Mesquita tomou para pôr em cena, acrescentando-lhe apenas na confabulação um episódio amoroso entre uma filha do conde Andeiro e o Mestre d'Aviz, amor idílico e suave que anima e refresca a peça.
A propósito do *Afonso VI* do Sr. D. João da Câmara, fizemos uma série de considerações que inteiramente se ajustam à *Leonor de Telles* como ainda a outras obras congêneres; há nesta peça as qualidades e defeitos da escola, acrescidos ainda de defeitos e qualidades que devem atribuir-se ao autor.
É preciso porém notar, para uma mais equitativa e justa apreciação, que *Leonor Telles* é um drama feito aos vinte anos e, se houvéssemos de considerá-lo como uma promessa, muito pouco haveria que censurar e quase que só o receberíamos com aplauso. Se, porém, o autor escreveu o drama aos vinte anos, foi aos trinta e tantos que os fez representar e então justo é que ponderemos essa outra circunstância que vai como que sancionar as verduras anteriores e arrefecer um tanto o nosso entusiasmo.
Sim, porque uma coisa é escrever um trabalho aos vinte anos e atirar com ele imediatamente ao público, outra é escrevê-lo, guardá-lo na gaveta durante uma dúzia de anos e depois entregá-lo à posteridade.
A obra não dormiu aquela porção de tempo que Horácio recomendava; mas a dúzia já não é conta que se despreze, vamos; e em doze anos dá o mundo muita volta e aperfeiçoa-se grandemente a cabeça de uma pessoa... quando não acontece exatamente o contrário.

O drama *Leonor Telles* tem uma grande qualidade – o arrojo e firmeza das situações; tem também um grande defeito – essa retórica do escritor que não vê claro centro das próprias frases e que emprega as palavras sem bem saber o que elas valem. É isso o que dá à peça um ar de fancaria que a torna desagradável a quem haja de ouvi-la, ou sobretudo de tê-la.
Os versos são no geral mal feitos e duros e às imagens e conceitos falta brilho e novidade.
É certo porém que o autor tem verdadeiro estofo de dramaturgo, e há de fazer obras de mérito, se quiser cuidar os seus trabalhos, planeá-los longamente e executá-los com menos frenesi e mais paciência.

___

Brazão no papel do rei D. Fernando, eleva-se a toda a altura do seu gênio potente e soberano.
O monólogo, e a cena do 4º. ato com o Mestre d'Aviz levantou literalmente a plateia e os bravos irromperam de todos os lados quando ele disse os versos.

Agarrá-lo pela glória! arremessá-lo ao solo!
Mergulhai lentamente a lâmina puída!
Deixai-a morder bem! arreganhai-lhe a ferida,
Voltando-a docemente, branda, de tal sorte,
Que o coração se veja a estrebuchar no corte!
Carregai de vagar: sentirá, nessa calma,
Apunhalar-lhe o corpo, apunhalar-lhe a alma!
Bem merece o vilão! Afastai-me esta afronta,
Quem desafronta os seus, a si se desafronta!

Não calculam os que não assistiram à representação quanto Brazão acumula ódio concentrado e em vingança ao proferir esta sentença do conde Andeiro.
O seu trabalho é simplesmente assombroso. Quiséramos ainda alongar esta apreciação do desempenho que o grande ator dá ao seu papel, mas não no-lo consente o espaço nem o tempo.
Falco fez uma Leonor Telles um pouco hirta, magnífica em todo o caso de majestade e porte altivo. Se não foi suficientemente felina como deveria por ventura, deu com grande relevo aquela outra feição do personagem por ventura demasiado em grandioso.
Augusto Rosa com grande veemência e calor no final do 2º. ato que executou na altura que pede a situação.
João Rosa fez o Mestre d'Aviz que é na peça galã amoroso, com a sua costumada perícia e Valle num papel muito pequenino trabalhou com discrição.
Os nossos parabéns a Palmira, que mostrou neste papel ter efetivamente uma vocação definida para o teatro. Pôs muita alma nas cenas com a rainha, como o rei e no final do drama.
Augusto Antunes, no papel de conde Andeiro, que lhe não está muito na corda, houve-se com o critério da sua longa prática.
Os restantes fizeram todos os esforços para nos apresentar um desempenho igual e elevado.

___

Já dissemos que a festa de Brazão foi magnífica e apesar do eminente ator haver sido festejado por muitas vezes e em diversos lugares, queremos crer que desta récita lhe há de ficar memória dilatada por largos anos.
Gratuitamente era distribuída uma *Polyanthea* com uma esplêndida fototipia de Brazão e o fac-símile da sua assinatura. Esse número único, organizado pelos cuidados do Sr. Florindo de Andrade, vinha enriquecido com artigos e versos de Augusto de Mello, José do Patrocínio, Valentim Magalhães, Belarmino Carneiro, Figueiredo Coimbra, Azeredo Coutinho, Figueiredo Pimentel.
À frente do camarim de Brazão estava armada uma pequena antecâmara onde os amigos e admiradores iam deixar os seus cartões e brindes, de que abaixo damos notícia circunstanciada. Não era possível lá entrar, tão grande era afluência.
Cá fora, na sala, uma multidão compacta que aplaudia sem cessar o grande ator, no átrio uma banda atroava os ares com cornetas e clarins, maciços de verdura em todos os recantos, e por sobre a plateia caía uma profusão de versos em papéis de cores, como no proscênio choviam ininterruptamente pétalas de rosa.
Mas de todas as manifestações que o público fez a Brazão nenhuma certamente lhe foi grata como o chamarem no fim do 4º. ato ao palco Rosa Damasceno que não entrava no espetáculo.
Ela veio agradecer comovidíssima e o público freneticamente aclamou os dois artistas, como querendo também consorciá-la em uma só apoteose.

Crispiniano da Fonseca.

Gazeta Notícias
21/07/1893
p.2 Teatros e...
Eduardo Brazão

Foi na *Calunia*, de Scribe, que ele aqui estreou há cerca de vinte anos. O público viu logo que tinha diante de si um desses talentos privilegiados, para o qual se abriam as portas de um futuro de glórias e de triunfos. E ele, à força de estudo, de incessante trabalho, impelido por essa nobre ambição que tudo vence, foi galgando rapidamente, quase que assalto as posições, e hoje ocupa no teatro português o seu ponto culminante.
Para ele não há obstáculos; se os encontra na sua carreira, arreda-os, e segue, e caminha de vitória em vitória.
Sedento de renome, quebrou a órbita em que costumavam girar os seus mais gloriosos antecessores do teatro português, e foi à procura de novas regiões.
A comédia e o drama eram um círculo muito limitado para o seu talento; enfrentou com a tragédia, e foi pedir ao teatro de Shakespeare o campo ilimitado em que o seu enorme talento pudesse expandir-se e deslumbrar as plateias com as suas fulgurantes irradiações. Deu-nos o *Otelo*, um *Otelo* desigual, sem dúvida, mas um *Otelo* grande como o poeta concebera, grande como o seu gênio.
Deu-nos depois *Hamlet*; não era ainda perfeito, mas mostrava-se já mais firme, mais seguro, mais completo; não tinha já as vacilações de um neófito, mas os arrojos da águia.

Agora, ao cabo de seis anos de ausência, apresenta-se novamente Eduardo Brazão ao público fluminense, e pasma-o com o Rabino, do *Fritz*, e encanta-o com o monsenhor, da *Madrugada*, e deslumbra-o e subjuga-o com aquele enorme, com aquele colossal D. Fernando, da *Leonor Telles*, com que anteontem fez benefício no teatro S. Pedro de Alcântara. É uma esplêndida criação artística. Não há, na interpretação desse hercúleo, uma falha, uma jaça; é completa, é perfeita.

Os sentimentos mais opostos, o amor e o ódio, o perdão e a vingança, a covardia e a coragem, são reproduzidos com uma verdade assombrosa. Tudo é admirável nesse monumental trabalho de Brazão, desde a sua majestosa entrada no 1º. ato, até aquela estupenda cena do 4º. ato, entre o rei e o Mestre de Aviz. É horripilante a expressão de ódio concentrado, de sede de vingança, com que ele faz ao Mestre o pedido para que mate o conde Andeiro. As sílabas daqueles versos másculos caem-nos nos ouvidos, penetrantes como a lâmina do punhal que rasgou o coração do amante da rainha.

Ao terminar essa grandiosa cena o eminente ator foi calorosamente aplaudido, como já o havia sido em todo o correr da peça, desde a sua entrada em cena, em que foi recebido com uma prolongada salva de palmas. No final do 4º. ato, Eduardo Brazão foi chamado diversas vezes à cena, sendo em uma delas acompanhado por sua consorte, a distinta atriz Rosa Damasceno, cuja presença, apesar de não tomar parte na representação, foi reclamada pelo público que enchia literalmente o teatro.

- Para a sua récita escolheu Eduardo Brazão o drama *D. Leonor de Telles*, de Marcelino de Mesquita, drama histórico em cuja contextura o autor se houve com o grande talento.

Não é uma peça isenta de defeitos, mas esses desapareceram diante da energia e virilidade das situações e dos lances arrebatadores. O final do 2º. ato e todo o 4º. impressionam grandemente, e provocam as mais francas demonstrações de entusiasmo.

Além do papel de D. Fernando, o drama de Marcelino de Mesquita tem outros dois de grande responsabilidade, D. Diniz e D. Leonor, e um terceiro, o de Helena, de bastante importância.

Os outros formam como que o claro-escuro do quadro em que se destacam aquelas quatro figuras principais.

O papel de D. Leonor coube a Carolina Falco. Artista de talento e conhecedora do palco, a distinta atriz caracteriza perfeitamente a índole arrogante e perversa da mulher de D. Afonso, o Formoso. Foi meiga e sedutora, má e vingativa.

A atriz Palmira fez com alma e sentimento o papel de Helena. Com o talento que possui e com a decidida vocação que tem para o gênero dramático, a jovem atriz, se estudar, há de conquistar no teatro posição proeminente.

Augusto Rosa desempenhou o papel de D. Diniz, de um modo verdadeiramente superior. Foi imponente e grande no final do 2º. ato, uma das situações mais violentas da peça, dizendo com máscula energia todo os seu grande monólogo.

João Rosa, muito bem no papel de Mestre de Aviz, papel demasiado insignificante para o talento do ilustre ator.

Merecem igualmente elogios, pelo valioso concurso que prestaram para o brilhante êxito da *D. Leonor Telles*, os atores Joaquim Costa, Antunes e Valle.

- A Eduardo Brazão, além de diversos ramalhetes de flores e de outros brindes, foram oferecidos os seguintes:

Aparelho para escrever, de prata russa, pelos figurantes; faqueiro de madrepérola e prata, por J. G. e Casquilho; uma caixa de charutos; fotografias de Cardoso de Menezes, Henrique e Valentim Magalhães e atores Matos e Maia; 1 volume do ator Julio Vieira, pelo autor; uma coroa de louros, por Francisca Gonzaga; um inglês (de coco da Bahia), pelo ator Leonardo; L'enfance de Molière em bronze, por Ilídio Martins, Álvaro Tedim, Manuel Faria, Caetano Moutinho e Teixeira Júnior; um estojo com talher de prata, pelos *habitués* da 3ª. ordem; um par de abotoaduras de esmalte com brilhantes, por Francisco Alves Moreira.

13) AUGUSTO DE CASTRO

O País
05/04/1890
p. 2 Diversões
Teatro Lucinda
Guardados os dias consagrados pelo cristianismo ao respeito e à dor, Furtado Coelho reabre hoje o Lucinda com um verdadeiro acontecimento teatral.
Representa-se ali, pela 1ª. vez, uma peça cheia de bons elementos de sucesso e que o fará infalivelmente.
O *Bandido de casaca* marca a reaparição de um escritor de nome festejado, que se afastara desde algum tempo das lides teatrais – o Dr. Augusto de Castro.
Furtado Coelho desempenha nessa nova produção do estimado autor o principal papel, e o desempenho dos outros promete ser magnífico, atendendo ao escrúpulo com que a peça foi posta em cena e à boa vontade com que todos se dedicaram ao estudo dos papéis.
Estreia nessa peça o Sr. Frederico Roxo, cavalheiro distinto da nossa sociedade e moço de acentuada vocação para a difícil carreira que espontaneamente abraçou.

O País
06/04/1890
p. 2 Diversões
Teatro Lucinda
Repete-se hoje no Lucinda a peça em 5 atos do Dr. Augusto de Castro – *Bandido de casaca*, um bonito trabalho teatral, urdido com extrema habilidade, interessante, abundante de situações brilhantes e desempenhado com a correção que têm todas as peças ensaiadas por Furtado Coelho e representadas pela sua companhia.
A peça, representada ontem pela 1ª. vez, foi acolhida francamente e isso lhe acontecerá hoje, porque assim o merecem a composição, o autor, os artistas, e especialmente a empresa, que tem enfrentado com verdadeiros sacrifícios para manter um repertório digno e que tão boas disposições mostra de auxiliar as produções nacionais, condenadas pelo francesismo que de há tempos tem invadido os nossos teatros.

O País
07/04/1890
p.2 Diversões
Teatro Lucinda
BANDIDO DE CASACA

Felizmente ainda de vez em quando aparece quem se lembre de apresentar alguma produção original, nesta terra em que o teatro vive quase exclusivamente de traduções, que nem sempre valem alguma coisa.

É tão cômodo fazer-se autor dramático com o trasladar peças do francês para o português!

É tão difícil, exige tantas aptidões, tanto preparo, acarreta tamanha responsabilidade a composição de uma peça!

De mais, há muito maior facilidade em fazer representar uma tradução, quando a recomenda o nome do autor ou o êxito do original! E é tão custoso conseguir afastar a prevenção dos empresários contra as produções que se não recompensam pelo nome do autor estrangeiro!

Felizmente assim não pensa Furtado Coelho, autor também e artista de preparo intelectual, a que não estamos muito habituados em nossos teatros.

Preside ao julgamento das peças submetidas à sua empresa o critério, e há boa disposição de espírito para com as composições originais, empenho de exibi-las de preferência, e disso temos prova no fato de, em sete peças até agora representadas pela companhia do Lucinda, encontrarem-se já três originais.

Isso anima a quem trabalha e granjeia louvores justos a quem o pratica.

Não é um primor, não é uma perfeição, a peça original agora representada no Lucinda.

Um pouco pesada na forma, às vezes ressentindo-se de um tom meio monótono, mas armada de modo a prender a atenção do espectador até a cena final, verossímil quase sempre, oferecendo não poucas cenas de alto efeito dramático, entrecho complicado e bem urdido, qualidades que compensam os defeitos que possam ser apontados.

O teatro encheu-se, novo desmentido à falta de confiança que se diz haver da parte do público para com as peças nacionais.

Também, é certo, contribuiu para levar essa crescida concorrência ao Lucinda a estima que merece o nome do Dr. Augusto de Castro, tantas vezes aplaudido e em época ainda próxima tão popularizado em nossos teatros, por longa série de sucessos.

Não pode ser contado como uma nota destoante o acolhimento que teve pela 1ª. vez. O público ouviu-a interessado, até final, aplaudiu por vezes situações e falas e vitoriou bastante o autor ao terminar a representação.

Contribuindo poderosamente para esse resultado, teve o Dr. Augusto de Castro o desempenho que deram ao seu trabalho os artistas da companhia do Lucinda, um conjunto de bons atores, disciplinados pela proficiência de Furtado Coelho.

Coube ao exímio artista o principal papel, o coronel Juvêncio, cego por gota serena, personagem dificílimo, cuja interpretação foi corretamente sustentada durante todo o longo trabalho dos cinco atos em que se divide o drama. O final do 3º. ato é magistralmente feito por Furtado Coelho.

Para ajuizar-se do trabalho de Apolônia no papel de Viscondessa basta vê-la representar o 4º. ato, em que o seu papel assume a maior importância.

Maia, apesar de deslocado no personagem que lhe foi distribuído, houve-se com o critério que lhe é costumado, e teve cenas, como no 3º. ato, talentosamente jogadas.
Estreou nesta peça o Sr. Frederico Roxo, moço de aptidões aproveitáveis, que se acentuarão melhor em outros papéis ou em posteriores representações, quando livre da emoção que o dominava na noite de anteontem.
Portugal sustentou um bom tipo.
Jacinta Freitas, Gabriela Montani, Marques, Gonçalves Villar e seus companheiros fizeram jus aos aplausos com que o público os festejou.
A peça do Dr. Augusto de Castro levou ontem ao Lucinda segunda enchente, que desejamos se reproduza hoje, por ocasião da 3ª. representação.

Gazeta de Notícias
07/04/1890
p. 2 Teatros e...
Bandido de Casaca
É um verdadeiro acontecimento, assumindo proporções de festa, no nosso pequeno mundo literário, a representação de um trabalho nacional.
Raras vezes depara a crítica indígena ensejo para tratar de produções que não sejam importadas; em casos, pois, como este de que nos ocupamos, deve ela, a crítica, envergar a sua casaca de ver a Deus, e tomar o tom prazenteiro de quem vai a uma festa de primeira ordem.
Andam por aí a dizer, e à força de repeti-lo já tomou foros de sentença indiscutível, que o público faz beicinho a tudo quanto tem o cunho brasileiro, e que só o atrai a peça teatral que um paquete nos traz, um tradutor põe em língua mais ou menos de Camões, e um empresário monta.
Entretanto, a prova teve do contrário quem anteontem foi ao Teatro Lucinda, como do contrário teve também a prova quem viu no Recreio as sucessivas enchentes provocadas pelas *Doutoras*, do Dr. França Júnior.
Isto prova que o que nos falta, não é público para as peças originais, mas sim peças originais para o público.
Se se compenetrassem disso autores e empresários, veríamos em breve o nosso teatro enriquecido com trabalhos puramente brasileiros, como o que nos deu anteontem o distinto e infatigável empresário e ator Furtado Coelho.
Numeroso público apinhava-se na sala do Lucinda, atraído pelo anúncio da peça do Dr. Augusto de Castro, *Bandido de Casaca*.
É sobre esse drama que a crítica, pelos tubos dos nossos órgãos, vulgo imprensa, tem de pronunciar hoje o seu *veredictum*.
O que será essa crítica, na sua quinta essência, feitas as necessárias depurações, não sabemos. Parece-nos, entretanto, a julgar pelas impressões que recebemos, que deve ela ser favorável ao autor da nova peça, ilustre veterano que em campanhas dessa natureza já tem colhido farta messe de louros.
É interessante o original o enredo do novo drama, parecendo-nos entretanto um pouco diluído seja pela sucessão das cenas enfeixadas em cinco longos atos.

A frase é elegante e bem torneada, conquanto algumas vezes guindada e pretensiosa, traindo neste senão a preocupação do autor em armar ao efeito.
Os tipos estão nitidamente delineados, especialmente os do coronel Juvêncio dos Reis e sargento Braz, sendo este último, para nós, o melhor de toda a peça.
O tipo do cômico Silvestre Fróes, sujeito que vive a encher os bolsos de comezainas nos bailes, é comum, e já muito explorado no teatro.
O desfecho do drama é de um efeito seguro e impressiona o espectador, dando-lhe o que ele deseja: - a punição do patife.
Há a notar uma singularidade nesse drama: - o espectador não compreende patavina até chegar ao quarto ato. Isto desperta febril interesse, dando causa a mil conjecturas e a acaloradas discussões, que terminam no ato de que falamos, ato que é uma verdadeira surpresa.
Razão teria quem desse ao novo drama do Dr. Augusto de Castro, pelo que acabamos de dizer, a denominação de *boite à surpeise*, sem que houvesse nessa denominação nenhum resquício de menosprezo pelo trabalho do ilustre e distinto escritor
O desempenho do belo e interessante drama foi satisfatório.
Furtado Coelho apresentou magistralmente um soberbo e corretíssimo tipo no papel de coronel Juvêncio de Brito; a ele e ao ator Marques, no papel do sargento Braz, cabem as honras da noite.
A atriz Apolônia desempenhou com muita nobreza o papel da viscondessa de Montes Áureos, tendo sido entusiasticamente aplaudida no quarto ato.
No papel de Margarida esteve de uma frieza de carapinhada, a inteligente atriz Gabriela, a quem há pouco tempo tecemos merecidos elogios, tratando do desempenho que deu ao papel da espanhola Trindade, na comédia *Meter-se a Redentor.* Vê-se que não dá para o drama a inteligente atriz.
Estreou nesta peça o ator Frederico Roxo, que, conquanto mostre alguma disposição para o teatro, tem entretanto gravíssimos defeitos, sendo um deles o de entender que acentuar frases é arrastá-las com precisão de um relógio com pouca corda, a dar horas.
Andaram bem os atores Gonçalves Maia, Villar, Portugal, Zeferino, Jacinta e Adelaide silva.
A peça está bem montada. Há apenas a estranhar que o distinto empresário houvesse metido o terceiro ato dentro de uma estufa.
Merece também reparo o fato de entrar Fernando de Assis, sem Chapéu, no jardim da casa do coronel Juvêncio de Brito.
O público chamou à cena autor e atores, e vitoriou-os com entusiasmo.
Repete-se hoje a peça.

Jornal do Comércio
13/04/1890
p. 1 Folhetim do Jornal do Comércio (de 12 de Abril de 1890)
Aos domingos
Por que razão são se há de agora realizar esta reforma do romance fluminense?
Fica prevenido o leitor, desde já que não se trata de literatura. O romance, no caso vertente é, quando muito, fonte de literatura.

Fez-se a revolução da política; faz-se a revolução administrativa, substituindo nas eminências do edifício da ordem as cariátides imóveis, de muita carranca de prestígio, e de muito emperramento, por ombros animados que se disponham a compor arquiteturas de formas vivas, como nas maravilhosas descrições da *Chute d'um ange*, de Lamartine. Vão se fazendo em outras esferas mil revoluçõezinhas que são como a propagação coerente do grande *kach*.

Entretanto, ninguém se lembrou ainda de uma inovação, debatida outrora, impedida outrora, pela condição de imobilidade dos velhos tempos, muito fácil, pelo pouco de que depende, que, posta em uso, atualmente, na era das reformas, seria importantíssima com série de consequências que se desatariam.

Nada menos do que a transformação do romance fluminense.

Romance chama-se aqui a fração romântica da vida, tudo que se faz que não é trabalhar pelo sustento. É a hora vaga, a hora do recreio das profissões, a *flànerie* depois da última refeição do dia, o tempo em que, esquecidos os balcões, trancado o escritório e o ponto da repartição, o homem de negócio iguala-se em despreocupação à senhora de sociedade, ociosa e fidalga, à criança de eterno riso, que só pede para viver um pouco de atmosfera, e uma borboleta azul que se persiga, ao *dandy* fazedor de coisa nenhuma, que medita unicamente o cuidado de como repartir o seu *splein* entre o seu cavalo e a sua amante, à demimundana, cujo passado é o velho episódio simplíssimo do moinho e da coifa, cujo futuro é a direção que lhe dá ao passeio, o capricho descuidoso da cadelinha felpuda, de trela de fita que a precede.

A folga, em suma, para viver um pouco de romanesco, que se consegue da regularidade prosaica e atrofiante do esforço comum pela existência que é a existência moderna.

Nessa oportunidade venturosa, aquele que tem mais arte na alma entrega-se livremente à cisma, que se harmoniza tão bem com a digestão e com o crepúsculo; o *Viveur* aspira *havana* enlevando-se inconscientemente na ascensão de uma fumaça; o apaixonado namora; mas geralmente passeiam todos – para ver de mais perto o cair da noite e porque sentem certa necessidade de culto público e em comum na religião do bem-estar – antes da hora dos teatros, de alguma palestra morna de *pot au feu*, ou do recolhimento cedo e comodista dos lençóis.

Qual é a vida do Rio de Janeiro nesta parte do dia? É a rua do Ouvidor, simplesmente a rua do Ouvidor. Ali estão reunidos para pretexto de rendez-vous os boatos do mundo jornalístico que se acumulam para a tarde, as exibições dos armarinhos que são mais vistosas sob a iluminação das lojas, o esplendor dos mostradores dos ourives que no ouro e nas joias rutila mais vivo, depois que não tem de lutar com a brutalidade explosiva da luz solar.

Por ali corre e recorre o romance fluminense, por aquela esgalgada avenida, por aquela espécie de funda sarjeta fendida na massa dos quarteirões, donde só agora, depois que foram banidas as tabuletas, é que se começa a ver o céu, onde, como disse um observador, arde horrivelmente a intriga por que os transeuntes avistam-se de mais, de calçada a calçada, a intriga crua, das coisas tais quais são, sem a amenidade da incerteza do que se não pode verificar bem porque o que se passa é o que se comenta, passa-se quase dentro dos nossos olhos, comenta-se quase em confidência conosco, juntinho dos nossos ouvidos.

A intriga é o melhor do romance real da vida dessa grande ocupação da hora vaga, de luxo de devaneio que nos permitem os positivos labores. Mas que triste coisa é a intriga

mesquinha, aldeia, achatada na estreiteza daquele ambiente, descalabro da fantasia, comprimida pelas altas paredes, sem ar, sem céu, sem horizonte, sem largo movimento, acotovelando-se, tocando-se como os gestos de uma palestra incivil!

E que monotonia igualmente, o perpétuo namoro de loja, o perpétuo plantão à porta do café ou da alfaiataria, o perpétuo galanteio atrevido sobre os ombros da dama transeunte, que tem de afrontar, insignificantemente, baixando os olhos como qualquer costureirazinha sonsa, porque lhe falta espaço na rua para alardear uma airosa defesa, evitando de largo os sítios perigosos da passagem.

A revolução que se propõe para o romance fluminense é exatamente uma ampliação de ambiente, uma deslocação de centro de movimento; é a reforma da recreação pública; e porque o ampliativo, tem de ser vantajosíssima para os costumes, segundo a higiene geral do grande espaço, para a saúde física e para saúde moral.

Porque não se abrem a carruagens e cavaleiros os portões do Jardim do Campo?

Muito se lutou por isso outrora, mas outrora havia razões para ser razão que as ruas do soberbo parque não tinham resistência suficiente para sofrer o trânsito das rodas.

Na atualidade, que tem produzido, algumas réplicas novas a antigas contestações, pode-se dizer que se as ruas não resistem, reforcem-nas, macadamizem-nas, batam-nas, deitem-lhes areia em cima e batam-nas novamente. É bem de crer que, esmagada a soquete esta extraordinária dúvida, não tenhamos, quando se permita a entrada aos carros de passeio ou aos passeantes montados, de assistir ao desolador espetáculo de os ver, carros e cavaleiros, se afundando terra a dentro, devorados pelo chão do parque como os dançarinos de Manoel Bernardes.

Depois, poder-se-á mesmo assegurar, de mão na consciência, que as ruas do Campo assim como estão, não podem absolutamente suportar a carreira alada de um fáeton?

Que fosse, embora, necessário um reforço de lastro, sob a área das grandes avenidas; tão considerável seria a transformação dos aspectos de vida civilizada da vida do Rio de Janeiro, que valha a pena arranjá-lo.

Imaginem a revolução da tarde e da noite fluminense, estabelecida por essa reforma a centralização da vida elegante.

Toda essa estagnação de insipidez que se localiza às 6 horas na rua do Ouvidor, que se espraia um pouco no ar aberto do largo de S. Francisco de Paula, de admiráveis crepúsculos sobre a Escola Politécnica, todo esse aborrecimento popular, que estaciona insatisfeito e desejoso, de aspiração incerta na luz lívida do globo de Café do Rio, derivaria curiosamente, festivamente para o parque das carruagens, para o jardim de céu aberto, para as avenidas de ar livre. Que diferença da rua do Ouvidor, onde a população em vez de se encontrar, esbarra-se – para esse lugar amplo, de *rendez-vous* de todos, à beira dos lagos, onde atualmente mira-se apenas a solidão do jardim com atrativos ou o receio curvado e cabisbaixo de algum empreendedor de aventuras, sob a cúpula do arvoredo, para cujas sombras ermas quem quer que se dirija hoje, tem logo a espionagem de um guarda de barbas brancas e cajado, que, em vez de vir contar a narração pastoril de Filetas, deita-nos um olhar de esguelha como a dizer: “Maganão! Bem sei a que vais por esses recantos, mas cá estou eu...” que diferença da rua do ouvidor para o vasto jardim, transformado pela grande freqüência em ponto de reunião da sociedade elegante, lugar de cômodo passeio, de franco e honrado namoro, onde espaireçam todos que têm a simpática necessidade do espetáculo do seu semelhante para a filosofia ou para o *flerte*!

E para essa transformação que muito se exige! Que sejam menos severos alguns guarda-portões; que seja um pouco mais duro o chão de algumas alamedas.

___

Como estamos em era franca de regeneração, mas regeneração a sério, não como antigamente, no tempo das auroras da dita, o teatro nacional, o simpático teatro nacional, das célebres elevações de nível, outra velha história – não se tem querido deixar ficar.

As peças de original brasileiro atropelam-se à porta dos empresários; um bom número delas estão aceitas; diversas. E no palco fluminense, ensaiam-se comédias nacionais, dramas, bambochatas alegres de revistas, alteram-se, sucedem-se, pressurosamente, e, o que ainda é mais notável, festejados por uma aceitação a que não está muito habituado o escritor dramático nacional que tem de disputar preferência contra toda a obra fácil de importação traduzida.

Entre essas últimas destaca-se o drama *Um bandido de casaca*, do Sr. Dr. Augusto de Castro, obra séria, estudada, conscienciosa, cujo merecimento desigualmente julgado pela crítica, tem sido com unânime igualdade aplaudido por uma série de boas casas, na cena que o adotou.

A censura desfavorável que se pode fazer a esta peça é por uma certa disposição artificial que nela se nota de elementos de intriga e de excitação de curiosidade da plateia.

Desde, porém, que se elabora uma boa composição, equilibrada e lógica, conquanto sobre um fundamento menos verdadeiro, aceito por convenção, a produção artística é legítima e não tem outro dever senão aplaudir quanto de verdadeiro for conseguido sobre esse apoio convencional.

Um painel é exatamente um caixilho de moldura, impedido por uma superfície de tecido.

Nem por isso, deixa de passar-lhe através, a perspectiva do nosso olhar, profundamente, infinitamente, tal como se prolonga nas aparências do mundo real. É que se estabelece entre o pintor e o observador, a *convenção* tácita de que este não há de apalpar a verdade da sua representação por meio das tintas. Há de consentir em iludir-se: porque, se, além da aparência da distância visual, o painel oferecesse mais a própria distância, não seria então um painel seria justamente uma janela... Para que a arte exista, é preciso que o diletante tenha a bondade de consentir que ela não seja a natureza. Quando a arte nos dá meia natureza, tem cumprido os eu fim. Dizem vulgarmente que o *diletante* precisa *saber ver*; é um engano: *diletante* precisa pelo contrário *saber não ver* – predispor-se pela boa vontade do gosto, para admitir o agradável engano que um artista lhe proporciona. É pouco mais do que isto o que os espíritas denominam a fé do *médium*, a qual lhe faculta as percepções privilegiadas do intermúndio dos seres espirituais. A fé artística, esta educada cegueira do *diletante* é que facilita as sugestões que lhe desperta na mente o artista como um magnetizador.

A arte dramática tem de ser protegida pelas mesmas concessões de que vivem as outras de imitação da natureza. Quantas soberbas comédias se haviam de desfazer em nada, se fossem provadas da porta falsa de onde saem as surpresas do grotesco?

Um drama pode, da mesma forma, ser admiravelmente aceito se, mal apurada uma ou duas condições preparatórias de entrecho, a ação realizar-se verdadeira e sincera, entre personagens de caracterização feliz.

Esquecidos os elementos da convenção que existem no arranjo do *Um bandido de casaca*, não há senão aplausos para a peça. Os sentimentos são deduzidos em geral com cerrada

lógica; a linguagem dos diálogos, sem deixar de ser finamente literária e vigorosa, quando a peça requer, é de princípio a fim, naturalíssima, e que constitui um grande elogio, num gênero de composição literária onde o vício da ênfase é tão frequente; as cenas conduzem-se com variedade e sem esforço até ao lance final dificílima, aliás de proporcionar – um velho militar cego que apunhala o bandido que dá o nome ao drama, enquanto um criado segura a vítima, que realiza a cruel punição com uma tranquilidade horrível, levantando-se calmamente da treva da sua cegueira como um leão do fundo de sua caverna, que apalpa devagar o corpo impossibilitado do miserável para achar-lhe o peito, que lhe procura, que lhe persegue o coração para ferir.

Se no teatro brasileiro as produções aparecessem numerosas e fulgurantes de merecimento, talvez não fosse de justiça adiantar à primeira plana a produção do Sr. Dr. Augusto de Castro. Nas condições da nossa arte dramática, pode-se afirmar que significa um triunfo.

Y.

14) ANTÔNIO LOPES DE CARDOSO

O País
09/10/1897
p.2 Artes E Artistas
Santana

Um grupo de excelentes artistas, que pertenciam à última empresa do Variedades, formou uma associação, inaugurando anteontem os seus trabalhos no Santana.

A peça escolhida para esse espetáculo de estreia foi o drama em 5 atos *Os Caftens*, original de A. Lopes Cardoso, autor aplaudido de algumas peças representadas não só nesta capital, como nos Estados.

Escrito em 1880, quando a ignóbil indústria do caftismo começou a escandalizar a sociedade fluminense, o drama, se fosse representado naquela época, teria prestado o melhor serviço à campanha então iniciada contra os miseráveis de quem tanto se ocupou nesta folha, não há muito tempo, a pena atrevida e vibrante de Ferreira da Rosa. Infelizmente as autoridades só agora consentiram na exibição d'*Os Caftens*, e hoje, sem deixar de ser uma peça de combate, o drama perdeu necessariamente o alcance moral que teria há 17 anos.

Algumas cenas pareceram, talvez um tanto cruas a certos espectadores melindrosos; mas a verdade é que da exposição dessas mesmas cenas, o autor, com um engenho e uma sinceridade que fora injusto negar-lhe, tirou ensinamentos proveitosos e moralizadores, prevenindo a plateia contra a abjeção dos indivíduos que forneceram o título da peça, e conseguindo comover-nos com o tipo de uma desgraçada mulher roubada ao marido na Europa e atirada pelo *caften* a uma pocilga infame da rua Sete.

Os sentimentos, que se apoderam do espectador durante a representação do drama, traduzem-se numa infinita piedade contra as vítimas e numa indignação tremenda contra os algozes.

Não analisaremos minuciosamente a peça, que têm a par de alguns defeitos e hesitações muito naturais, atenta à escabrosidade do assunto, algumas qualidades brilhantes e

incontestáveis. O último ato, principalmente, é de uma grande intensidade dramática, e impressiona deveras.
O desempenho dos papéis foi bem confiado às atrizes Branca de Lima e Maria Del Carmen, aos atores Sepúlveda, Rocha, Zeferino, Leite e Leal, e a outros artistas que, em planos mais afastados, contribuíram também para o bom êxito da representação
A encenação, sem ser luxuosa, é descente e apropriada.
O público aplaudiu com vigor, chamando à cena, além do dramaturgo, que não apareceu, os artistas e o venerando mestre Furtado Coelho, que os ensaiou.

A.A.

Jornal do Comércio
09/10/1897
p. 2 Teatros E Música
Os Caftens
No declínio em que vão as coisas de teatro entre nós, e não é de hoje que elas vão mal, mais que ninguém sofrem principalmente os artistas, vivendo de incertezas, do êxito equívoco de empresas sem capital, e as mais das vezes sacrificados em tentativas que só têm um resultado possível: o desastre inevitável.
Alguns artistas nestas condições, precisando trabalhar para viver, porque a profissão nunca lhes permitiu amontoar economias para os tempos das vacas magras, reuniram-se no mesmo intento, formaram uma associação teatral e bateram sua tenda no teatro Santana, onde, sob a direção do provecto ator Furtado Coelho, iniciaram anteontem seus trabalhos, levando à cena o drama em 5 atos *Os Caftens*, original do Sr. Lopes de Cardoso.
Para uma associação desta natureza, que começa sua vida, tendo necessidade de fazer jus à simpatia do público, a fim de que para a sala dos seus espetáculos se estabeleça uma assídua corrente de espectadores, não é questão de pequena monta a escolha da peça com que faz sua estreia.
A escolha foi bem feita?
A esta interrogação é difícil responder *a priori*, porque só o termômetro regulador do entusiasmo do público pôde decidir. Em todo caso, podemos adiantar que a escolha foi pelo menos, arrojada e bastante arriscada.
Os mestres nesse assunto já se encarregaram de dizer que peça é inofensiva e que nem uma só frase duvidosa se ouve durante toda a ação.
Isso, porém, não basta. O tema é por demais escabroso, e se a linguagem está escoimada de arestos que possam melindrar ouvidos delicados nem por isso deixa de existir ali em toda a sua hediondez a chaga social, o vício torpe, e a curiosidade dos espectadores, principalmente dos que menos compreendem as cenas, não tem limites e procura ser satisfeita. Não aconselharemos, pois, quem tiver filhas solteiras, a que as leve ao Santana para ver *Os Caftens*.
O Sr. Lopes Cardoso tem incontestavelmente a fibra do teatro e sabe preparar as situações fortes, tão fortes que chegam a impressionar realmente. Falta-lhe como é natural a quem não tem grande tirocínio nesse gênero de trabalho, a noção exata das proporções e a despreocupação necessário para entremear episódios cômicos. O seu drama, porém feito em

1880, denuncia uma aptidão admirável que deveria ser aproveitada em outros trabalhos para nosso teatro.
A linguagem, se não é aprimorada, também não é má, e guarda certo nível; às vezes em uma ou outra frase como esta: "O Sr. Samuel nunca fez tão *pior* negócio *como* o de casar-se com a Judith", etc.
Mas essa frase será mesmo do original? Parece-se que não.
Preferimos deixar a outros a narração de enredo do drama e trataremos imediatamente do desempenho que não foi mau. Dolores Lima (Judith) atravessou toda a peça com tristeza nunca desmentida. Carmen (Sara) soube graduar bem as cores do seu papel e Branca de Lima e outras fizeram bem seus pequenos papéis.
Sepúlveda, Leal, Veiga, Rocha, Leite e Zeferino de Almeida, portaram-se muito convenientemente.
Muitos outros há que coadjuvaram bem para o êxito da peça que foi muito aplaudida pelo numeroso auditório que enchia a sala.
Que a associação consiga atrair e agradar o público é o que francamente desejamos.

Gazeta de Notícias
09/10/1897
p.2 Teatros e...
Os Caftens
Congregaram-se artistas já conhecidos e estimados pelo nosso público, e sob a direção do ilustre Furtado Coelho – glória da arte dramática entre nós – encetaram carreira no Teatro Santana, levando à cena anteontem o drama do Sr. A. Lopes Cardoso – *Os Caftens*.
Não é recente a composição. Data de 1880, quando aqui se começou a agitar a campanha contra esses réprobos mercadores de carne humana, e se então não logrou representar-se, foi porque as autoridades de então lhe opuseram o veto.
Veio pois a público 17 anos depois, e não se dirá que veio tarde, porquanto subsiste desgraçadamente em nosso meio social o cancro hediondo do caftismo, a que o dramaturgo pretendeu aplicar o ferro em brasa.
Foi de certo meritório o intuito com que o Sr. Lopes Cardoso escreveu o seu drama; só a muitos parece discutível a conveniência de trazer para a cena, com tamanha crueza de tintas, o espetáculo repugnante do vício sob a sua face mais abjeta, não obstante a punição imediata que se lhe vê aplicada, e apesar das belas frases de indignação do moço Carlos Pinheiro, que simboliza na peça a voz da moralidade e da justiça.
Não há negar em todo o caso dois predicados à composição: é uma pintura real da chaga e tem lances dramáticos que revelam no autor disposições acentuadas para o teatro. Sirva de exemplo o 3º. ato, indubitavelmente o mais bem feito.
Não nos entenderemos sobre o enredo do drama, que mais vale ser visto e ouvido.
A interpretação dada pelos simpáticos artistas do Santana foi em geral satisfatória, e em algumas cenas realmente boa, levando em conta a grande dificuldade de encarnar aquela série de tipos repulsivos. Distinguiram-se particularmente a Sra. Dolores Lima no papel de *Judith*, e os artistas Leal, Rocha e Sepúlveda nos papéis de *Samuel*, *Levy* e *Carlos Pinheiro*.
Algumas hesitações da primeira representação hão de desaparecer naturalmente nas noites subsequentes, e é de presumir que pequenos retoques em algumas cenas ou em certas frases

mais crespas atenuem o que o drama pode ter de desagradável para os moralistas escrupulosos.

15) J. DE ATHAYDE

Gazeta de Notícias
20/06/1898
p.2 Teatros e...
Variedades
Estreou anteontem neste teatro uma companhia dramática sob a direção do ator J. de Athayde.
A peça de estreia foi o drama *A Tragédia de Canudos*, peça do gênero patriótico-popular.
O entrecho é o seguinte: Carlos, alferes do exército, parte de Manaus com a guarnição da cidade, que vai para Canudos. Antes de partir confia a Artur de Noronha, o seu melhor amigo, Otávia, a noiva adorada.
Artur, que é falso amigo e na sombra conspira contra a República, seduz Otávia, parte com ela para o Rio de Janeiro, onde abandona sem recursos a infeliz, deixando-a morrer de miséria e vai para Canudos, comandar um grupo de fanáticos para conseguir a restauração da monarquia.
Carlos volta da Bahia onde foi ferido na batalha do Cocorobó. Desesperado coma traição do amigo e da noiva, jura vingar-se e volta para Canudos, com a polícia do Estado do Amazonas.
O último ato passa-se no arraial de Canudos; aparece o Conselheiro a pregar religião e a incutir o ânimo no espírito dos fanáticos.
Dá-se o assalto das forças republicanas.
Um capitão da polícia de Manaus é feito prisioneiro e, amarrado a uma árvore, vai ser torturado por Artur de Noronha, por se negar a dar um viva à monarquia, quando aparece Carlos com as forças vitoriosas.
Artur é morto por um soldado de polícia amazonense.
A peça termina por uma apoteose ao exército.
No desempenho salientaram-se as Sras. Luiza Leonardo e Clélia e os Srs. J. de Athayde, Vitorino Veloso, Lino, Machado, Candido Teixeira e Jorge.

Jornal do Comércio
20/06/1898
p.2 Teatros e Música
A tragédia de Canudos
O Sr. J. Athayde ainda não tem um nome feito na literatura dramática; não é, pois, de admirar que sua primeira peça se ressinta bastante da inexperiência de quem não fez ainda uma longa aprendizagem de manejo do aparelho cênico. No meio, porém, das indecisões e da falta de técnica, aparece algumas vezes no seu drama patriótico, *A Tragédia de Canudos*,

a vibração de um talento dramático que pode dar frutos apreciáveis, quando devidamente cultivado.
Outra feição, ainda mais simpática do talento do Sr. J. Athayde é sua fibra dramática como ator. Conquanto não seja dotado de uma plástica muito própria para fazer realçar sua figura no palco, porque sua estatura é talvez menos que mediana, todavia seus movimentos têm certa elegância e liberdade, sua voz é bem modulada e parece possuir um numeroso registro de inflexões, principalmente para a expressão de terna sentimentalidade. Com uma fisionomia simpática, distinção de maneiras e voz bem timbrada; oferece-nos ele uma bela promessa de galã romântico para o futuro Teatro Municipal, se o Sr. Prefeito tiver o poder, para glória da arte, de encontrar guarda-livros que saiba escriturar a renda arrecadada para o mesmo teatro.
Ah! É muito mais fácil despender em pagamento de empregados eleitores municipais a receita arrecadada dos nossos pobres teatros para o fim especial da manutenção de um teatro municipal, do que encontrar guarda-livros que escriture essa renda.
O Sr. Prefeito que o diga...

O País
20/06/1898
p.2 Artes e Artistas
Variedades e Santana
É sempre assim! Passam-se noites e noites sem novidade nos teatros, e de repente – bumba – tem um pobre noticiarista que se dividir em dois para atender a dois convites diversos.
Foi o que sucedeu anteontem: no Santana dava o seu primeiro espetáculo a nova companhia organizada pelo ator Ferreira de Souza, e no Variedades estreava-se outra. Esta última é mais uma tentativa da arrojada e resistente empresa Machado & C., que não largou o teatro desde o *Serralho de Nabor*. São para louvar a tenacidade e a coragem com que o Machado, achando-se aliás contratado no Recreio, mantém uma empresa cujos resultados têm sido até hoje negativos. Esses heroísmos são raros na história da indústria teatral
A companhia do Variedades inaugurava os seus trabalhos com a 1ª. representação d'*A tragédia de Canudos*, peça em 4 atos e 5 quadros, original do ator J. de Athayde.
O 1º. ato é bem conduzido: promete; mas o 2º. e o 3º. enveredam, infelizmente, pela extravagância, e do 4º. não falarei, por ter deixado o teatro ao cair o pano, para apanhar ao menos o resto do espetáculo do Santana. Até esse momento o título da peça não tinha sido justificado.
Entretanto, se o autor d'*A tragédia de Canudos* não me satisfez completamente como dramaturgo, agradou-me bastante como artista, e fica uma coisa pela outra. Vejo com prazer que temos ali um galã dramático vibrante, apaixonado, correto de gesticulação, o que é raríssimo em nossos teatros. O Sr. Athayde é brasileiro, e impõe-se a um primeiro lugar no palco do futuro Teatro Municipal.
Tomaram parte na representação: a provecta Clélia, que infelizmente só figurou no 1º. ato; Luiza Leonardo, que tem feito progressos, conquanto se ressinta de uns tantos defeitos contraídos nas excursões de província, não só pela diversidade dos gêneros a que se tem dedicado como pela rapidez e má direção dos ensaios; Jorge Alberto, outro ator brasileiro

de quem se pode tirar alguma coisa; Candido Teixeira, que fez rir; Vitorino Veloso, Lino Rebelo, e outros muitos, pois que a companhia é numerosa.
O ator-autor foi muito aplaudido pelo público.
– No Santana assisti ao último ato de *João José*, a magnífica peça espanhola que nesta capital foi disputada por dois teatros. Alguns espectadores me informaram que os três primeiros atos tinham sido bem interpretados por Ferreira de Souza, Ernesto Silva, Cardoso da Motta, Francisco de Mesquita, Adelaide Coutinho, Matilde Nunes, Dorotéia Coutinho, etc.
Sabe-se que aquele 4º. ato é antes um epílogo, mero pretexto para a cena violentíssima em que João José assassina Paco e Rosa. A cena foi representada com muito calor por Ferreira, cujo talento é incontestável; mas Adelaide Coutinho me pareceu um pouco fria; a situação pede ímpetos que ela não teve e gritos que não deu. Ismênia rugia como uma leoa ferida quando representava esse final de peça; Adelaide, que tem todas as condições exigidas para um papel dramático, conseguirá os mesmos efeitos com um pouco mais de esforço. Convém exercitar os pulmões.
– Nem no Variedades nem no Santana havia grande concorrência; entretanto quer num quer em outro teatro nenhum espectador se queixou de haver perdido o seu tempo.

A.A.

16) MOREIRA DE VASCONCELOS

Jornal do Comércio
26/05/1894
p.1 Teatros E Música
Lucinda
Neste teatro estreou-se anteontem uma companhia dramática nacional, sob a direção do talentoso artista brasileiro Moreira de Vasconcelos.
A peça escolhida foi o drama *Tiradentes, o mártir da República*, original do mesmo autor.
Sintetizando habilmente fatos históricos da conjuração mineira, o autor escreveu um trabalho teatral cheio de vida e de sentimento, para o qual não foi buscar personagens imaginários que armassem efeito; utilizou-se dos personagens verdadeiramente históricos, como o Visconde de Barbacena, o desembargador Gonzaga, o traidor Joaquim Silvério dos Reis e outros, entre os quais se concentra a ação do drama, que se desenvolve natural e rapidamente, sem as superfluidades fastidiosas com que às vezes são completados trabalhos do mesmo gênero.
O texto do drama está escrito em estilo acurado e vigoroso, cheio de frases repassadas de sentimento, de que transpiram o patriotismo e o amor de liberdade pátria, desde o primeiro quadro em que estão reunidos em Vila Rica os inconfidentes mineiros até ao sétimo e último, que representa o caminho para a morte do infeliz alferes José Joaquim da Silva Xavier, sacrificado, depois de atos de religiosa abnegação, pela santa causa da República, de que um dia viria a ser o herói.
O público que enchia, quase inteiramente, o teatro, aplaudiu o drama, que incontestavelmente é uma peça teatral de bom efeito, e festejou os seus intérpretes, entre os

quais destacamos o autor, que desempenhou com correção o papel do protagonista, a atriz Luiza Leonardo e o ator Peret.
Estes dois artistas muito progrediram na peregrinação que fizeram em outros Estados da República. A Sra. Luiza Leonardo deu vigor dramático às cenas apaixonadas do seu papel de noiva de um dos confidentes; o Sr. Peret mostrou em dois tipos de índole diferente uma correção na linguagem e na gesticulação, a que não estávamos habituados.
Os outros artistas contribuíram para o bom desempenho geral da peça patriótica, que termina por uma apoteose ao herói da República, na qual se leem as belas palavras:
Libertas quae sera tamen.

___

Deve ser animada pelo nosso público a companhia do Sr. Moreira de Vasconcelos. Apresenta-se com modéstia, mas possui artistas regulares para um repertório essencialmente dramático, que tem sido pouco a pouco banido dos outros teatros, para ceder o lugar à opereta, à revista e à mágica, mas que deve ser restabelecido, ainda que com sacrifícios.

Gazeta de Notícias
02/06/1894
p.2 Teatros e...
O Guarani
Do romance do saudoso escritor José de Alencar, o *Guarani*, extraíram há alguns anos Visconti Coaracy e Pereira da Silva um drama, que pelas suas belas situações e o modo aparatoso por que foi posto em cena, agradou extraordinariamente, tanto na primeira vez, como em repetição ainda há bem pouco tempo.
O inteligente artista Sr. Moreira de Vasconcelos por sua vez extraiu também daquele romance um drama, com o mesmo enredo e os mesmos personagens.
A peça está bem feita e não é destituída de merecimento, e se não tem situações, dramáticas como em trabalhos dessa ordem, não deixa entretanto de agradar, embora sejam fracos e frios os finais dos atos.
A companhia dos Srs. Moreira de Vasconcelos e Silva dispõe de artistas regulares, que poderão agradar em peças de pequena responsabilidade; não podem porém arcar com as dificuldades resultantes da interpretação de personagens em peças que demandam e exigem mais arte que boa vontade.
O *Guarani* do Sr. Moreira de Vasconcelos está entretanto bem ensaiado e se alguns defeitos se podem notar em uma primeira representação, eles com certeza desaparecerão com a continuação dos espetáculos.
Todos os que leram o romance sabem que o personagem do índio Peri é o mais importante e o que mais se salienta em todo o correr da ação e do caso que deu motivo a essa produção genuinamente nacional, e o ator que desempenhar esse dificílimo papel, tem forçosamente de atender à época, à índole e costumes do seu personagem. Desse trabalho encarregou-se o ator Moreira de Vasconcelos, que se por um lado luta com o seu físico para poder corresponder ao do personagem, por outro apresenta-se vestido de forma a mais parecer um

beduíno do que um selvagem. No que fez porém, notou-se o bom desejo de acertar e agradar.
Admitindo porém a peça em seu conjunto, vendo-se o que ela vale como [ilegível], dramático, e sendo assim desempenhado o principal papel pelo melhor e mais notável artista da companhia, não se pode exigir mais do que fizeram todos para que a peça agradasse.
Há outros papéis na peça que são tão importantes como aqueles e que tiveram regular desempenho, como o de D. Antonio de Mariz, corretamente feito pelo ator Peret como de Ayres Gomes pelo ator Silva, que conseguiu fazer rir, muito embora nada tenha de cômico esse personagem no *Guarani* de que tratamos.
A Sra. Luiza Leonardo está deslocada. É uma artista de algum merecimento, e em papéis de menos responsabilidade e que não tenha sido feito por artista menos medíocre, estamos convencidos de que o fará bem. No de Cecília, porém, deixa muito a desejar, apesar de se esforçar para que o público aceitasse o seu trabalho.
Os outros artistas não merecem menção, porque fizeram que os tornasse dignos de qualquer referência.
Os cenários são bons, e o público, ao que parece, retirou-se satisfeito com o que viu.
– Hoje repete-se.

Jornal do Comércio
02/06/1894
p.1 Teatros E Música
Lucinda.
Do belo romance de José de Alencar extraiu o Sr. Moreira de Vasconcelos um drama *O Guarani*, que exibiu anteontem ao público. A peça, escrita com bastante correção de estilo, está mal desenvolvida, notando-se nas suas cenas ora irregularidades, ora inverossimilhanças.
O autor precipitou demasiadamente o seu trabalho, esquecendo-se de que o assunto, já explorado, é muito conhecido do público, e requer pela sua extraordinária simplicidade o maior cuidado na exploração. Além do que falta para o bom êxito da peça um elemento que lhe é indispensável e de que carece absolutamente a companhia: a encenação. A grande pobreza dos vestuários e dos cenários não devia ter animado o talentoso autor à exibição deste seu novo drama, que insensivelmente veio despertar no nosso público recordações saudosas do fasto exuberante com que o Sr. Jacinto Heller exibiu, há anos passados, no antigo Provisório, a peça dos Srs. Coaracy e Pereira da Silva, extraída do mesmo romance de Alencar.
O desempenho correspondeu à peça: foi pálido e deficiente. O Sr. Moreira de Vasconcelos fez um Peri, que esteve bem longe do ideal do romancista; incontestavelmente é melhor autor do que ator. Os outros artistas, com exceção do Sr. Peret, que foi um D. Antonio mais ou menos correto, não sabiam uns os seus papéis e outros não os compreenderam.
Um conselho ao talentoso Sr. Moreira de Vasconcelos: evite em suas peças a introdução de trechos de canto. Com os elementos de que dispõe a sua companhia, os desastres serão frequentes. Não há melhor boa vontade que possa satisfazer-se com a *canção do*

aventureiro pelo Sr. Castilho ou com a *balatta* pela Sra. Luiza Leonardo! O nosso Carlos Gomes não deve ser assim torturado.

17) CORINA COARACY

Jornal do Comércio
14/04/1897
p. 3 Teatros e Música
Teatro Variedades

Na vida mesquinha e pobre do teatro brasileiro – vida que se manifesta apenas para deixar ver que a arte agoniza, inanida, anemiada – toma as proporções de um acontecimento extraordinário a primeira representação de uma peça de assunto nacional e música nacional.
É o caso que a companhia da atriz Ismênia dos Santos levou anteontem à cena a *Moema*, da escritora Corina Coaracy, música do engenheiro Abdon Milanez.
O nome da peça está indicando um assunto que se ateia na lenda poética dos amores infelizes daquela indígena que, desprezada por causa de outra, não pode vencer a paixão que a dominava, e quando partiu o guerreiro branco, que roubou-lhe o coração, ela lançou-se ao mar, que nadando no sulco espumoso da nau portuguesa que o transportava, seguindo-o com a alma, com o coração, até que lhe faltaram as forças; então o mar arrojou à praia o precioso cadáver de quem só viveu para amar sem ser amada!
Este episódio, porém, não é o nervo principal da ação, como parece indicar o título da peça, que seria com mais propriedade denominada *Os Amores de Caramuru*, porque são estes os elementos verdadeiros da composição.
Teve, pois, muita razão e o escritor Sr. Artur Azevedo, quando disse não compreender como um episódio tão poético, mas tão resumido, se prestava ao desenvolvimento que os programas anunciavam: quatro atos e nove quadros. Efetivamente o que se representou anteontem foi uma peça de grande espetáculo, em que os amores de Moema acham-se em plano secundário, cabendo-lhe apenas figurar nas últimas cenas como incidente de valor emocional.
O elemento propriamente dramático da peça é fraco e a ação um tanto frouxa, desenvolvendo-se em cenas sem nenhuma originalidade. Nestas condições compreende-se que predominasse a parte espetaculosa, e essa mesma não encontrou no palco acanhado do teatro Variedades espaço em que se desenvolvessem aquelas marchas e bailados, que surgem a cada momento, e que, se não estão ainda bem certas, podem melhorar e fariam magnífico efeito em um recinto mais vasto, onde todo o pessoal se movesse livremente.
Os cenários são bons e feitos pelos melhores artistas desse gênero. A primeira missa no Brasil, copiada por um aluno da Escola Nacional de Belas Artes, aparece em um final de ato, materializando uma das aspirações sonhadas pelo guerreiro português Diogo Alves; apareceu, porém, antes do tempo, o que prejudicou a oportunidade do cenário daquela missa, em que só mais tarde falou aquele guerreiro em sonho.
Maria Falcão emprestou ao seu papel de Moema todo o esforço de que era capaz e conseguiu por vezes traduzir a poesia da lenda. Gonçalves Pamplona, um ator que vive pouco no teatro, ressente-se dessa ausência do palco; vê-se o seu constrangimento no

Caramuru, que ele representa com uma compostura forçada, trazendo o mesmo traje de gala, reluzente e brilhante, durante anos, dentro das matas virgens. Ismênia pouco tinha a fazer na Paraguassu, papel frio e quase sem vida. Mesquita estava melhor no papel de Cori, valente guerreiro tupinambá. César de Lima, Veiga e outros mais contribuíram com toda vontade para o sucesso da peça.
A música é agradável e está bem instrumentada; tem números bem imaginados, e algumas reminiscências da música de Carlos Gomes nas belas páginas do *Guarani* e do *Schiavo*. E seria possível evitar essas reminiscências, quando a pompa e a grandeza da nossa formosa terra tropical encontraram intérprete inexcedível no imortal compositor campineiro?
Para terminar. Se a *Moema* não é verdadeiramente um sucesso artístico, é sem dúvida, pela sua encenação, pela sua música vibrante e bem instrumentada, pela movimentação e pelos bailados, um espetáculo muito agradável, que toda a população desta cidade deve ir ver.

Gazeta de Notícias
14/04/1897
p.2 Teatros e...
Variedades
O drama *Moema*, que se representou anteontem pela primeira vez neste teatro, é tirado da lenda do naufrágio do navegador português Diogo Alves, depois cognominado pelos tupinambás o *Caramuru*.
Mas como esta lenda fosse muito simples, apesar da sua beleza tocante, a autora do drama juntou-lhe cenas de *Iracema*, o mais belo, talvez, dos romances do nosso grande José de Alencar.
O drama é portanto um arranjo duas obras primorosas, feito com bastante habilidade e ornado com música do maestro Abdon Milanez, que foi deveras feliz na composição de alguns números. Há sobre tudo um cântico interno, antes de começar o 3º. ato, que é de efeito extraordinário.
A empresa montou a peça bem, com encenação correta e demasiado luxo na comparsaria que mal se podia mover no pequeno palco do Variedades.
Os trabalhos de cenografia são admiráveis; há magníficos cenários de Oliveira, Camões, Afonso Silva, Carrancini, Frederico de Barros e Miguel do Scisciolo que teve anteontem auspiciosa estreia com a apoteose do 3º. ato, a qual apresenta uma reprodução perfeita do belo quadro de Victor Meirelles *A primeira missa no Brasil.*
Cenografia com figuras, e figuras corretamente desenhadas, é um caso virgem em nossos teatros; entretanto o Sr. Scisciolo abordou-o intrepidamente obtendo excelente resultado.
O efeito é obtido por meio de cenografias e grupos de coristas, havendo perfeita confusão entre figuras pintadas e as verdadeiras e dando o conjunto a mesma impressão do belo quadro de Victor Meirelles.
Esta apoteose constitui o *clou* do espetáculo, conquanto na noite da estreia fosse levemente prejudicado pela falta de iluminação no palco; houve todavia um momento em que foi diminuída a luz da sala e a apoteose tornou-se deslumbrante.
O desempenho foi muito regular, apesar de estarem todos os artistas visivelmente cansados por um demasiado número de ensaios.

Ao lado da Sra. Ismênia dos Santos (*a tout seigneur...*), no papel de Paraguassu; é justo pôr na primeira linha a Maria Falcão, que desempenhou com muita graça e sentimento o interessante papel de Moema.
O papel de Caramuru foi confiado ao Sr. Pamplona, artista de reconhecida habilidade, que disse muito bem a sua parte; foi entretanto menos feliz na caracterização. Caramuru deve representar-se fraco mas não morto, aquele rosto *en papier machè* e aqueles cabelos de um louro quase branco, dão a impressão de um Cristo crucificado com a barba feita.
Augusto de Mesquita, que cada dia se vai tornando mais simpático ao público, deu muita vida e calor ao papel de Cori; Cesar de Lima andou perfeitamente no tipo de *pajé* dando grande efeito à cena da maldição; Portugal foi bem no seu cômico papel e Veiga, Biar e Rossi auxiliaram inteligentemente seus companheiros.
A orquestra executou muito bem sob a direção de Capitani, a bela música do Abdon Milanez.
Em suma o espetáculo correu satisfatoriamente, e tudo leva a crer que *Moema* se conservará por muito tempo no cartaz.
Nossos parabéns à empresa.
Repete-se hoje *Moema.*

O País
14/04/1897
p.2 Artes e Artistas
Teatro Variedades
A lenda do Norte presta-se para um bom trabalho literário, mas dificilmente se acomoda à cena dramática.
A escritora brasileira Corina Coaracy que, sob o pseudônimo *Cecy* – não só ilustrou as colunas desta folha mas ainda deu grande brilho a esta seção – compreendendo a impossibilidade de fazer nascer um drama espetaculoso e fantástico da simples narrativa do conto poético da heroína brasileira que morre tão tristemente arrastada ao suicídio pelo amor, foi forçada a enxertar na lenda uns tantos episódios guerreiros que servem para encher os atos, fornecendo, além disso, situações musicais que, sem elas, a representação não chegaria para, por si só, completar um espetáculo.
Mas, apesar do talento da autora, o assunto já foi esgotado pelo *Guarani*, de modo que a parte espetaculosa da peça, com os elementos das nossas selvas, deixa de ter o sabor de uma novidade para relembrar sempre o grande drama extraído do romance brasileiro de Alencar e avivar a memória do nosso Carlos Gomes, que musicou naquela fantástica história que salda os seus erros com a beleza da linguagem que na *Moema* se repete como tudo quanto é repetição.
É possível que o trabalho da saudosa escritora tenha muito merecimento como produto puramente literário; mas faltam-lhe, para ser peça teatral, os conhecimentos práticos da cena e a movimentação que exigem semelhantes dramas, em que as lutas guerreiras são entrecortadas pelos episódios do amor ou vice-versa.
Parece, no entanto, que o plano da autora foi apenas fornecer pretexto para uma peça que só visasse à deslumbrada encenação ao lado da eficácia da música teatral; mas, no primeiro caso, impossível seria vencer a monotonia dos vestuários dos indígenas, desde que na peça

não se procurou a variedade de povos, manietando-se toda a ação aos estreitos limites da lenda, com as alterações já referidas; e no segundo caso é fácil compreender que o Rio de Janeiro, apesar da boa vontade das empresas, não dispõe de massas corais, visto não haver aulas de canto coral no Arsenal de Guerra nem no Instituto Profissional, os dois únicos estabelecimentos que fornecem músicas para os nossos teatros.

Da parte musical encarregou-se o talentoso compositor Abdon Milanez, que se achava em condições aflitivas, por motivo de moléstia grave do ente querido seu, quando forçaram a aceitar aquela incumbência; mas, apesar dessa circunstância, a partitura produzida revestiu-se de pronunciada energia dramática e destaca-se da música geralmente escrita para os nossos teatros.

É principalmente nos coros que se distingue o novo trabalho do inspirado compositor cujo instinto musical cedo se manifestou e agora se traduz em valente concepção, cheia de audácias e afastando-se das banalidades, ainda que deixe perceber aqui ou ali certas reminiscências que em todo o caso denotam convivência com bons autores.

A instrumentação, segundo nos informaram, foi feita pelo maestro Capitani, que acedeu ao pedido do autor impossibilitado de prolongar o tempo de trabalho.

Aumentada a orquestra, os efeitos obtidos são dignos do talento e experiência daquele regente.

A empresa, atendendo à crise que atravessam todas as indústrias e principalmente o teatro, fez grande sacrifício para montar a peça com grande encenação.

Há talvez pouco estudo de arqueologia e muitos procronismos, bastando citar o calçado da própria empresária, com salto a Luís XV; alguns vestuários são africanos, como o dos pequenos que entram no bailado com tamborins, que também não são dos nossos selvagens.

Mas devemos fechar os olhos a essas pequenas coisas porque a própria autora da peça faz a Moema dizer que perfumará o seu corpo com benjoim, resina aromática das Índias Orientais o desconhecida dos nossos silvícolas que usavam do *piperioca* e *cumacá* como perfumarias; no entanto não nos parece aceitável o uso do *bodoque* como arma de guerra das duas *amazonas*, ainda que semelhantes mulheres guerreiras nunca tivessem existido, como provou exuberantemente o poeta Gonçalves Dias em uma das suas memórias apresentadas ao Instituto Histórico.

Não nos demoraremos sobre estes assuntos em que apenas tocamos incidentemente e passamos a falar no desempenho por parte da companhia do teatro Variedades.

A peça é fácil para os principais artistas, ficando as maiores dificuldades para os coros.

Sendo assim, não era possível que deixassem de sobressair as Sras. Maria Falcão (Moema), Ismênia dos Santos (Paraguassú), e os Srs. Gonçalves Pamplona (Diogo Alves – Caramuru), Augusto Mesquita (Cori), César Lima (Pajé Oitibó).

O teatro recebeu grande concorrência e não faltaram aplausos, principalmente ao quadro do sonho de Diogo Alves, em que aparece uma boa reprodução da *Primeira Missa no Brasil*, do pinto Victor Meirelles, tendo sido a parte cenográfica feita pelo aluno da Escola Nacional de Belas-Artes Sr. Miguel Scisciolo, que achou as verdadeiras proporções perspectivas para dar ao quadro nacional uma parte animada, a dos primeiros planos, que se casa perfeitamente com a parte cenográfica.

18) LUÍS DE CASTRO

Gazeta de Notícias
17/07/1891
p. 2 Teatros e...
EDITH VALDORA

Edith Vadora é uma atriz dos teatros de Paris, que há cinco anos vive com o seu primeiro e único amante, de quem tem um filho.

Numa bela noite, em que Edith festeja o seu aniversário, Jorge, o amante, sob o pretexto de ir visitar sua mãe, parte para ir casar-se. Um marquês, que tem perseguido Edith, e que está convidado para assistir à cerimônia da assinatura do contrato do casamento de Jorge, apresenta-se pouco depois da partida deste e declara a Edith, que Jorge a abandonara para sempre. Apesar da rudeza do golpe, Edith resiste mais uma vez às promessas do marquês e conserva-se fiel a Jorge.

___

O segundo ato passa-se no Castelo da mãe de Jorge. Vai assinar-se o contrato do casamento. Jorge está um pouco contrariado e o seu ar preocupado provoca algumas interrogações de sua mãe, a respeito da comediante. Jorge tranquiliza-os – está tudo acabado. Mas um amigo, Gastão, obriga com as suas ponderações a refletir sobre a sua situação.

Abandonou a mãe de seu filho, para satisfazer a vontade de sua mãe, que quer vê-lo casado e tranquilo. Mas amará bastante sua noiva, para não voltar para Edith? É sob a impressão destas reflexões, que Jorge recebe a visita do Marquês.

Conhecendo as suas intenções a respeito de Edith, trata-o com certo desdém e tal irritação, que se torna inevitável um duelo. Jorge, com grande espanto de sua mãe, desfaz então o projetado casamento e volta para junto de Edith.

No 3º. ato Edith recebe a visita da mãe de Jorge. Vem pedir-lhe que dê liberdade ao filho, que lhe diga que o não ama, e que parta para fora de Paris. Edith resiste e indigna-se com essas propostas; mas afinal, reconhecendo a irregularidade da sua situação, resolve-se partir. Mas o filho? A mãe de Jorge ignorava a existência dessa criança, cuja revelação é um novo embaraço. Senhora refletida e de bastante critério, chamou Jorge e perguntou-lhe se ama Edith.

À sua afirmativa responde:

"Então casas com ela."

É este o entrecho da peça, original do nosso colega Luís de Castro, representada anteontem, no S. Pedro, pela companhia Emmanuel.

Trata-se de uma estreia, e se em todos os gêneros se deve levar em conta essa circunstância, tratando-se de literatura dramática, seria excesso de rigor não a tomar em consideração.

Há, na peça, falta de elementos verdadeiramente dramáticos.

As hesitações de Jorge, que ora abandona Edith para casar, ora não casa para voltar para Edith, não constituem elemento bastante forte para as exigências teatrais, de sorte que a peça ressente-se muito da ausência de situação e lances que impressionem o público.

Assentando a mão e estudioso e trabalhador como se tem revelado, certamente o jovem autor evitará em outras composições os defeitos que lhe são apontados. Nem tem razão para desanimar; a dificuldade do gênero é por certo atenuante muito atendível, e se a peça não

teve o êxito que devia esperar, ela revela, contudo, bastante habilidade e disposições para o gênero.
Os artistas italianos representaram muito bem e deram as maiores provas da sua boa vontade.
A Sra. Reitter deu grande brilho ao seu papel e Emmanuel foi corretíssimo no papel do antipático marquês.
A concorrência foi limitada, o que é para sentir, pois tratava-se de uma peça original.

Jornal do Comércio
17/07/1891
p.1 Gazetilha
Teatros
Fria como a noite, esteve a récita de anteontem no teatro *S. Pedro de Alcântara.* Entretanto, representava-se um drama em três atos, *Edith Valdora*, original do Sr. Luís de Castro.
Edith Valdora (Virginia Reiter) é o nome de uma atriz, moça séria, que é vitimada por Georges de Lucenay (Migliore), de uma família respeitável.
Georges e Edith passam cinco anos de existência que consideram feliz e que assinalada pelo nascimento de uma interessante criancinha.
No quinto ano dessa vida quase matrimonial, a Condessa de Lucenay (E. Rossetti), mãe de Georges, cuidando no futuro de seu filho, resolve casá-lo com Margarida de Venelles (M. Micheluzzi), filha de um velho amigo dos Lucenay, o Barão de Venelles (De Mori), e manda chamá-lo ao seu castelo para realizar o consórcio.
Obediente à sua mãe e ávido talvez de novas sensações, Georges, apesar dos conselhos do seu amigo Gaston de Prestes (Grisanti) deixa a casa de Edith, na noite mesmo em que ela celebra o aniversário do seu nascimento ao lado de seus amigos D'Angerville (Fortunati), de Tournelles (Tiozzo), de Beaugency (Micheluzzi), Ida (C. Quaglia), Lucia (L. Gabrielli) e Lola (M. Grisanti).
O Marquês de Melvil (Giovanni Emanuel), pelintra enfatuado, o mais assíduo e audaz dos admiradores de Edith, corre a sua casa para comunicar-lhe o procedimento de seu Georges. Edith, que ama Georges ardentemente, resolve recorrer à resignação e não ao escândalo, a fim de impedir o casamento de seu amante.
Enquanto enlutam a tristeza e o pranto, em Paris, a casa de Edith, no castelo do Barão de Venelles reinam a alegria e o riso pelas bodas próximas de Georges e Margarida. No coração de Georges nasce a saudade pela sua Edith, a quem sente amar profundamente. De novo aconselhado pelo seu amigo Gaston, é devorado pelo ciúme que lhe inspira o Marquês de Melvil, não assina o contrato de casamento, mas volta a Paris depois de ter declarado a sua mãe que não se casa, porque ama Edith Valdora.
De novo está Georges unido a Edith, que é mulher e por isso perdoa-lhe; em seu débil e devotado espírito feminino nasce súbita tristeza, oriunda do receio que tem de Georges, que já abandonou uma vez, a abandone de novo. Declarava estas suas apreensões ao seu amante quando fez-se anunciar uma senhora para objeto caritativo. Georges retira-se para o seu aposento e Edith recebe a sua visitante, que lhe pede desculpa de ter recorrido a um estratagema para poder franca e livremente falar-lhe: é a condessa de Lucenay, que vem

reclamar seu filho e pedir a Edith para, em nome do mesmo amor que consagra a Georges, abandoná-lo, ainda que fosse necessário recorrer a outro amante. Tal proposta ofende e indigna Edith, reconhecendo então a condessa que está diante de uma mulher séria e digna do amor de seu filho.
Edith, por um nobre sacrifício, resolve deixar Georges e partir para bem longe, a fim de nunca mais o ver. A condessa, satisfeita, a abençoa e vai retirar-se quando é surpreendida por este grito: "E a criança?" Fica então ciente do que ignorava, que seu filho era pai. Depois de um momento de reflexão pede a Edith que vá chamar seu filho e tem um diálogo com ele, em que, lhe exprobra a falta de sua sinceridade, pergunta-lhe se quer casar-se com Edith.
Seu filho, transportado de alegria, responde-lhe afirmativamente e cai a seus pés.
Pois bem, diz-lhe a condessa, casa-te com ela. Com essas palavras termina o drama.
Tal é o assunto da peça, que foi escrita, em francês. Nada podemos, pois, dizer do estilo, pois foi vertida às pressas para o italiano sem pretensões literárias.
Quanto ao drama, parece-nos parco de recursos, principalmente para ser representado por artistas como Virgínia Reiter e Giovanni Emmanuel. Não tem vida, nem ação. Carregando sobre uma ou outra cena mais importante o autor desprezou a necessária homogeneidade de outros e deu-nos, ao lado de dois tipos de honradez e moralidade, quais os de Edith Valdora e Condessa de Lucenay, um personagem incompleto como o do marquês de Melvil, que, só por extrema cortesia poderia ter sido interpretado por Emanuel.

19) ÉMILE ZOLA

Jornal do Comércio
09/07/1890
p.2 Gazetilha
Teatro Santana
Quando, há anos, se discutia, com toda a veemência, as excelências e franquezas da escola realista, foi à cena, no teatro S. Luís, a peça *Assomoir*, uma das primeiras criações de Zola e aquela quer, por assim dizer, lhe iniciou a reputação.
Se bem que o romance, transformado em drama, por alheias mãos, saísse um pouco dos moldes do realismo, se bem que algumas *ficelles*, como a do gato-pingado, viessem marear a surpresa pureza da escola, o drama, apesar disso ou talvez mesmo por isso, agradou, e lembra-nos ainda que, por parte da atriz Apolônia e do ator Eugênio de Magalhães, teve uma interpretação de primeira ordem.
Não há que acrescentar agora nada ao que dissemos sobre o drama e sobre a escola, tanto mais que esta fez caminho, embora até hoje se tenha confundido o realismo ou o naturalismo com o hediondismo, que nos parece a melhor palavra para adaptar às produções do grande Zola e dos seus seguidores.
Nos moldes do puro naturalismo, não nos parece que haja obra de Zola, porque, sempre sustentamos e provamos que tão requintado idealismo é povoar o mundo de honrados e virtuosos, como de messalinas e patifes.
Zola compraz-se em revolver a vasa da sociedade e, nessa mania, julga pintar única e exclusivamente a verdade. Na forma com que trata os assuntos há realmente muito estudo e

observação da natureza, mas no arquitetar dos seus romances, sente-se a composição, os contrastes, as intenções, toda essa série de processos alheios aos preceitos da escola, que pretende apanhar a natureza e a sociedade em flagrante e representá-las tais quais são, sem o mais pequeno preparo ou manipulação.
Talvez, devido às alterações que sofrem o romance *Assomoir*, na peça a *Taverna*, foi esta a produção de Zola, que mais brilhante carreira teve em todos os teatros do mundo.
Não nos parece que possamos ainda dizer que a escola realista tomou pé no teatro; mas, para que ela seja sustentada com o prestígio que lhe dá a verdade, são necessários artistas de uma forma especial, porque o menos enfático dos atores, em dramas da velha escola, é ainda assim intoleravelmente exagerado, nas produções da escola ultra-moderna.
Amélia Vieira é um exemplo da necessidade que apontamos. Inteligente, entusiasta, vibrando com calor na mais pequena situação dramática, exuberante de talento e de vocação para o palco, estava anteontem inteiramente deslocada no papel de Gervásia. Cansou-se, empregou sempre os grandes meios, gesticulou, gritou; mas faltou-lhe sempre essa majestade serena, que resulta da compreensão absoluta do natural. Amélia Vieira foi, anteontem, um nauta corajoso; mas navegando sem bússola e se conhecer os mares que sulcava. Mas, em todas essas observações, nada há que faça empalidecer o talento da atriz portuguesa; servem elas apenas para provar que para os dramas da escola realista é necessário uma plêiade de atores exclusivamente preparada para os seus métodos e processos.
Álvaro foi muito bem no papel de Copeau. Costa igualmente no de Lantier, como bem foram todos demais artistas que entraram na peça a *Taverna*, se bem que a todos eles sejam aplicáveis as observações que fizemos à talentosa atriz Amélia Vieira.
O drama, esplendidamente traduzido pelo falecido artista José Carlos dos Santos, teve anteontem bastante aceitação; quando mais não seja pelas coisas novas e desusadas, que se não vêem nos outros dramas.
Tem, em todo o caso, páginas brilhantes e, como estudo, é peça que deve levar ainda muita gente ao teatro Santana.

O País
09/07/1890
"Diversões"
Companhia Portuguesa – "O Assomoir"

Há 11 anos, quando representada pela primeira vez no Ambigú a peça que Busnach e Gastineau extraíram do célebre romance de Zola – *L'Assomoir* – Auguste Yitu, um dos mestres da crítica parisiense, fazendo a crônica da primeira representação, escreveu:
"Les arrangeurs du drame, em passant l'éponge sur le style de M. Zola, y ont substitué le leur qui est commun, trainant, sans expression et sans flamme. Les connoisseurs remarquent qu'il y a beaucoup mins d'argot et beaucoup moins de français dans le drame que dans le livre. La literature n'a rien à voir la dedans."
É que realmente entre o romance de Zola e o drama, que já aqui foi exibido em português e anteontem vimos pela companhia do Príncipe Real, a diferença é sensível – sensível, mas inevitável.

Os extratores, que são autores de reputação, aproveitaram do romance de Zola o que lhes podia convir, inclusive a notoriedade do livro, e modificaram o que da obra realista se não prestava a satisfazer as condições teatrais.
Ninguém os acusou de haverem profanado o trabalho do mestre, nem ele mesmo, que acompanhou a extração do drama e os ensaios.
Entretanto a intenção do romancista ali está, no palco.
Os vícios, a degradação, os baixos caracteres, as cenas da sociedade de [ilegível] esfera, quanto possível ao teatro, se retratam nos 10 quadros da peça ou oito, segundo a tradução a que anteontem assistimos.
Como no romance, no drama são pintadas as cenas asquerosas da embriaguez, conduzindo ao esquecimento dos deveres, ao embrutecimento, à depravação de sentimentos, à enfermidade e à morte, horrível de verdade descritiva no livro do autor da *Béte humaine* e transplantada com felicidade para a cena.
Há alguns anos, representou-se no Recreio esse drama, com acolhimento favorável; embora, como é natural, muito inferior ao do romance.
É outra a tradução agora apresentada pela companhia portuguesa, e, se nos não falham as reminiscências, difere bastante daquela que conhecíamos.
Foi bom o desempenho, podemos dizê-lo em absoluto.
Coppeau, o ébrio que, adormecido pelo álcool, deixa raptar a esposa por Lantier (Costa); o desgraçado que, à volta do hospital, encontra mulher e a filha a definhar na miséria; aquele Coupeau tão magistralmente tratado pelo chefe do naturalismo literário, viveu na cena brilhantemente animado por Álvaro, que teve cenas realmente excelentes, como o foi, por exemplo, a da agonia pelo *delirium tremens*.
Amélia Vieira, a infeliz Gervásia, na grande cena da lavanderia como no quadro final, ao feri-la o punhal assassino e nas comoventes situações em que a desgraçada mulher de Coupeau debate-se com a miséria, resiste à sedução e sente-se cercada pelo vício, Amélia Vieira conseguiu os mais vivos e justos aplausos do público que enchia completamente o teatro.
Cabem louvores também a Costa (Lantier), um dos bons papéis em que nesta época se nos tem apresentado esse ator; Elvira Costa, em Virgínia, a rival de Gervásia, a perversa ciumenta; a gentil Maria Falcão, nos papéis, de Nana e do pequeno Eugênio; Polla, no de Basonge; Gil, no de Bolas; e Margarida Lopes, na Sra. La Roche.
A representação, enfim, satisfez ao público, e a peça, que hoje se representa pela 3ª. vez, pode com boas casas repetir-se por mais algumas noites.

O País
14/06/1899
p.2-3 Artes e Artistas
No Santana
O espetáculo de ontem com a *Teresa Raquin* de Zola foi um motivo para que moços de nossas academias aproveitassem o ensejo de saudar o nome desse rijo escritor, que atualmente tornou-se um órgão de justiça social, reclamando com a sua pena emocional, e aparada para a Verdade, a fim de que de sob o entulho dos interesses de um partido se desenterrassem a honra e a inocência de um homem.

No alto das galerias via-se estendido um pano com as cores francesas e onde lia-se *Dreyfus – Viva Zola – Les Rougon Macquart*.

Antes de levantar o pano para o 1º. ato o estudante Camerino Rocha relembrou em frases entusiásticas a glória imorredoura deste nome – Zola, a encarnação de glória pela coragem da justiça e pelo brilho da inteligência.

Zola, um ânimo de militante apanhando com lucidez uma fórmula de arte, que Diderot tateara, fundara o Realismo. E pela preocupação essencial da escola – a filiação – foram até Lucrécio buscar as origens desse modo de ver, afirmado em obra de arte. O escritor apareceu um dia com violência para os debates e violenta é a sua obra, caracteristicamente crua e pesada, mal sustida no fundo por um conhecimento científico da influência da hereditariedade e do meio. E pelo seu erro fundamental de afastar a idealização do domínio da arte tornou-se [ilegível] e estrela. A observação por si só não satisfaz e a anedota das uvas de Zeuxis e da cortina de Farrasins só serve para coletânea de exercícios de leitura para meninos. Demais hoje esta escola literária já está passada e talvez nenhuma doutrina em tão pouco tempo tenha tanto agitado as opiniões e provocado mais acerbas e fanáticas disputas. No romance sobreviveram justamente essas páginas de Zola, que foi o seu profeta, à moda muçulmana, de crença no coração e espada desembainhada na mão.

Na *Teresa Raquin* um crítico achou abundante o termo *carne*, quando muito seria razão para repugnância de um vegetalista... no drama extraído do romance por D'Ennery, este termo não aparece. O assunto do drama é empolgante e uma coisa simples e terrível: duas almas que atravessam a cena cosidas à mesma sombra, grilhetadas na mesma culpa. O episódio é um só, unido, persistente uma luta moral apunhalante, a conflagração de dois seres que o amor uniu e o remorso apartou, no apego dos sentidos e na repulsa das consciências.

E todo o drama passa-se no fundo de uma pobre loja em Paris, nessa revolta e convulsões, sem o fastio e repugnância que o Horrível dá, tratado no romance com a minúcia do registro de um químico a estudar a fermentação de um suco...

Lucinda Simões é uma Teresa extraordinária. No ato do quarto de núpcias o seu talento elevou-se a uma extraordinária altura.

Tudo o que o medo pode transformar e exaltar em atitudes e inflexões da voz, a artista flagrantemente revelou naquele quarto, que a sombra de Camilo enche e apavora.

Desde o 1º. ato, sentada a um canto, com as mãos ambas fincadas ao queixo, dando pelo estranho e demorado da posição o relevo dramático da criatura absorvida e sobre a qual o crime está a estudar a sua asa de fogo, até o último ato, sob o olhar da velha Raquin, Lucinda conduziu-se com uma intensa verdade e talento, que já a consagraram artista *sans reproche*.

Chaby deu-nos um excelente Grivet, magnífico de naturalidade. Cristiano é o mesmo que já nos acostumamos a aplaudir. Lucília, embora num papel secundário de ingênua, deu a vivacidade do seu temperamento artístico ao tipo leve dessa rapariga que sonha um príncipe azul e espia-se num óculo. Todos os artistas enfim concorreram para a boa interpretação da peça, dando-lhe a desejável harmonia de conjunto, que já se tomou o característico da excelente companhia dramática portuguesa, que sob a direção da eminente Lucinda atrai todas as noites ao Santana um público escolhido e inteligente.

R.

Gazeta de Notícias
14/06/1899
p.2 Teatros e...
Tereza Raquin
Depois de dezessete representações sucessivas da *Casa de boneca*, de Ibsen, ou para dizer melhor, depois de dezessete noites triunfais para a jovem Lucília Simões, que com tanto talento soube interpretar a composição magistral do dramaturgo norueguês, era justo que a empresa do Santana nos desse ocasião de admirar também a artista emérita que se chama Lucinda Simões, uma das figuras capitais da companhia que aí está proporcionando ao nosso público espetáculos de primeira ordem.
O Rio de Janeiro sabe há muito o que vale a distintíssima atriz Lucinda, e não é senão com imenso prazer que a torna a ver no palco dos nossos teatros. Assim não fossem tão longas as suas ausências.
E, para realce do grande talento de Lucinda Simões, a empresa escolheu anteontem com acerto a *Teresa Raquin*, de Emílio Zola.
Os nossos leitores dispensam-nos certamente de dizer-lhes o que vale o drama de Zola, já conhecido, interpretado aqui pela primeira vez, há anos, por essa mesma atriz, e depois por outras atrizes de mérito.
A Sra. Lucinda Simões deu-nos ainda uma vez a Tereza Raquin ideada pelo gênio do autor, desenhando com a sua habitual proficiência o tipo daquela mulher, presa dos instintos da carne e vítima de uma paixão desordenada nos primeiros atos, vítima depois do remorso atrocíssimo que a apavora e a conduz por fim ao suicídio. Todo o seu trabalho foi digno de muito louvor e esteve na altura de sua grande reputação.
Na cena final do 3º. ato, que é das mais emocionantes, coadjuvaram-na singularmente a Sra. Carlota Fonseca (*viúva Raquin*) e Cristiano de Souza (*Laurent*); este último desempenhou-se aliás com galhardia do seu papel em todo o correr do pungente drama.
O Sr. Belard da Fonseca ofereceu-nos um Renaud muito correto.
Quanto ao Sr. Chaby, este revelou-se anteontem sob uma face inteiramente nova e pode dizer-se que conquistou a platéia pelo talento cômico com que deu extraordinária vida ao papel secundário de Grivet, estudando em todos os seus pormenores e desempenhado com a segurança de um ator provecto.
A *Tereza Raquin* foi portanto mais um triunfo para a companhia, a quem a numerosíssima assistência premiou com aplausos sem conta e chamadas à cena repetidas.

20) AUGUSTO FÁBREGAS

O País
27/04/1890
p.2 Diversões
O crime do padre Amaro
Enfim!
Enfim, subiu anteontem à cena, no teatro Lucinda, o drama em 6 atos *O crime do padre Amaro*, extraído do romance de Eça de Queirós pelo nosso colega augusto Fábregas.

Percorreu a peça todos os caminhos das agruras, desde as consecutivas recusas do conservatório dramático, quando o estado mantinha uma religião, até os das paixões e dos interesses feridos, que se desencadearam com a fúria indômita de rijas tempestades.
Tudo se disse d'*O crime do padre Amaro*, considerou-se-o uma pedra de escândalo atirada à sociedade como meio de exploração; revestiu-se-o das cores carregadas que têm as frases dos bordéis; emprestou-se-lhe armas de combate à religião de Cristo; deu-se-lhe as qualidades das peças que ofendem a moral e os bons costumes e pediu-se finalmente ao público que fizesse baquear o drama, negando-lhe concorrência e apoio.
Tanto melhor para o autor da peça e tanto melhor para o empresário que a montou.
O público, naturalmente ávido dos proclamados defeitos, curioso da verdade, necessitado de sensações que lhe acudissem os nervos, correu a ver *O crime do padre Amaro*, enchendo o teatro, muito embora houvesse outras representações e a noite convidasse de preferência ao aconchego do lar.
O 1º. ato do drama, simples exposição de personagens, foi ouvido com a atenção despretensiosa própria de toda a sua exibição.
Mas do 2º. em diante, à proporção que a ação desenvolvia-se, em interesse crescente, cheia de emoção, deixando descortinar fatos que prendiam toda a sala, que a enervava, que falava à alma, ao coração do público, os espectadores começaram a levantar os aplausos, estridentes, gerais, entremeados por gargalhadas sucessivas, estas de quando em quando interrompidas para fazer-se completo silêncio, reclamado por uma nova cena.
É conhecido o romance de que foi extraído o drama, e estamos pois dispensados de fazer minucioso *compterendu*.
O padre amaro, sacerdote moço, simpático, cheio de vida, é nomeado pároco de Leiria, e, ao chegar à sua freguesia, hospeda-se em casa de uma viúva, conhecida pela *San Joaneira.*
Nessa residência habita o *Cônego Dias*, seu ex-professor do seminário, que não prima por virtudes recomendáveis e não é simples hóspede ante a dona da casa.
Desde as primeiras horas de sua entrada na nova habitação, o padre Amaro toma-se de amores por uma donzela de 16 anos, encantadora e cheia de atrativos, filha da *San Joaneira*, mas já pedida em casamento por João Eduardo, um rapaz despretensioso e sem o conhecimento das intrigas e das tramas mundanas.
Amélia, a noiva inexperiente e ingênua, corresponde aos afetos do padre, deixa-se inocentemente envolver na urdidura criminosa que lhe armavam, ouve mais os sentimentos do coração do que as reflexões do espírito, deixa-se arrastar pela superstição, abate-se ante as ameaças das más conselheiras adrede preparadas, teme o inferno e a perda da alma e entrega-se, depois de horríveis e repugnantes peripécias, ao padre Amaro, o sacerdote desvirtuado, que a leva até à desonra e à maternidade.
Aos gozos materiais do padre impuro sucede-se o nascimento do filho clandestino e com ele os apuros do padre Amaro, que vê morrer o pequeno e o [ilegível] em campo aberto, no momento mesmo em que João Eduardo, que o seguia com premeditada vingança, assassina-o com um tiro.

*

Quantos conhecem a dificuldade de extrair-se um drama de um romance, tarefa em que têm naufragado autores de grande nomeada, podem avaliar sinceramente do trabalho que anteontem levantou com sucesso os espectadores do Lucinda.

*

O *Crime do padre Amaro* é um ataque à religião? É uma propaganda do desrespeito ao clero católico? São falsos os seus personagens revestidos do caráter sacerdotal?
Respondemos pela negativa, negamos-lhe tais qualidades.
A religião do Cristo não sofre ali o menor embate e nem o menor abalo.
Não vai em toda a peça um desrespeito ao clero virtuoso, embora sejam castigados pelo ridículo e pela gargalhada pública, pela exposição de fatos hediondos, aquele que, constituindo-se exceções do clero, desvirtuam-se e atiram-se nos lodaçais imundos e nas esterqueiras do vício.
Não são falsos os personagens do drama, porque exemplos vivos do que foi trasladado para a cena temos testemunhado no tablado da sociedade, como temos testemunhado as penas impostas pela autoridade eclesiástica aos padres desregrados.

*

O crime do padre Amaro está feito com conhecimento da literatura teatral e o nosso colega soube tirar partido de todas as situações que podiam comover ou irritar o organismo humano, promover a reflexão por lição aproveitável, ou provocar a hilaridade pela ambigüidade e liberdade da frase.

*

O desempenho do drama foi irrepreensível, e outra coisa não tinha o público a esperar de Furtado Coelho.
Ao provecto artista coube o papel de protagonista da peça e o *Padre Amaro* não podia ser melhor traduzido.
Com que verdade foram patenteadas as lutas entre o homem e o sacerdote; entre o império da carne e as imposições dos deveres religiosos! Com que sinceridade ele falou à alma da meiga donzela e com que embuste enovelou-a para desgraçá-la!
O Maia, no papel de *Cônego Dias*, exibiu todos os recursos do seu talento tão conhecido; deu-nos um padre desabusado, glutão, sensual e experimentado nos vícios desordenados.
João Eduardo, o noivo traído, encontrou boa interpretação no Sr. Gonçalves.
Desde a caracterização até às menores minúcias do seu papel de *Padre Natário*, o Sr. Marques houve-se com tal relevo, que o público cercou-o de aplausos e gostoso riso.
Tivemos ainda o Sr. Portugal, encarnado e à vontade num padre raivoso e colérico.
Gabriela e Jacinta desempenharam com talento e correção, aquela a *San Joaneira* e esta a sua filha *Amélia*; Balbina e Maria Augusta, duas beatas transpirando a incenso, intrigantes, cheias de superstições e crenças condenáveis, mas perfeitamente copiadas e estudadas, por tipos que encontramos a cada instante eivados de fanatismo.
Todos os outros papéis foram afinados para bom desempenho e merecem francos louvores.
A talentosa maestrina D. Francisca Gonzaga escreveu dois belos números de música, que foram executados com muito agrado no primeiro ato.
O *Crime do padre Amaro* e, pois, uma peça de sucesso, que merece ser vista e que conquistou justamente as palmas e chamadas à cena com que foram vitoriados os artistas e o nosso colega Augusto Fábregas.

Jovino Ayres.

Gazeta de Notícias
28/04/1890
p. 1 O Crime

Não espere o Sr. Fábregas que fique impune o seu crime. Não confie nos aplausos do público, e muito menos nos elogios da crítica: o remorso, sombra implacável, pavoroso espectro, há de colar-se-lhe aos passos e persegui-lo toda a vida.

Se, fazer de uma obra de arte, viva e vibrante, uma obra retórica de propaganda, é coisa que possa passar sem castigo, - então a justiça abalou definitivamente da terra e todos se julgaram com o direito de intercalar meia dúzia de tangos no *Hamleto*.

Eça de Queiroz não quis fazer propaganda anticlerical no *Padre Amaro*: o que ele quis fazer e o que fez, foi apanhar de surpresa um cantinho da sociedade portuguesa e passá-lo para três centenas de páginas fortes e eternas, com todos os seus ridículos e todas as suas hipocrisias. Que direito tinha o dramaturgo de acrescentar à obra do romancista um *final* absurdo, que destrói toda a lógica do livro, que adultera e desvia todos os seus intentos?

No romance, o padre Amaro continua a viver, vitorioso e feliz; no drama, um namorado de aldeia desfecha-lhe um tiro de pistola, e numa pífia tirada retórica, berra à plateia comovida que acaba de livrar a sociedade de um bandido. Quem faz isso, é capaz de transplantar para o palco brasileiro o *Otelo*, acrescentando-lhe um epílogo em que o *mouro*, em vez de morrer, faça um discurso veemente, lastimando que não hja lei de divórcio para os maridos, supondo-se enganados, tenham, além do *tuez-la*, outro meio de castigar as adúlteras.

Ou o dramaturgo não concordou com o final que o romancista deu à sua obra, ou receou que a plateia se escandalizasse de mais com as escavrosidades da pela e quis moderar o escândalo; no primeiro caso, o dramaturgo só tinha uma coisa a fazer; conceber uma peça original, desenvolvê-la à vontade, dar-lhe o final que mais encantasse, sem cometer a imprudência ridícula de emendar quem se chama Eça de Queiroz; no segundo caso não devia fazer nada: a audácia não tem meio termo – ou não se dá o primeiro passo ou dão-se todos.

As obras de arte como o *Crime do Padre Amaro* são sagradas: o adaptador do belo romance português incorreu no mesmo crime sem perdão do conhecido poeta brasileiro, que para uso das escolas modificou inteiramente os *Lusíadas*, por achar pouco compreensível o estilo de Camões.

O Crime do Padre Amaro custou a Eça de Queiroz longos anos de trabalho literário, que é o mais nobre, o mais difícil, o mais fatigante, o mais sagrado de todos os trabalhos: não espere o Sr. Fábregas que Eça de Queiroz o absolva desse crime.

Não há artista nenhum que perdoe esse atentado: quando se consegue, com o cérebro fatigado, com todos os nervos dolorosamente irritados, ver acabada a obra em que se pôs todo o talento, toda a mocidade, toda a saúde e toda a alma, não se perdoa ninguém faça dessa obra uma peça de escândalo, fútil, adulterada, torta, para dar enchentes a um teatro.

Permita-me o Sr. Fábregas esta rude franqueza de quem respeita, acima de tudo, o seu *métier*: eu não posso achar agradável que ponham roupas de arlequim nos meus ídolos o quem para fazer uma plantação de couves, ponham abaixo todas as roseiras do meu jardim.

O.B.

O País
24/05/1890
"Artes e Artistas"
O crime do padre Amaro

Em data de 10 do passado o nosso colega Augusto Fábregas dirigia ao ilustre escritor Eça de Queiroz a seguinte carta:

"Rio de Janeiro, 19 de abril de 1890 – Exm. Sr. Eça de Queiroz – Há seis anos li o notável romance de V. Ex., *O crime do padre Amaro*, e deixei-me [ilegível] pela pretensão de extrair dele uma peça teatral.

"Bem ou mal, a peça foi feita. Submetida, porém, à censura prévia, a sua representação foi proibida 'por ser o assunto atentatório à religião do estado.'

"Não podendo representá-la, publiquei-a – embora com sacrifício – em 1884.

"Modificando-a, mais tarde, novamente a submeti à censura, e novamente foi proibida a representação.

"Tentei terceira vez e quarta vez, sempre com o mesmo resultado.

"Decretada, porém, pelo governo provisório da República a separação da Igreja, obteve o drama o *placet* da censura e achou logo empresário que o quisesse montar. Esse empresário foi o ilustre artista Furtado Coelho, que se encarregou do papel do protagonista e trabalha ativamente para prontificar a peça e exibi-la, o que me impediu de comunicá-lo a V. Ex. com a antecipação precisa a solicitar a sua permissão para pôr em cena o drama que extrai do seu magistral romance.

"Explicando assim o motivo por que só agora cumpro o dever de cientificar V. Ex. da futura representação d'*O crime do padre Amaro*, peço a V. Ex. que me transmita as suas ordens relativamente a direitos de autor, designando pessoa que nesta capital esteja legalmente habilitada para representá-lo.

"Segundo a proposta, que aceitei, de Furtado Coelho, receberei 5% da receita bruta de cada representação. V. Ex. far-me-á o favor de informar qual a parte que lhe deve caber dessa porcentagem, assim como da récita de autor, se eu concordar com a empresa em realizá-la.

"Aguardando as suas ordens, sou – De V. Ex. admirador e discípulo – *Aug. Fábregas*, redator d'*O Paiz* – Rio de Janeiro, rua do Ouvidor ns. 63 e 65."

Em resposta a essa carta enviou o ilustre autor do romance *O crime do padre Amaro* pelo vapor *Galícia*, entrado anteontem, a seguinte:

"Rocio 26 – Lisboa, 6 de maio 1890 – Exm. Sr. – O Sr. Vieira da Silva teve a amabilidade de ne entregar a carta de V. Ex. Foi-me extremamente grato o saber que *O crime do padre Amaro* tem merecido de V. Ex. uma atenção tão contínua e fiel. Nunca pensei nessa obra como sendo suscetível de dramatização. O único dos meus livros, que sempre se me afigurou próprio a dar um drama, e um drama patético, de fortes caracteres, de situações morais, altamente emoventes – é o meu romance *Os Maias*. Em todo o caso, estou certo de que, com os seus elevados recursos, V. Ex. soube tirar d'*O crime do padre Amaro* uma ação de teatro interessante e viva.

"Enquanto ao que V. Ex. me pergunta sobre a minha parte de direitos de autor, eu não tenho mais do que seguir a regra estabelecida na Europa, e que é julgada muito eqüitativa. Aqui o autor do romance e o extrator do drama recebem cada um metade dos direitos de autor. O autor do romance recebe mesmo mais – mas quando ele colabora também na composição do drama, o que se não deu neste caso do *Padre Amaro*.

"Seria, portanto, 2 ½% da receita bruta que eu teria a receber. Enquanto à récita de autor, não conheço a regra aqui estabelecida, nem sei mesmo se ela existe: deixo, portanto, que V. Ex., de acordo com o meu representante, me arbitrem o que for considerado razoável. Penso, todavia, em consciência, que a melhor parte dessa récita de autor deve pertencer ao extrator do drama.
"O meu representante é o Sr. Alfredo Prisco Barbosa (rua da Alfândega 33). Ele de certo procurará V. Ex.
"Creia-me, com a maior estima – De V. Ex., muito agradecido e dedicado – *Eça de Queiroz*."
A essa carta, recebida pelo nosso colega na noite de anteontem, seguiu-se a que abaixo transcrevemos, e que ontem lhe foi entregue:
"Rocio 26 – Lisboa, 6 de maio 1890 – Exm. Sr. A. Fábregas – O Exm. Sr. Alfredo Prisco Barbosa teve a extrema amabilidade de aceitar e ser meu representante em todos os negócios relativos à representação d'*O crime do padre Amaro* – já para fixar os meus direitos de autor nas récitas ordinárias, segundo a proporção de 2 ½% que indiquei a V. Ex. (em carta desta data); já para combinar com V. Ex. quais devam ser os meus proventos na *récita de autor*, caso ela realize; já para arrecadar quaisquer somas que por motivo dessas representações do *Padre Amaro*, no Rio de Janeiro ou nos estados, me possam pertencer.
"Espero, pois, que v. Ex. para tudo o que for concernente a este assunto me fará o obséqui, que desde já agradeço, de comunicar com o Exm. Sr. Alfredo Prisco Barbosa.
"Creia V. Ex. na estima com que sou – De V. Ex. muito agradecido e dedicado – *Eça de Queiroz*."
Ontem mesmo o nosso colega Fábregas cumpriu o dever a que se impôs, entregando a quantia de 461$ (metade da soma que documentalmente provou ter sido produzida até a véspera pelos direitos de autor) ao Sr. Alfredo Prisco Barbosa, de quem houve recebido, competentemente legalizado, nestes termos:
"Recebi do Exm. Sr. Aug. Fábregas a quantia de quatrocentos e sessenta e quatro mil réis, proveniente da metade da comissão de cinco por cento, a que tem direito o Exm. Sr. Eça de Queiroz, na qualidade de autor do romance *O crime do padre Amaro* – sendo a referida soma relativa às primeiras vinte e quatro representações do drama que está sendo exibido – Rio, 23 de maio de 1890 – *Alfredo Prisco Barbosa*."
Proporcionou deste modo o nosso colega ao notável escritor o ensejo de ser dentre os autores portugueses o primeiro a gozar das justas vantagens que a convenção literária proporciona mutuamente aos escritores de Portugal e do Brasil.

O País
20/06/1890
p.1 "Diversões" (notas e comentários anônimos)
"O crime do padre Amaro"
É hoje noite grandemente festiva no Teatro Lucinda.
E há motivo para isso.
O crime do padre Amaro, a famosa peça que tanto deu que fazer à crítica, mas que o público acolheu com inequívocas provas de elevadíssimo apreço, como merecia, dá hoje a

sua 39ª. representação e essa representação é cedida pela empresa aos autores do romance e do drama.
Celebra-se, por conseguinte, no Lucinda, uma festa altamente significativa, que assinada principalmente o inegável sucesso o êxito extraordinário obtido em série a que bem raras peças dramáticas atingem nos nossos teatros.
A famosa peça, após 37 representações brilhantemente concorridas, foi ontem exibida em Niterói perante extraordinária afluência de espectadores e com acolhimento verdadeiramente entusiástico.
Ao autor do notável romance e ao extrator do célebre drama cabe hoje o direito de esperar que maior ainda do que em todas as anteriores seja a concorrência do público ao espetáculo que lhes é consagrado, e que nenhuma demonstração lhes falte receber do apreço e da estima que tem merecido esse trabalho dramático e literário de legítimo e excepcional sucesso.
Que o Lucinda hoje seja pequeno para conter um terço das pessoas que pretenderem lugares é o que desejamos e o que merece o festival artístico e literário com que se celebra o maior acontecimento teatral deste ano.
Antes de subir o pano para a representação d'*O crime do padre Amaro*, o estimado ator Ferreira, por obséquio ao autor da peça e em nome dele, transmitirá um *Recado ao público*, e a inteligente maestrina Francisca Gonzaga, que também contribuiu com o seu talento musical para o acolhimento que obteve a peça, fará ouvir pela orquestra a sua nova valsa *Padre Amaro*.

O País

22/06/1890
p.2 "Diversões" (notas e comentários anônimos)
"O crime do padre Amaro"
Foi grande a concorrência do público anteontem ao Teatro Lucinda, onde se efetuava a récita oferecida pela empresa aos autores do romance e do drama *O crime do padre Amaro*, a peça de maior e mais legítimo sucesso até hoje representada pela companhia que atualmente funciona naquele teatro.
Antes da representação dessa famosa peça, o estimado ator Ferreira, cumprindo o que fora prometido nos anúncios, transmitiu, de cena o seguinte

RECADO AO PÚBLICO
O Fábregas – que idéia esquisitória! –
lembrou-se de deitar hoje oratória,
e veio reclamar o meu concurso
para abrir espetáculo com discurso.
Em atendê-lo, o é justo, dei-me pressa...
A festa de hoje é dele mais do Eça,
e em tais casos...o autor,,,não pede, manda;
dizer – NÃO – é deixar com a cara à banda

quem, como ele, por merecer não faz.
- O Fábregas, enfim, é bom rapaz;
e, coitado, levou tanta pancada!...
sofreu tanto da crítica extremada!...
teve em torno de si tal escarcéu,
que, para mim, ele em vida está no céu,
como mártir da crítica feroz.
No entretanto, sabemos todos nós, quanto maior a grita, a berraria,
melhor carreira a peça aqui fazia
e avultava o sucesso conquistado.
alegrou-se o semblante do Furtado,
folgamos todos – eu e meus colegas,
e ficamos gostando do Fábregas,
que é como intimamente a gente o chama.
Emprestaram à peça horrível fama:
disseram que ela é torpe, que é mal feita,
que a gente que se preza não a aceita,
que tirou de indecente o privilégio,
que, enfim, foi um horror, um sacrilégio,
de um romance tão bom fazer-se *aquilo*.
- Gastaram muita tinta e muito estilo...
Perderam tinta, estilo, lábia e intrigas.
- O público não vai mais por cantigas,
do mendigo finório segue a escola:
desconfia, se é muito grande a esmola.
E tanto *certa crítica* falou
que o público – ora aí está – desconfiou.
E então o "ver para crer" de S. Tomé
o público adotou, em vez da fé.
Viu, gostou, aplaudiu, voltou mais vezes,
e a peça dura em cena há já dois meses,
sempre alegre, nédia, fresca e forte...
Não cansou ainda agora de *dar sorte*.
- Ora, ao público é só a quem se deve
esse sucesso. A gente não se atreve
a supor outra coisa. Essa é que é certa.
(Não cobro nada pela descoberta.)
- E o Fábregas, que o sabe, encarregou-me
de agradecer ao público, em seu nome,
e ao público de hoje então – em separado.
Tenho dito – Dei conta do recado.

Após o 1º. ato a orquestra executou a valsa *Padre Amaro*, composição da distinta professora D. Francisca Gonzaga e merecidamente aplaudida.

A representação da peça correu entre expansivas demonstrações de apreço ao extrator e aos artistas, demonstrações que se repetiram ontem e hoje se reproduzirão de certo, por ocasião da *41ª*. récita da escandalosa e popularíssima peça.

21) ANTÔNIO SOARES DE SOUSA JÚNIOR

O País
14/06/1890
p.2 "Diversões"
Variedades Dramáticas
O CRIME DO PORTO

Pende ainda de final julgamento o fato horrivelmente criminoso, que abalou a população portuguesa e repercutiu até nós com o efeito de um caso assombrosamente anormal.

Justamente por isso – porque o acontecimento é recente, porque a justiça ainda não completou o seu dever legal e social – de mau aviso sempre nos pareceu a lembrança de dramatizá-lo, tanto mais quando bastava conhecer-se o histórico do processo para verificar que bem ingrato assunto era esse para um drama.

Não se enganou quem assim julgava.

O drama *O crime do Porto*, representado anteontem, pela 1ª. vez, no Teatro Variedades, provou que ao assunto, embora aproveitado com talento para o desenvolvimento de uma tese científica, faltam elementos para a cena, salvo se o dramaturgo der de mão no escrúpulo a que deve obrigar-se, e falsear a verdade, trocando-a pela convenção e pela conveniência do teatro.

Não o fez o autor da peça de que tratamos; e daí o insucesso do seu trabalho como obra dramática.

*

O 1º.ato decorre frio – não porque a exposição complicada a isso obrigue, pois bem simples sãos antecedentes da ação, que se há de desenvolver – mas porque há escassez de assunto, donde resulta que as cenas são diluídas por demais, os monólogos freqüentes e sensível a prodigalidade de palavras.

*

O 2º.ato, em que a rigor começa o drama, é prejudicado pela monotonia sentimentalista: de começo até final tem o espectador diante dos olhos uma família que chora, ouve lamentos de todos os personagens, recriminações aos médicos, e afinal – solução prevista – morre o enfermo.

*

O mesmo defeito pode ser notado no ato seguinte pode ser notado no ato seguinte, todo ocupado pelas agonias de uma criança, cenas que, por prolongadas, incomodam e cansam em vez de comover, como de certo foi intenção do autor.

O Dr. Urbano trai-se por frases, nesse ato, e, durante a ação que se supõe decorrer daí até o 4º.ato, é processado como envenenador e submetido a julgamento.

*

É no recinto do tribunal que se passa o penúltimo ato. Figura-se o júri funcionando com todas as formalidades, e ao levantar o pano tem findado a leitura dos autos.
O autor preocupou-se neste ato com a fidelidade na reprodução de um julgamento no plenário.
Ora, é fácil de compreender que tal intuito, ou torna a representação extremamente fastidiosa, se se consegue pô-lo em prática, ou torna-se inexeqüível, se ao escritor ocorre uma ou outra vez a lembrança de que está fazendo uma peça para ser representada.
Aconteceu isto ao autor do *Crime do Porto*: começou fazendo um ato realista, que chega a tornar-se maçador: são inquiridas cremos que cinco testemunhas, com todas as regras do formulário; é interrogado o réu; desenvolve-se a acusação; segue-se a defesa; o juiz faz o resumo dos debates; formula os quesitos; lê-os ao tribunal, e o conselho recolhe-se à sala secreta.
Como preencher a cena enquanto os jurados deliberam e a sessão está interrompida?
Difícil de encontrar um recurso verossímil. O ato correra fastidioso até então, era preciso *levantá-lo*, e o autor não duvidou trazer para o recinto das sessões do júri os dois cômicos, o par burlesco, que atravessa toda a peça sem que o espectador descubra alguma vez a relação que tem tais personagens como o entrecho.
No recinto do julgamento fazem esses dois cômicos coisas do arco da velha: discutem, brigam, provocam gargalhadas e apartes trocistas das galerias, enquanto dois oficiais de justiça – dois estafermos que se deixaram ficar a um canto da cena – contemplam tudo aquilo, de braços cruzados, sem a coragem de enxotar os dois intrusos, que assim desrespeitaram a majestade do tribunal.
Volta o conselho; são lidos os quesitos com as respostas segundo as fórmulas do código do processo criminal, e o juiz lavra e lê a sentença, também redigida com todas as frases tabelioas.
Era preciso um final, e eis aí porque aparece, em seguida à condenação, a mulher do réu, alucinada, querendo vê-lo por força, atravessa a cena, contida pelos oficiais de justiça, e sai, sem conseguir o seu intento.

*

Passa-se o último ato num hospício de alienados.
Como desde o princípio se reconhece, a intenção do autor é fazer do Dr. Urbano uma vítima da loucura emocional, e esse ato é consagrado quase exclusivamente à dissertação científica, em que Garoffalo e Lombrozo são citados com acerto e proveito para a discussão, porém a contragosto da plateia, que nãos e recreia com a ciência trazida, quase sem atavios, para as tábuas do palco.
O Dr. Urbano, louco emocional, é tomado de um acesso de fúria; esse acesso produz-lhe uma congestão cerebral e a morte, que queremos crer tenha sido estudada de acordo com a ciência, embora ao público parecessem prolongados demasiado os estertores.

*

Isso que dizemos da peça representada anteontem no Variedades refere-se apenas, como se vê, à contextura dramática, às condições teatrais; como trabalho de estudo é digna de apreço, revela conhecimentos, talento e orientação literária do seu autor; mas não é isto apenas o que quer o público.
Discuta-se no teatro uma tese psiquiátrica, um caso patológico, uma questão patogênica, mas não se preocupe tanto o autor com a ciência que esqueça a arte: aliá-las é que é o

merecimento que dificilmente conseguem os que fazem peças de tese, e aliá-las é que é imprescindível, para não produzir uma sessão acadêmica em vez de uma representação teatral.
Acreditamos que a tese do *Crime do Porto* tenha sido bem estudada pelo autor, que as idéias estejam de perfeito acordo com a ciência moderna, que a hipótese figurada seja perfeitamente lógica; não nos compete investigá-lo, não está isso nas nossas atribuições: aos médicos, especialmente aos alienistas e aos legistas cabe o direito de o fazer.

*

Consideramos o escrito como obra teatral, como peça dramática; e é sob esse aspecto que julgamos fraca, eivada de defeitos, balda de elementos a composição exibida anteontem com o título de *O crime do Porto*. A ação é monótona; o 4º. ato, especialmente, é fatigante; os personagem são traçados com indecisão; o desenvolvimento é pouco claro às vezes; o elemento cômico sem a mínima relação com o entrecho.

*

Aparecem no 1º. ato, por exemplo, um galã e uma ingênua, que são noivos; figuram ainda no 2º. e no 3º. esses dois personagens, mas cada qual para seu Aldo, sem trocar uma frase meiga, e acabado o 3º. ato ninguém mais sabe notícias de tais personagens.
A jovem inglesa, amante de Jorge, que a confia aos cuidados da família momentos antes de expirar, parece que há de continuar a desempenhar importante papel na ação do drama. Pois não senhores, só aparece na cena do tribunal, para depor fracamente, e nada mais.
Raposo, o cômico, atravessa os quatro atos a fazer penitências, a fugir das suas tentações e a zelar a virgindade com que pretende entrar no céu; resiste, evita tenazmente a sedução da Joana, e no 3º. ato aparece casado com ela, muito amiguinhos, sem que o público saiba como se operou essa transformação.

*

Pesa-nos bastante dizê-lo com franqueza tão brusca, mas é forçoso que o façamos; a peça *O crime do Porto* é um completo desastre teatral.

*

A representação correu regularmente, devendo-se mencionar como dignos de aplausos os atores Medeiros, no quinto ato, e Lisboa, na cena da agonia e delíquio, no 2º., cena aliás inverossímil, em que o personagem, sem forças, quase sem vida, sai da cama e desce a cena para que o público o ouça a transmitir as suas últimas vontades à família.
O 3º. ato é assombrosamente feito pelo menino Romeu. É impossível conseguir mais de uma criança.
Pode-se dizer que ao menino Romeu pertencem as honras da representação.

*

Resumindo: Se não foi mau o desempenho, com relação ao drama o público saiu do teatro repetindo aquele dito popular dos *Dominós cor de rosa!*...
Com franqueza, seu Felipe, eu esperava outra coisa.

Gazeta de Notícias
14/06/1890
p.1 Primeiras Representações

Teatro Variedades Dramáticas – O Crime do Porto, drama em 5 atos, original de Soares de Sousa Júnior

O grande crime descoberto há poço tempo no Porto, praticado por um clínico daquela cidade, e o ruído que tem levantado tão monstruoso fato, inspiraram ao nosso esclarecido companheiro Soares de Sousa a ideia de escrever um drama baseado naqueles acontecimentos, já conhecidos da nossa população.

Entre a concepção e a execução de seu trabalho, foi curto, foi curtíssimo o intervalo, e à proporção que Soares de Sousa escrevia a sua peça, ia ela sendo ensaiada e posta em cena, porque não se podia, nem se devia perder a circunstância da oportunidade.

Mas se a brevidade com que foi escrita a peça é mais uma prova do robusto talento do nosso confrade e da facilidade com que ele trabalha, por outro lado essa circunstância não podia deixar de influir na contextura do drama.

O nosso colega cingiu-se a dar a forma da peça – *O crime do Porto*, dando ao protagonista, o que aliás é muito admissível, o caráter de um irresponsável, como vítima da loucura emocional.

O primeiro ato é destinado à apresentação desse personagem, do Dr. Urbano de Faria, que já denuncia a mania das riquezas e as predisposições do seu espírito doentio para a série de crimes que é levado a praticar, no intuito de se tornar o único herdeiro de uma grande fortuna. Como médico, lança mão de substâncias tóxicas para eliminar pela morte os parentes que têm igual direito à cobiçada herança.

No 2º. ato assiste-se ao primeiro crime do Dr. Urbano, à morte de seu cunhado Jorge da Silva, por envenenamento, sendo o próprio médico que lhe propina o veneno num medicamento.

O 3º. ato apresenta-nos o quadro aflitíssimo da morte do pequeno Ângelo, também envenenado por Urbano.

Tantos envenenamentos levantaram suspeitas, e o 4º. ato apresenta-nos o júri, com todas as formalidades, o qual condena o Dr. Urbano em penas do código, apesar da defesa ter tentado provar a sua irresponsabilidade.

No 5º. ato Urbano está recolhido a um hospital de doidos e aí morre com um medonho acesso de loucura, dando assim ganho de causa à teoria que o apresentava como irresponsável.

Basta este rápido esboço para se ver que o autor só se afastou, nos dois últimos atos, da verdade do fato que dramatizou, condenando o protagonista e fazendo-o depois morrer louco.

Dado o ponto de vista do autor, a conclusão da sua peça não podia ser mais lógica, nem mais consequente.

A simples exposição dos fatos oferece algumas cenas de interesse, como a da morte de Jorge e a do pequeno Ângelo, que chega a ser aflitíssima para o espectador, tão grande e tão perfeita é a observação com que está feita. Mas estas peças que têm por principal intuito o desenvolvimento e aplicação de teorias, ressentem-se geralmente da falta de ação dramática.

O que há de verdadeiramente dramático no *Crime do Porto*, não é a morte das vítimas, que desaparecem sem resistência, sem luta, propriamente.

O drama se está em algum lugar, é no íntimo do Dr. Urbino, é no contraste dos seus sentimentos de homem e de médico, com os impulsos das suas manias de riquezas. Trata-se

por assim dizer de um drama subjetivo, bastante interessante sob o ponto de vista científico, mas bastante deficiente sob o ponto de vista teatral.
É por isso que o *Crime do Porto* é mais uma sucessão de cenas, algumas das quais dolorosas, do que uma peça verdadeiramente teatral. Não há embate de paixões, não há luta de caracteres, não há choques de sentimentos, há apenas o desdobramento de uma concepção criminosa, muito bem descrita, mas balda de elementos dramáticos.
Esta é a impressão genérica que nos deixou a peça do nosso companheiro. Especializando, porém, devemos dizer que há algumas cenas de bastante valor de observação, como por exemplo as do 5º. ato, no hospital dos doidos.
Os artistas do Variedades deram em geral excelente interpretação à nova peça. Especializaremos, porém, o menino Romeu na cena final do 3º. ato, e o ator Medeiros, que teve algumas cenas felizes, embora pudesse dar mais realce ao seu papel se abandonasse o tom enfático de que tanto abusa.
Guilherme de Aguiar, Rossi, Silva, César de Lacerda, Lisboa, Ismênia, Arêas e outros, em papéis de menor importância, contribuíram para que ao público acolhesse a peça com aplausos e os distribuísse prodigamente pelos artistas e pelo autor, chamado à cena diversas vezes durante a representação.

Jornal do Comércio
14/06/1890
p.1 Gazetilha
Teatro Variedades
Diz-se que o *Crime do Porto*, peça em cinco atos, que anteontem se representou pela primeira vez, neste teatro, foi escrito pelo Sr. Soares de Sousa Júnior, em cinco dias aproximadamente.
Sendo assim, há que elogiar, acima de tudo, a prodigiosa espontaneidade e rapidez deste escritor. A facilidade, porém, já não é o dom, que mais se aprecia, nas artes e na literatura. Fazer depressa é muito, mas fazer perfeito é muito mais.
Respeitamos, porém, as razões que fizeram trabalhar o talentoso escritor com tal celebridade e entremos na crítica da peça, sem cogitar, como devemos, no tempo e nas circunstâncias em que foi produzido o drama.
O *Crime do Porto* foi delineado pelas descrições, que deram os jornais portugueses, de um crime recentemente perpetrado por um médico da cidade do Porto.
Não tem, portanto, a peça o travamento de um enredo, que faça desejar o competente desenlace.
Os fatos sucedem-se no drama, como se deram na vida real, entremeados apenas com episódios cômicos, quiçá demasiadamente extensos e que talvez fossem encarregados pelo autor para amenizar o tom sombrio de que necessariamente deve ser revestido este drama.
O primeiro ato expõe até certo ponto o móvel que levou o Dr. Urbano de Faria a cometer aquela horrível e nefanda mortandade.
O segundo e terceiro atos representam desde princípio até fim os sofrimentos e agonias de dias vítimas do doutor ou antes de três, porque uma delas [ilegível] pede água de vez em quando, dentro dos bastidores.

O quarto ato representa um tribunal, em que o espectador assiste a todos os trâmites de um processo; tem-se os [laudos], inquirem-se as testemunhas, fala a acusação, discursam a defesa, formulam-se os quesitos, o júri apresenta o seu *veredictum*, o juiz lê a sentença, isto nu e cru, como nos tribunais, e adubado apenas com alguns ditos e chocarrices do povo, que está nas galerias do tribunal; o que faz acreditar que no Porto a sala das sessões do júri deve parecer-se muito com o mercado do Anjo!

O quinto ato começa por uma discussão científica sobre alienismo, seguida pela exposição de vários tipos de loucura e terminando o ato com a morte do D. Urbano de Faria, que o autor incitou em um hospital de doidos, entendendo assim aliviá-lo das [culpas] cometeu.

O assunto, como se vê, para pouco mais podia dar. Foi estudado pelos debates do tribunal, e com isso não era fácil fazer obra de maior vulto.

Pelo espetáculo, sombrio e contristador do segundo e do terceiro atos e pela inflexível minuciosidade com que foi apresentado, no quarto ato, o julgamento do Dr. Urbano de Faria, o drama podia filiar-se na escola realista, pela linguagem dos personagens; porém, vê-se que o autor se afastou um pouco do que é pura e simplesmente natural.

Mas não nos parece que, no talentoso escritor, houvesse intenção de apresentar processos novos ou antigos. O crime do Porto foi um fato, que impressionou Portugueses e Brasileiros; e o Sr. Soares de Sousa, vendo-lhe a oportunidade, apresentou-o em forma de drama, em um teatro nosso. Daqui se deve concluir que o que mais o moveu foi a pressa de dar novidade e nesse ponto, devemos dizê-lo, ninguém o imitaria na rapidez e mesmo em um a tal qual correção, com que está escrito o *Crime do Porto*.

Talvez que fosse melhor não insistir, por tantas vezes, no episódio cômico, em que a criada pretende seduzir o criado sacristão. Uma vez bastava e, sobretudo, as gaitonas da criada e as pieguices do sacristão eram perfeitamente dispensadas diante do leito onde se estorce uma criança, nas agonias da morte.

O desempenho foi, em geral, muito bom; mas é justo pôr em primeiro lugar o menino Romeu Bastos que foi admirável, no terceiro ato.

As agonias, contrações e sofrimentos de Ângelo foram apresentados com tal verdade que honrariam mesmo um artista feito, na reputação e na idade.

O Sr. Soares de Medeiros, que tem o principal papel, o doutor Urbano de Faria, satisfez quase sempre e agradou muito no último ato.

Guilherme de Aguiar foi, como sempre, verdadeiro e corretíssimo no papel de Jorge da Silva, e Bernardo Lisboa, Silva e em geral todos os mais artistas mostraram que a peça fora ensaiada com gosto e boa vontade.

A atriz Ismênia dos Santos não tem no personagem Leonor de Faria um papel à altura do seu talento; contudo fê-lo valer e despertou por vezes grande entusiasmo. Emília, no papel de Joana da Cruz, mostrou mais uma vez que era artista de muitas esperanças, e as atrizes Maria Maia, Conceição, Amélia e a menina Guiomar empenharam todos os esforços para que a peça saísse igual e harmoniosa.

Se pusermos de parte alguns senões que tem o *Crime do Porto*, como contextura dramática, a peça que vimos anteontem é um drama de sensação, que deve chamar a este teatro enchente sobre enchentes.

O Sr. Soares de Sousa foi chamado por diversas vezes à cena e muito aplaudido.

Gazeta de Notícias
15/06/1890
p.1 Crônica Ligeira

Estava escrito que aquele belo par de noivos havia de sofrer os efeitos da retórica, ainda depois do *conjungo vos* do reverendo armado de [ilegível] e latim de missa.

Se foram eles os primeiros que ataram civilmente o doce nó!...

Era justo que a sofreguidão de noivos que amam, fosse refreada pela discurseira, mesmo porque é sempre maior o prazr quando ele vem depois do anseio de quem espera.

Que os discursos foram soberbos, não há que duvidar.

Faltou o SR. juiz, saudando o Sr. ministro; faltou o Sr. ministro, saudando o Sr. juiz..

Os noivos, esses não faltaram. Limitaram-se a esperar o fim da festa, presos um ao aoutro pelos olhares e pelo coração. E que noivo pode em tal momento ouvir um discurso, por melhor que seja?

A festa do primeiro casamento civil foi esplêndida e imponente para todos, isso foi... menos para os noivos; para os noivos que de certo acharam que flores de laranjeira e flores de retórica não se casam bem, não se harmonizam, que são flores em excesso nesse fantástico jardim povoado de Cupidinhos, onde o botão da primiera das supa-mencionadas flores é tudo quanto pode haver de mais divino, de mais encantador, de mais delicioso... para os que se casam.

Um discurso a noivos, por melhor que seja, deve ser para eles coisa estopante.Não se ocmpreende um casal, nestas circunstâncias, a dar – apoiados – ao orador, ou a responder, comovido, com estilo e *pose*, a quem lhe dirigiu o eloquente verbo.

Retórica e maor são incompatíveis; repelem-se como duas bolas de bilhar que se chocam.

O amor afugenta a retórica, como a retórica faz desertar o amor.

O galã que deita estilo, em declaração amorosa, não sente com certeza lá no coração esse bichinho

> ...que rói, que rói,
> Que tem feitiço,
> Que faz [ilegível]

como diz a quadrinha popular.

A dama avisada que percebe na declaração do rapaz certas frases armadas para efeito, foge dele, porque sabe que o amor não tem estilo, nem gramática, e que é um revolucionário de marca maior, capaz de fazer de um sábio um tolo.

Ora, se o amor é por tal [ilegível] inimigo da retórica, se lhe não dá quartel, imagine-se o efeito que prodos um discurso naqueles que se amam, que se querem, que anseiam por esse momento, sem igual, da torça dos beijos, quando os olhares mergulham-se em olhares, e as respirações confundem-se, e os sorrisos esplendem, e os lábios murmuram a frase entrecortada por trêmulos suspiros:

- Amo-te... adoro-te...

Felizmente para os nivos futuros, o Sr. juiz não mais falará saudando o Sr. ministro, ne mais falará Sr. ministro saudando o Sr. juiz.

*

* *

Saudar é fazer uma manifestação de agrado, que nem sempre exige copo d'água e retrato a óleo.
E dessa manifestação é digno o ativo gerente da companhia carris do Jardim Botânico, que afinal conseguiu estender a Lina de bondes até a Praia Vermelha, serviço esse merecedor de aplausos.
Com que impaciêncioso esperamos ver os bondes conduzindo povo para aquele importante ponto da cidade!
Se assim poderemos ir com facilidade apreciar doidos com mais juízo do que os ajuizados doidos que andam soltos cá fora do hospício.
Por esta saudação não vá e manifestado julgar que pretendemos dar-lhe o retrato a óleo; agora se quisar, ele mimosear-nos com o copod'água...

*
* *

Em copo d'água ergueu uma tempestade o ilustre Centro Positivista, gritando contra a perseguição às cartomantes e aos falsos espíritas, em nome da liberdade de consciência.
A questão não é de consciência, mas de indústria. E a indústria que tem por capital a velhacaria, e por matéria-prima a exploração da ignorância e da crudelidade, não merece certamente a alta proteção e anobre defesa do centro que vive às claras.
Parece-nos que, no caso, quem está vivendo às claras é justamente o Sr. coronel chefe de polícia, por pretender acabar com essas indústrias que medram na sombra, e à sombra das mais grosseiras e todas superstições.
Pelo amor do bom senso, não se confunda a exploração ignóbil da crendice com a prática respeitosa das religiões.

*
* *

- Perdeu o juízo!... *hospício* para um!
E foi assim que a polícia inglesa, a polícia mais prática de todas as polícias do mundo, houve por bem, como noticiou esta folha, prender o jovem Alfredo Carter, um belo exemplar de namorado sem ventura.
Qual foi a prova da loucura dada pelo moço inglês?
Pura e simplesmente esta:
Ter escrito uma carta de amor à rainha Vitória, carta em que lhe pedia a mão e o coração.
Se isto é prova de loucura, então ninguém escapa ao hospício, porquanto do maor não escapa ninguém, comodiz bem o póstolo desse Deus, o terno *Souvenir*.
Aquela carta devia ter somente um efeito: - lisonjear a rainha.
E lisonjeando a rainha, já não diremos que ela acedesse ao pedido do seu jovem enamorado, dando-lhe a mão, mas, enfim, que lhe desse a ordem da jarreteira
Que diabo! Não havia mal nenhum nisso, e o pobre rapaz teria ao menos um prêmio pela colragem que revelou deitando amor por uma rainha.
Mas a polícia inglesa, que tem senso como todos os diabos, entendendo que isso de amor é louruca, deu com o rapaz no hospício.
Olhem se pega o exemplo!
Lá irá o *Souvenir* para onde pague o crime de ter amado tanto!

*
* *

O crime! foi o crime um dos assuntos da semana, *Crime* aliás do *Porto*, atirado à cena pela empresa do teatro Variedades. Sobre esse *Crime do Porto* muito falaram os críticos, dando cada um a sua opinião, que não era a opinião dos outros.
Uns elogiaram sem restrições; outros apontaram defeitos; outros, finalmente, chegaram até à fúria da descompostura.
Houve crítico que achou que a peça sensibilizava de mais! Oh santo Deus! Mas não pode haver maior elogio para quem escreve um drama!
Parece que quem traça uma peça comovente, tem a maior soma de aplausos nas lágrimas dos espectadores, e tais aplausos não podem ser julgados convencionais, frutos da amizade ou da condescendência.
A peça dramática comove, faz chorar?
Então parabéns ao autor. Conseguiu o que desejava.
Crítico houve também, que entendeu que o autor teria feito melhor, se arranjasse umas cenas de luta entre o criminoso e as suas vítimas, aumentando assim o interesse dramático.
Sim, senhor, bem lembrado. Mas onde estaria a verdade? O que seria o rótulo *Crime do Porto?* Um rótulo falso, que devia merecer justos reparos do público.
Se o autor se afastasse do fato real poderia ser tudo, menos exatamente aquilo que deveria ser.
É preciso que a crítica se coloque sob o ponto de vista do escritor. Só assim poder ele julgar com justiça.
No caso em questão, o autor tomou o fato, descarnou-o, e da verdade, da *absoluta verdade*, tirou corolários no sentido da sua tese. Foram lógicos esses corolários? Provam eles o que pretendeu o escritor provar?
É isto que a crítica devia ter dito.
A falta de *ficelles* foi um ponto de acusação levantado por um crítico.
Oh, santo Deus! Isto já é vontade de acusar.
Pois também queriam *ficelles*, isto é, aquilo que é reprovado nas peças teatrais e que as atira para o gênero baixo e de fancaria, denominado – dramalhão?!
O autor do *Crime do Porto* não nos encomendou defesa; liga-nos, porém, tão grande amizade, e tão íntima, que julgamos dever nosso dizer duas palavrinhas em seu favor, tratando desse fato da semana: - a primeira do *Crime do Porto*.

*
* *

É acaba triste esta crônica, pranteando o desaparecimento de um distinto brasileiro, o marechal do exército, marquês da Gávea.
Desse ilustre morto, cuja vida foi um exempo de honradez e amor à pátria, pode-se dizer com verdade que – soube cumprir o seu dever.

Gazeta de Notícias
15/06/1890
p.2 Teatros e...
O crime do Porto (nota anônima)

Tem tido franca aceitação o drama *O Crime do Porto*, do nosso colega Soares de Sousa Júnior.
As grandes cenas da peça, reproduzidas com grande fidelidade, impressionam vivamente o espectador e provocam aplausos.
O 3º. ato principalmente, em que o trabalho de Romeu Bastos é admirável de verdade e de observação, tem agradado extraordinariamente e é digno de ser visto.
Hoje repete-se o *Crime do Porto*, e com certeza a concorrência vai ser enorme.

Gazeta de Notícias
15/06/1890
p.2 Publicações a Pedido
Crime do Porto
No Variedades representa-se hoje pela terceira vez o magnífico drama de Soares de Sousa Júnior, *O crime do Porto*, no qual o nosso ilustre colega da *Gazeta de Notícias* desenvolve com muita proficiência e observação o caso de loucura emocional.
Já com os aplausos da crítica e o *veridictum* de abalizado profissional o drama *O Crime do Porto* tem segura a sua carreira na cena do Variedades, e não lhe são precisos *reclames* para triunfar da habitual indiferença do nosso público, para trbalhos teatrais do real merecimento.
O drama prende-se aos fatos que constituem o monstruoso crime de que é acusado o Dr. Urbino de Freitas, e que tiveram lugar há pouco tempo na cidade do Porto.
Tem, pois, toda a atualidade para aguçar a curiosidade pública.

(Editorial do *Novidades*)

22) JOSÉ ECHEGARAY

Jornal do Comércio
24/05/1893
p.1-2 Gazetilha
Teatros
D. José Echegaray, notável autor espanhol, tem a escola dos grandes dramaturgos. Poucos são os escritores contemporâneos que como ele, têm o verdadeiro culto da Arte Dramática; bem poucos os que como ele, têm pensamentos e inspirações sublimes para a confecção dos seus trabalhos.
Tínhamos ouvido o "Gan-Galeoto": essa obra-rima de elevado sentimento marca logo por traços indeléveis, o extraordinário talento do seu autor. "De Má Raça", que é a sua composição mais moderna e que anteontem foi pela primeira vez representada nesta cidade, confirmam a par de verdadeiro cunho da individualidade, o seu gênio de autor filosófico e poderosamente dramático. Foi traduzida em português pelo Sr. Afonso Gomes.
Com essa peça deveria ter estreado a companhia dramática, que atualmente trabalha no teatro Apolo, o que anteontem encheu de satisfação os seus freqüentadores, dando-lhes como agradável diversão, essa joia do texto dramático espanhol. Pela odeia fundamental e

pela sua belíssima contextura, "De Má Raça", que ultimamente despertou, em Lisboa grande sensação, fará brilhante carreira no Rio de Janeiro ou em qualquer cena em for representada.

A sociedade moderna tem, em outras anomalias, a de pensar muitas vezes que o moral e o físico dos indivíduos devem ser julgados pela mesma bitola. Acredita que, de raça em raça, também se podem reproduzir os defeitos físicos quanto as degenerações e os vícios de caráter. O pai de Fulano é um perverso, seu avô foi um assassino, sua mãe uma adúltera, logo Fulano é um perverso um criminoso, contra ele deve revoltar-se a sociedade; tal é a conclusão a que chega, injusta e desumanamente com uma severidade implacável a sociedade moderna. Foi contra essa prevenção, que é base fundamental e essencial do seu drama, que parece ter-se indignado Echegaray. Revoltado contra essa injustiça escreveu o drama *De Má Raça*, com aquele espírito reto de filosofia incisiva e conveniente que tanto caracteriza os [seus] dois mais notáveis trabalhos.

O principal personagem da peça, o de Adelina, é o mais formal e generoso protesto contra esse fenômeno de atavismo, mais peculiar ao físico do que ao moral do indivíduo.

D. Nicomedes (Gil) e sua esposa D. visitação (Margarida Lopes) dois velhos abastados, egoístas, sem todavia serem maus, admitiram por generosidade em sua casa, quando ainda criança, a interessante menina Adelina (Amélia Vieira), descendente, da família de procedimento mau e escandaloso. Deram boa educação à menina, que cresceu cercada de carinhos. Quando mocinha, porém, temeram os velhos, que pela sua beleza, fizesse concorrência no matrimônio a uma filha da casa. Lembraram-se das más qualidades, dos vícios, dos ascendentes da pobre moça e agarram-se a esse pretexto para afastá-la de casa, enviando-a para uma quinta, onde residiam conhecidos agricultores, amigos dos Nicomedes. E ouvido essa resolução D. Prudêncio (Costa), velho conselheiro e a amigo da casa tipo copioso em palavras e atirado a acadêmico. Apologista e até propagandista das idéias sobre a transmissão genérica dos vícios, aprova a resolução dos Nicomedes, que lhe pedem para levar a menor em sua companhia, visto como, tendo de partir, pouco depois, passa pela quinta. Nem todos de casa pensam, porém, do mesmo modo. Um velho militar, honesto e brioso. D. Anselmo (Salazar) e sua mulher em segundas núpcias, Paquita (Elvira Costa), admiradores das boas qualidades de Adelina, protestam contra tão rápida quão brutal deliberação. Em vão procura D. Anselmo convencer D. Visitação: sai vencido pela história da funesta prevenção. D. visitação manda chamar Adelina, que, alegre despreocupada, estava passeando no jardim com o filho de Anselmo, Carlos (Álvaro). Os dois velhos que, apesar de tudo, estimam sua pupila, procuram mil rodeios para dizer-lhe o que se passa. A moça afinal compreende e não pode conter as lágrimas. A princípio revolta-se eontra tanta injustiça, mas com demora submete-se, [pelas] suas circunstâncias, às vontades de seus protetores. Sozinha, lembrando-se da sorte que a esposa abandona-se no desespero pela separação de Carlos, a quem ama, e que decerto se casará com outra. Carlos entra; ele ama ardentemente Adelina. Instruído do que se passa delibera quanto antes casar-se com ela. Com essa notícia alegra-se o espírito inocente e ingênuo da pobre moça; D, Visitação, que volta para consolá-la, pasma-se de vê-la sorrindo e compara a sua volubilidade à de sua mãe. O Dr. Prudêncio faz nova preleção sob a transmissão dos vícios morais, Carlos comunica aos dois velhos a sua resolução; depois de muitas hesitações faz o pedido a seu pai. Este, levado sempre pela prevenção social, atordoa-se e nega o seu consentimento. Adelina, com uma resignação angélica, pede perdão a seus protetores e diz

a Carlos que a esqueça. Dispões-se a partir; mas Carlos, estreitando-a nos braços, não a deixa sair. Os velhos Nicomedes querem separar os dois apaixonados. D. Anselmo, que adora seu filho, ferido no seu brio de pai, separa por um gasto os dois amantes. Dirigindo-se aos outros circunstantes diz-lhes:
"Viram como ele me obedeceu? Pois vão ver como de novo me obedece. Ainda Carlos, querido filho, não faças caso do que eu te disse. Desobedece-me... Estás mudo... anda abraça a tua noiva e que o céu vos faça felizes."
Aqui termina o 1º. ato, que é o mais belo de todos.
Depois de algum tempo de casado Carlos, que é protegido por um marquês de alta influência, que até p faz deputado, separa-se por pouco tempo de sua mulher, que com seu sogro e sua nora vão fazer uso das águas. Um fato grave se passa no lar de Carlos, que é indigna e cruelmente explorado por Nicomedes, D. Visitação e D. Prudêncio, os três inseparáveis na história da prevenção social. Uma noite penetrou pela janela da sala, com a qual comunicam os quartos de Paquita e de Adelina, um homem, que de madrugada, foi visto pulando para o jardim e foi reconhecido como sendo o marquês, protetor de Carlos. Sobre quem recair suspeitas? Sobre Paquita, que era ainda moça e bela? Não, porque no quarto anexo dormia seu marido e mesmo porque sempre fora um a mulher exemplar. Todas as acusações e desconfianças recairão sobre a infeliz Adelina. D. Anselmo sofre as maiores dores por esta desgraça: está convencido de que Adelina atraiçoa Carlos. Este não tarda em chegar de Madri, trazendo a notícia de sua nomeação a deputado. D. Anselmo depois de fazer a Carlos as mais cruéis insinuações sobre Adelina, causando-lhe as maiores angústias, refere-lhe o escândalo, sem pronunciar o nome do sedutor, Aniquilado Carlos recebe em seus braços a sua mulher, que vem saudá-lo pela sua chegada; o sogro, indignado, quase insulta Adelina. Carlos revolta-se contra seu pai, mas contém-se logo. Carlos e Adelina ficam a sós. O marido quer que sua mulher lhe cante tudo, tudo; Adelina, assaltada pelas horríveis suspeitas, que o ferem e humilham, não encontra senão lágrimas e soluços. Por entre as convulsões do choro ela refere os fatos: "despediu-se como de costume de D. Anselmo, entrou no quarto de Paquita, beijou-a e passou para seu quarto. Fechou a porta por dentro e rezou por Carlos. Adormeceu. De manhã acordou ouvindo o sogro bater-lhe à porta. Abriu-a e foi inquirida por seu sogro, colérico e ameaçador, sobre fatos que ignorava. Ninguém acreditava no que ela dizia. Desse esse dia, em que tinham regressado das águas, nunca mais cessou de ser olhada por todos com rancor."
Carlos vê nas lágrimas de sua mulher a prova de sua culpabilidade. Em um ímpeto de cólera fá-la cair e vai estrangulá-la quando Paquita, atirando-se entre os dois esposos, diz a Carlos que a verdadeira culpada é ela, sua madrasta!
A alegria e a dor se apoderam de Carlos, por ver sua mulher inocente e seu pai desonrado.
Entra D. Anselmo, que vendo seu filho abraçado com Adelina, julga-se louco. Pede a Carlos a prova da inocência de sua esposa ao que ele responde triunfantemente:
"Pois não vê meu pai como eu a aperto contra o coração!"
No 3º. ato Carlos procura o sedutor de sua madrasta e mata-o em duelo. Adelina recebe de uma das testemunhas uma carta contendo outra do marquês, em que este deixa a prova da inocência de Adelina, relatando toda a verdade. D. Anselmo, que estava a espreitar, pede a Adelina, que leia em voz alta a carta. Nesta ocasião entra Carlos. D. Anselmo diz-lhe que leia aqueles papéis, onde encontrará a prova de sua desonra. Adelina segreda uma palavra ao ouvido do esposo e este então diz que já conhece o que contém essas cartas. D.

Anselmo, não acreditando mais na vergonha de seu filho, insulta-o. Carlos, que vai se pai. Lembrando-se da sorte que pode star reservada a seu filho se não aclarar o fato, não tem mais reserva. Entrega as cartas ao pai, que sabe então que a culpada é Paquita, a qual, nessa ocasião, cai desfalecida por saber da morte o marquês a quem amava. Abraçados, pai e filho, juram eterna união para a felicidade ou para o desespero. E assim termina o drama.
Como se vê pela leitura do entrecho, a peça é um primor dramático, muito bem desenvolvido.
Cada ato, sem discrepância, tem as cenas traçadas com um vigor extraordinário, bem concatenadas. A ação estende-se constantemente sem esforço, com grande naturalidade, de modo a interessar e espectador, sem cansá-lo. As cenas se sucedem umas às outras, cheias de sentimento e verdade, com uma animação constante, admiravelmente bem mantida por um grupo de sete artistas.
Os finais dos dois primeiros atos são de grande efeito teatral.
O desempenho do belo drama de Echegaray foi bom e correu sobretudo muito afinado. A talentosa atriz Amélia Vieira, no 1º. ato, tendo de lutar com as dificuldades de um papel, de gênero diferente do seu, disse muito vem a cena de alegria louca, quando Carlos a pede em casamento colhendo nessa ocasião uma salva de aplausos. Nas cenas dramáticas do 2º. e do 3º. ato, foi muito bem, como geralmente costuma a mostrar-se nas cenas em que há vigor dramático.
O ator Álvaro esteve muito feliz no personagem difícil de Carlos. Disso com sentimento e paixão as cenas com seu pai e com sua mulher, em que lutam atrozmente o amor de filho e de esposo. No 2º. ato principalmente recebeu merecidas ovações dos espectadores.
Costa deu mais boas provas de versatilidade do seu talento no papel de verboso D. Prudêncio. O Sr. Salazar, que encarregou-se da personagem de A. Anselmo, disse algumas cenas com verdade e sentimento. Na cena final, quando descobre a culpabilidade de Paquita sua mulher, faltou-lhe o vigor, a ação dramática necessária, para destruir a impressão talvez um pouco brusca que produz a carta do marquês na ação geral da peça. As atrizes Margarida Lopes, no papel de D. Visitação; Elvira Costa, no de Paquita e o ator Gil, no de Nicomedes foram bons esteios para a harmonia de interpretação.
De Má Raça é uma das mais belas produções do teatro dramático moderno.

Gazeta de Notícias
24/05/1893
p.2 Teatros e...
De má raça
Há muito tempo que não assistimos à representação de uma peça que reúna tantos elementos de agrado como a que anteontem foi exibida no Apolo pela companhia dramática portuguesa.
É de Echegaray, o fecundo escritor dramático espanhol, o drama intitulado – *De Má Raça*.
É um quadro de vida íntima, no qual se revela uma profunda observação do espírito humano e um grande conhecimento das paixões mundanas.
Quando sobe o pano, estamos em presença de um salão de casa abastada, no qual D. Purificação, D. Nicomedes e D. Prudêncio, D. Anselmo e D. Paquita discutem as vantagens

de afastar por alguns anos da convivência dos primeiros, Adelina, uma órfã que por caridade recolheram e educaram.
O motivo principal dessa resolução é não permitir que Adelina esteja em contato com a filha de D. Purificação, prestes a sair do colégio e a vir ocupar o seu lugar na casa materna.
Mas por que se receia esse contato?
Explica-o D. Purificação. Adelina é de má raça. Sua mãe teve amantes e, segundo a opinião de D. Prudêncio, e conselheiro da casa, a lei da hereditariedade moral é fatal, e portanto Adelina há de ser forçosamente uma mulher perdida, porque sua mãe também o foi. Naquela família, as palavras de D. Prudêncio tem o valor de sentença irrevogáveis.
A pobre Adelina é pois condenada a ausentar-se, sem se quer saber o motivo do seu isolamento.
Está preparada a partida, quando surge um novo elemento com que ninguém contava, apesar da sua naturalidade. Adelina ama e é amada por Carlos, um excelente rapaz, direito no corpo e no espírito, sem preconceitos com pieguices. Carlos opõe-se à partida de Adelina cujos protetores incitam o pai de Carlos, D. Anselmo, a que se oponha ao pedido de casamento feito naquela ocasião e como meio de Adelina não se preparar.
D. Anselmo é um destes tipos que tudo sacrificam pela honra, e que tem em alto grau todas as suscetibilidades inerentes a essa qualidade. Hesita, portanto, a princípio; mas depois, extremoso como é pelo filho e convencido de que Adelina fará a sua felicidade, manda ao diabo as teorias da hereditariedade, com grande pasmo do pedante D. Prudêncio e dá o seu consentimento.
Assim acaba o primeiro ato.
No segundo estamos no mesmo salão.
D. Purificação, D. Nicomedes e D. Prudêncio fazem uma pequena sessão de maledicência.
Aí se conta, com todos os requintes da bisbilhotice maligna, que de madrugada foi visto pular um homem da janela do quarto de Adelina para o jardim, e que esse homem era D. Vítor, personagem que não aparece, protetor e amigo íntimo de Carlos, que se acha ausente, pleiteando a sua eleição para deputado.
O conclave da intriga e da maldade regozija-se pela vitória das teorias da hereditariedade. A mãe. A mãe foi uma mulher perdida, a filha não podia deixar de o ser. Só Paquita, e mais tarde saberemos a razão, defende a pobre Adelina da acusação que toda a família lhe faz.
Mas quem dará a Carlos a notícias da sua desonra? Esse encargo angustioso fica para Anselmo, seu pai.
Efetivamente entra Carlos, radiante de alegria pela sua vitória eleitoral, e, quando abraça e beija enternecidamente sua mulher, exclama D. Anselmo:
– Não abraces essa mulher. É indigna de ti!
Carlos fica atordoado e exige explicações. Quer saber de que se trata.
Todos se recusam a [dá-las]; mas afinal D. Anselmo é obrigado a narrar o que se passou.
Carlos hesita em acreditar. Conhece Adelina, ama-a, confia nela.
Interroga-a; mas a pobre moça choca e lamenta-se e afirma a sua inocência.
Mas que provas pode ela apresentar? Nenhuma; a sua simples afirmação contra as afirmações de todos os outros. Carlos exacerba-se, vê tudo turvo e vai agarrar a mulher, quando aparece Paquita, afirmando a inocência de Adelina e confessando ser ela a causa de tanta tortura, pois D. Vítor penetrara no quarto de Adelina, que comunicava com o seu, para lhe renovar protestos de amor e seduzi-la.

Dissiparam-se as dúvidas de Carlos. Adelina não é só uma mulher honesta, é uma mártir, é uma heroína de abnegação.
Chegamos ao desenlace. A reconciliação de Carlos levanta suspeitas no espírito do velho e honrado Anselmo.
Ele definha, acabrunhado sob o peso da desonra do filho. Por sua vez Carlos não sabe como explicar a seu pai, que a culpada é Paquita, sua madrasta, apresentada como um modelo de critério, como descendente de boa raça. Entretanto, a honra do pai precisa de uma reparação. Carlos bate-se as ocultas com Vitor e mata-o.
Este, porém, à hora da morte escreve duas cartas a Adelina, que provam a sua inocência.
Anselmo exige a leitura das cartas. Adelina e Carlos hesitam, para não desferirem no velho tão rude golpe. Este exalta-se e insulta Adelina.
É então que o filho, fora de si, entrega a carta a seu pai, e que este conhece que era Paquita que devia ser acusada e não Adelina. Mas Paquita está inocente: afiança-o a seu pai, Carlos, que a continua a achar digna de ocupar o lugar de sua mãe! E, explicada a situação, desfeitas as nuvens negras, lá vão eles abraçados, pai e filho, ou para a felicidade, ou para o desespero.
É estes artistas dão a esta peça um excelente desempenho.
A Sra. Amélia Vieira faz com muita arte o papel de Adelina. Tem na voz e no olhar o tom das mulheres que sofrem resignadamente o peso do infortúnio.
Álvaro diz e faz muito bem todo o seu papel.
A essa natureza impetuosa vai bem a feição altamente dramática do seu papel, cercado e cheio de todos os requisitos para impressionar.
Costa, Gil, Salazar, Margarida Lopes e Elvira Costa, todos dão bastante realce aos seus papéis, e provocaram, bem como as primeiras partes, os mais entusiásticos aplausos ao público.
Hoje repete-se.

O País
23/05/1893
p.2 Artes E Artistas
De má raça
Passa da meia-noite; voltamos do teatro Apolo, onde se representou o drama em 3 atos de D. José Echegaray, tradução do Sr. Afonso Gomes, cujo título encima esta notícia.
Vamos dar sua aos nossos leitores desta manhã uma ideia do que é a peça e uma opinião tão rápida como desautorizada do que do drama e do desempenho nos pareceu.
Não tencionávamos tirar vaidade desta prática, que, modesta, apagada, tristemente desejaríamos intentar para as primeiras récitas que por seu desempenho ou factura literária merecessem esse esforço. Não tínhamos intento de, em altos brados, rufando tambores, ou concitando a entrada, proclamar a superioridade da nossa crítica dada em primeira mão, publicada poucas horas depois de escrita, escrita poucos minutos de pensada, pensada enquanto assistimos ao espetáculo.
Nem tampouco imaginávamos tirar partido de críticas feitas em 5 minutos, exatamente no tempo que os pintores de circo empregam para pintar paisagens e marinhas: como não

tínhamos a pretensão de dizer nessa crítica a última palavra, da qual só aspiramos realmente a dizer à primeira.
Mas vejam o que são as invejas! Quando noutro dia, na 1ª. representação da *Tosca*, iniciávamos aquilo que é prática corrente em toda a imprensa do mundo, logo se propalaram boatos de que tudo aquilo era uma alicantina, que a notícia fora feita de véspera, que já conhecíamos a peça e que, pelo que de antemão havíamos ajuizado e calculado o que acontecia.
Efetivamente assim era. O público fora por nós rudemente enganado. Quando lhe dizíamos que estávamos a escrever de noite, era uma brincadeira: tínhamos tudo escrito quando fomos para o teatro.
E a verdade é que, se a atriz Amélia Vieira queimou o cabelo na cena do assassinato do ator costa, foi porque lhe fomos pedir que assim fizesse, para não se achar em contradição com o que havíamos escrito. Essa fineza, já nós tivemos ocasião de agradecer particularmente à distinta artista; é agora ocasião de tornar público o nosso reconhecimento pela graciosidade com que sacrificou o seu magnífico cabelo anelado e sedoso ao nosso capricho.
Estas mesmas linhas com que estamos mimoseando o público já estão escritas no momento em que as estamos escrevendo.
Esta é a verdade iniludível.
E agora que chegamos do teatro, contemplamos com surpresa e gratidão que os atores conspiraram com o Sr. Gomes, o Sr. Echegaray e outros cavalheiros, para fazerem exatamente tudo quanto já havíamos escrito. A todos os nosso agradecimentos.
Resta-nos pedir as colegas que, uma vez assim confessada a falcatrua, façam o mesmo que nós, para gozarem da impressão inexcedível de alívio e conforto que este processo crítico proporciona.
Mas estamos a perder tempo e não contamos o enredo do drama, cuja ação vamos resumir.
D. Visitação (Margarida Lopes) casada com *D. Nicomedes* (Gil) tem em sua casa uma moça, *Adelina* (Amélia Vieira), que recolheram por caridade e à qual deram em verdade uma educação relativamente cuidada.
A mãe de Adelina fora, no dizer de D. Visitação, *uma desgraçada*, que dera ao marido uma vida pouco honrosa. Dissenções vieram, desquite, orfandade da pobrezinha, que fora então recolhida pelo casal a que nos referimos acima.
Mas desse matrimônio nascera uma filha, que os pais mandaram educar a Paris e que agora vai chegar; por esse motivo pensam, marido e mulher, nos inconvenientes que adviriam se a própria filha se apresentasse na sociedade com a órfã, que tinha uma ascendência tão pouco confessável. Então recorrem ao expediente de mandar Adelina para uma quinta fora de modo que as duas moças se não encontrem e não façam vida comum.
Sucede, porém, que a órfã está apaixonada por *Carlos* (Álvaro), filho do primeiro matrimônio de d. Anselmo (Salazar). Este, militar austero, tem pelo filho uma devotada adoração; não sendo criatura completamente despida de bem às direitas, autoritário, um pouco despótico, destes homens de repentes tão vivos e arrebatados como bondosos e cheios de perdão e generosidade.
Quando Carlos sabe que Adelina vai partir, resolve casar com ela, para evitar assim uma ausência que lhe seria intolerável. A esse projeto de casamento fazem uma oposição surda os estranhos, e o pai opõe-se declarada e francamente. No entanto, na ocasião em vai separá-los, a moça agrada-lhe e como da parte de D. Visitação houvesse uma tentativa de

prestar-lhe mão forte na sua autoridade de pai, ele objeta que para manter essa autoridade não carece do auxílio alheio e imediatamente, com a mesma facilidade com que desfez os projetos de amor de seu filho, refá-los novamente e lança-os nos braços um outro para que casem e sejam felizes.

E assim acaba o 1º. ato num lance tão inesperado como teatralmente belo, que o público interrompeu com os mais calorosos aplausos, fazendo uma ovação que legitimamente pertencia a Echegaray.

Este casamento poderia ser venturoso, tudo o fazia prever; mas não o foi por duas razões: 1ª., porque é da ordem das coisas que uma grande parte dos matrimônios tenha mau desenlace; 2ª., porque, se o fosse, não haveria drama.

Como dissemos, D. Anselmo é casado em segundas núpcias; sua mulher, *Paquita* (Elvira), teve em tempos um pretendente amoroso, Vítor, marquês de qualquer coisa, que, aproveitando a ocasião em que se encontra com essa família em uma praia, vai de noite ao quarto de Paquita para lhe pedir que esta ceda enfim ao seu amor.

Paquita recusa obstinadamente, mas, como o marido vai entrar no quarto, ela esconde o Don Juan, que só pode encontrar saída pela janela do quarto de Adelina, dando assim um escândalo perante toda a ociosa população da praia, que enceta logo a difamação, atribuindo à pobre Adelina, inocente de todo o mal, o papel de adúltera, que lhe não cabe.

Carlos está ausente em *tournée* eleitoral. D. Anselmo que com toda a gente supõe Adelina culpada, não é homem que fique calado com esta afronta e à chegada de Carlos conta-lhe tudo.

Seguem-se as explicações em que a atriz Amélia Vieira com um choro sufocado durante longo tempo, não consegue explicar-se suficientemente. Essa cena, que a distinta atriz representou com toda a verdade, é no entanto mal feita sob o ponto de vista da *verdade teatral*, tendo o autor ultrapassado o limite que em teatro é admissível. Esse lance não só oprime como chega mesmo a irritar o espectador; tão certo é que, como tão justamente o notava Dumas, o que é verdade na vida é muitas vezes falso teatro.

No entanto p feitio inteiriço do caráter de D. Anselmo não lhe consente sofrer sem explicações a reconciliação súbita de Carlos e esse pai que idolatra o filho, torna-se um verdadeiro carrasco para o seu Carlos.

Toda essa tortura, à qual também falta o sentimento do que tecnicamente se chama a perspectiva teatral, justifica o 3º. ato.

Perseguido pela calúnia, que resumbra dos sueltos dos jornais, das atitudes complacentes dos amigos, dos ares perversos dos adversários e dos sorrisos duvidosos dos indiferentes, Carlos bate-se finalmente com o marquês, matando-o; antes de morrer, porém, o marquês escreve a Adelina, pedindo-lhe perdão e atribuindo a si própro a culpa do que sucedeu a Paquita.

Mas Anselmo tem os olhos sobre essa carta, na qual ele pressente que se confirma a culpa de Adelina; à força de torturá-la e de torturar a Carlos, sabe no final da peça toda a verdade.

*

Ressente-se o drama dos defeitos enormes e das qualidades não menos salientes e extraordinárias do grande literato e dramaturgo D. José Echegaray.

Como todos os dramaturgos da escola espanhola, ele faz as suas peças de um jato, sem revisão ulterior, nem meditação prévia; uma vez de posse do tema a sustentar, do núcleo de ação a desenvolver, mãos à obra e saia o que sair venha o que vier, tudo se aproveita,s em

grandes preocupações de detalhe, ou cuidados de maior na verossimilhança e lógica da trama.
Quando as figuras têm de sair de cena ou de entrar, serve o primeiro pretexto que acode à imaginação fértil e fogosa do autor; não há a reflexão, a comparação, o repouso dos quarenta anos que Homero recomendava, nem mesmo o dos quarenta dias, ou das quarenta horas. O dramaturgo não trata de reler a peça muitas vezes com o intuito de seguir sucessivamente a ação de cada personagem, e examinar se efetivamente o caráter que pretendeu descrever tem de princípio a fim a propriedade inalterável que as convenções teatrais reclamam; não procura examinar cada lance sob o ponto de vista da emoção a produzir no público; não incrusta nas cenas modificações, de molde a suscitar esta ou aquela impressão, a magnificar tais efeitos e a esbater ou suprimir aqueles outros.
É assim que o papel de D. Anselmo falta unidade *sob o ponto de vista teatral*.
Como é que aquele pai tão extremoso pelo fim não sacrifica completamente aquilo que nele mais parece uma curiosidade doentia do que um ponto de honra?
Assim também, no último ato do drama, o recurso da carta, que é deplorável de inverossimilhança e de convencionalismo cediço.
Saída de um jato, escrita ao deslizar rápido de, uma versificação corrente, que as liberdades castelhanas na rima simplesmente toante vêm tornar ainda mais fácil, essa obra não tem o rematado, o completo, o perfeito das obras do teator francês, ainda daquelas que são feitas por autores medíocres.
Em compensação, resultam todas as virtudes de um trabalho [ilegível] tal arte nascido. A ação não se fragmenta nunca, nem se dispersa em pequenos incidentes que, se embelezam a obra e deliciam o espírito, distraem-no também e lhe fazem perder em fixidez e contensão.
Por isso, as peças do grande repertório espanhol emocionam em uma unidade verdadeiramente cristalina.
É também essa a razão da desigualdade formal do teatro espanhol. Por vezes acodem raptos de eloquência do mais alto valor estético, fulguram conceitos que abrem horizontes imprevistos e inexplorados sobre os mais árduos problemas do espírito humano, como em noites de tempestade as nuvens se rasgam para mostrar aqui e além a serenidade plácida das estrelas brilhando no firmamento.
Toda a tirada de Álvaro no 3º. ato é um modelo de verdadeira eloqüência, de lógica e perfeição formal.
Outras vezes, porém, quando a situação dos personagens não coincide com a idiossincrasia de momento no autor, a linguagem deprime-se, torna-se afônica e inexpressiva ou vale-se de processos demasiado literários rebaixando-se em gongorismos de mau gênero, ou amarfanhando-se em *trucs* sem frescor.
A desigualdade é, a nosso ver, a característica de toda a literatura dramática espanhola; o espírito do método e de ordem a que os autores franceses nos habituaram é terrivelmente chocado por Echegaray, que leva o seu drama numa carreira vertiginosa, aqui levantando-se a alturas verdadeiramente geniais, acolá caindo em defeitos e erros de autor incipiente.
Mas quanta pujança, quando ardor, quanta veemência nesses três atos, como a ação se simplifica entre os quatro personagens capitais, e quanta magnificência dramática do mais extraordinário efeito!

*

O desempenho, digamo-lo já, relativamente aos recursos dos artistas, é excelente.

Álvaro encontrou no drama de Echegaray um magnífico papel talhado a seu jeito, no qual mostra uma notável, muito notável envergadura dramática.
Todo o 2º. e 3º. atos são desempenhados pelo distinto artista com muito relevo; na cena da confissão, que deseja arrancar à esposa, teve uma inflexão muito espontânea e verdadeira; nas cenas com o pai foi aquilo que o próprio dramaturgo desejaria que o seu personagem fosse, e a soberba tirada do 3º. ato a que atrás aludimos foi dito com mestria.
Amélia Vieira, em um papel ingrato, soube sempre achar a verdade na compreensão do personagem e a correção na forma por que o incorporou.
Os caracteres extremamente bons, como aquela Adelina, são difíceis de fazer para terem uma aparência de realidade. Sendo inverossímeis, demandam por isso mesmo um cuidado extremo no desenho e sobriedade no colorido.
Essas dificuldades soube Amélia Vieira vencê-las com êxito.
Ousaríamos lembrar-lhe a conveniência de não usar aquela cabeleira loira que a desfeia, fazendo-lhe uma cabeça enorme, quando ela tem tão correta e gentil. Por que não nos deixa a elegante atriz admirar os seus legítimos cabelos, aqueles mesmos anelados e sedosos que a nossos rogos queimou o outro dia?
Precisamos de destacar o tipo de sábio que Costa criou com muita arte, minúcia e distinção. Já o outro dia dissemos que este ator havia feito progressos assinalados; folgamos que, com o papel de *D. Prudêncio*, tenha vindo confirmar a nossa primeira visão.
Esse personagem é uma espécie de conselheiro Acácio relativamente idêntico ao do romance de Eça de Queirós. Costa deu-lhe uma interpretação muito igual e adequada; todas as atitudes, desde o ajeitar dos óculos até à maneira como couve os seus interlocutores, a maneira de estar, o medo de discursar, tudo é muito bem feito e parece copiado do natural.
Salazar e Elvira houveram-se corretamente nos papéis que lhes forma distribuídos.
Margarida Lopes e Gil auxiliaram bem os seus colegas; de modo que pode dizer-se que a peça tem uma interpretação igual e harmoniosa.
O público, que enchia a sala, aplaudiu com muito calor todos os finais de ato e interrompeu por várias vezes com salvas de palmas as cenas mais emocionantes do drama de Echegaray.
De má raça repete-se hoje.

O Álbum
Maio
Ano I no.22
p. 175-176
Teatros
Hurrah pela Judic!
Temo-la na terra, a deliciosa e incomparável *diseuse*, a deusa do *couplet* malicioso, a rainha do *vaudeville*.Que mais dizer da Judic?
Ninguém há que, de outiva ao menos, não saiba que ela é uma das celebridades parisienses mais legítimas e mais... antigas.
Oh! Mil perdões! ... *Honny soit...*
A Judic estreou-se com o vaudeville-opereta *Le brillant Achille*, música do Varney, na noite de 24 do corrente. No próximo número diremos mais de espaço sobre a *tournée* da

grande comediante e a maneira porque o nosso público se tem portado para com ela... e ela com ele.

*

No teatro Apolo, após a *Tosca*, que foi um meio sucesso, e *Os jesuítas*, que foi um meio fiasco, representou a companhia dramática portuguesa do teatro Príncipe Real a última peça de D. José Echegaray *Mala raza*, traduzida por Afonso Gomes sob o título *De má raça*, e desta vez conseguiu um sucesso completo.

O que é o novo drama do eminente, do genial autor de *Gran Galeoto* não temos espaço para dizê-lo, infelizmente, com o cuidado e o vagar que demanda obra de tão alto merecimento.

Ensaiaremos, entretanto, esboçar largamente a intriga ou urdidura da peça. *D. Visitação* e seu marido *D. Nicomedes* haviam recolhido e adotado uma pobre órfã, a quem educaram com algum cuidado. Veio-lhes depois uma filha, que mandaram educar em Paris. Adelina, a órfã (*Amélia Vieira*) tivera por mãe uma *desgraçada* e, se dermos ouvidos ao que afirmam os velhos esposos, também a avó a bisavó haviam tido brado de armas nos batalhões de Citera. Eis aí a *má raça* de que procedia a órfã. Era preciso impedir que se juntasse à menina, que estava a chegar do colégio parisiense, inocentinha e pura. Por isso resolveram tirá-la da casa, mandando-a para a do sábio Sr. D, Prudêncio, velho amigo da casa e grande apologista das doutrinas fisiológicas da hereditariedade.

Mas Adelina ama Carlos, filho de D. Anselmo, irmão de D. Visitação.

Carlos declara que ela não partirá e pede-a em casamento.

D. Anselmo reluta a princípio, mas, por fim, consente no matrimônio. Assim termina o primeiro ato, que é primoroso, admiravelmente bem feito.

Casam-se e adoram-se. Agora está toda a família a banhos em uma praia da moda. Álvaro ausenta-se em excursão eleitoral e em sua ausência um terrível acontecimento se realiza. Certa madrugada os banhistas madrugadores viram saltar da janela do quarto em que dorme Adelina um homem que foi reconhecido ser D. Victor, marquês de Caracoles, ou coisa que o valha. D. Anselmo, o austeríssimo velho, que, com sua mulher, morava na mesma casa em aposento contíguo, *também vira*. O escândalo foi enorme. Chega Carlos, alegre, radiante, vitorioso: fora eleito deputado! E quando se atira aos braços da esposa, seu pai, cumprindo estoicamente um dever de honra, brada-lhe que Adelina era indigna de seu amor, porque o desonrara. Conta-lhe tudo. Desespero de Carlos, que luta entre a confiança que tem em sua esposa e a que deposita na palavra e na honradez de seu pai. Interroga a esposa; ela nada sabe, nada viu...

E chora... chora... quando reconhece que até seu marido, o seu único amparo, dela duvida e a maltrata injuria com suspeitas infamantes. Carlos, vendo que ela não se justifica, vai, desvairado, louco, afogá-la entre suas mãos, que o desespero crispa, quando alguém se precipita, bradante. É Paquita, segunda esposa de D. Anselmo e muito mais moça do que ele. É Paquita, que declara que a culpada é ela, que o marquês estava oculto em seu quarto e que saltara pela janela do de Adelina porque D. Anselmo entrava naquele.

Carlos pede perdão à mulher e quando todos esperavam que ele a abraça e beija, proclamando-a inocente! Inocente, quando o fato delituoso fora real, presenciado por tantas pessoas! O amor cegava de certo o esposo até fazê-lo esquecer a honra.

Mas D. Anselmo é que não podia esquecê-la. Não se conforma à situação. Toda a gente chasqueia de seu filho e até as gazetas fazem *sueltos* e anedotas em que ele figura como um Dandin qualquer, dos *mansos*. Não, D. Anselmo, que não suspeita, sequer um instante, de

sua mulher, não compreende aquela situação e quer que ela tenha por força uma solução digna, compatível com as tradições de honra da família. Por seu lado, Carlos debate-se em desespero entre as puas deste dilema: ou calar a verdade, para poupar seu pai, que a desonra mataria, e cobrir-se com toda a lama que o crime de sua madrasta atirara ao seu nome e deixar que sua virtuosíssima esposa passe por uma adúltera impudente, ou revelar tudo e matar seu pai de dor e vergonha!

Compreendendo que o marquês não devia viver, Carlos desafia-o e fere-o mortalmente.

A situação torna-se intolerável.

Carlos sente que é uma crueldade, criminosa até, deixar que a calúnia macule assim o nome de Adelina, mácula que passará ao nome do filho que traz no ventre – idéia essa que horroriza a pobre mãe, vitimada pela tradição infamante da sua *má raça*. O marquês, sentindo-se próximo da morte, escreve a Paquita confessando-se o único culpado e declarando-a inocente, e envia-lhe essa carta em sobrecarta endereçada a Adelina.

Mas D. Anselmo vê esta recebendo tal carta, surpreende-a começando a lê-la, exige que lha entregue ou que a leia alto, acreditando sempre ser Adelina culpada e exultando por haver, finalmente, achado a prova da sua culpa. Chama o filho e diz-lhe que peça aquela carta à esposa... Com pasmo observa que, havendo esta lhe dito uma frase (a frase era esta: *É de Victor para Paquita*.) Carlos imediatamente muda de aspecto e nada faz. Então o pai desvairado atira à face de Carlos um insulto horrível perguntando-lhe, quando ele se refere ao nascituro filho, se está bem certo da sua paternidade. Carlos, como um louco, arranca a carta das mãos da esposa, que, preferindo sua desonra à do pai de seu marido, não lha quer dar e entrega-a a D. Anselmo. Este lê, cambaleante, entra Paquita, vai atirar-se sobre ela, o filho impede-o, declara que matara o marquês em duelo e, como este confessava a inocência de Paquita na carta, não há motivo para nenhuma outra desgraça e cai o pano.

Eis o *canevas* desta peça extraordinária. Mal sobe o pano para o primeiro ato, a pujança hercúlea do dramaturgo empolga a alma do espectador e até que o pano caia sobre a última frase do último ato, não a deixa mais, brinca com ela como um tigre com um coelho, atira-a de emoção em emoção, de mais forte em mais forte, de surpresa em surpresa, qual a mais bela e imprevista. Mas tudo isso dentro de um círculo férreo de lógica e verossimilhança, dando aos caracteres um relevo enorme, fazendo os seus personagens agir impelidos pela corrente dos fatos, de modo imprevisto às vezes mas sempre explicável pela gravidade das circunstâncias ou originalidade dos caracteres.

Qual a tese da peça? Não aprece tê-la ao primeiro exame; e isso só lhe redunda em elogio, porque as peças de tese são geralmente falsas. Mas tem na inclusa, imanente na própria ação e é que a hereditariedade moral, se é um fato, uma verdade que a ciência determinou, não se revela senão quando o meio lhe facilita a eclosão. Assim, Adelina, que é de índole meiga e boa, poderia vir a ser uma impura como sua mãe, se não amasse a um homem bom e honrado e não fosse amada por ele. Um amor verdadeiro e casto extingue o germe maléfico da devassidão, porventura transmitido no sangue. Nada mais verdadeiro.

A peça *De má raça*, feito o desconto da *fougue* excessiva, própria do gênio espanhol, é um primor de pujança dramática, singeleza de entrecho, lógica de ação, desenho de caracteres e beleza de diálogo.

É, como talvez quase todas as obras de Echegaray, um corolário do *Gran Galeoto*. A mola de *Mala raza* é ainda a calúnia, a horrível força probante das meras aparências, a caturreira imbecil da maioria, a imprudência descuidosa dos bons.

Não tem a genial filosofia de *Gran Galeoto*, mas não lhe é inferior em vigor dramático e beleza de situação. Numa palavra – *De má raça* é a peça de um dramaturgo em que há três partes de D'Ennery, duas de Shakespeare e uma de Calderón.
Quanto ao desempenho – foi digno da peça, Amélia Vieira revelou-se-nos mais uma vez em papel dificílimo e um pouco fora de suas cordas, - como se diz na gíria dos bastidores, - atriz sem rival na língua portuguesa para as peças de grande vigor dramático. Dou por bem empregadas as luvas que rompi aplaudindo-a. É tempo que a nossa crítica (?) dê a esta atriz o lugar que lhe compete.
Álvaro tem em D. Carlos um dos seus primeiros, talvez mesmo o seu primeiro papel. Echegaray abraça-lo-ia se visse a interpretação que lhe deu. Salazar não conseguiu dar ao tipo de D. Anselmo a altivez senhoril e a fidalga probidade que o papel exige. Costa foi um perfeito D. Prudêncio. D. Elvira deu-nos uma Paquita um pouquinho seca de mais, mas correta. Gil e Margarida Lopes deram boa conta de seus papéis.
Agora só resta ao público, que tanto aplaudiu o *Gan Galeoto*, mostrar que ainda é o mesmo indo aplaudir, em massa, o drama *De má raça*. *Tiens! Ça rime!*

*

Mais duas primeiras: - No Recreio Dramático *O homem peixe*, comédia de Alexandre Bisson, recente sucesso parisiense, e no Politeama pela companhia de que são empresários E. Garrido & C. *A volta do mundo em 80 dias*.
Diremos delas no próximo número.

*

Nos demais teatros tudo velho.

V.

O País
30/04/1896
p.1 Palestra

Anteontem passei momentos agradáveis assistindo à representação d'*O gran galeoto* no teatro Variedades.
Não quero dizer que o desempenho dos papéis fosse uma coisa nunca vista; pelo contrário: à exceção de Dias Braga, que é realmente, notável em algumas das situações do papel de Julião, os artistas mediocremente me satisfizeram. Mas a peça é tão bem feita, com mais energia se impõe pela extraordinária virtude de se não parecer com nenhuma outra, há nela tanta filosofia, tanto sentimento dramático, tanta paixão e tanta poesia, e a tradução é tão conscienciosa, os versos espanhóis foram tão bem transformados em versos portugueses, - que o espectador não tem olhos nem ouvidos para o que possa trazer de inferior na interpretação dos papéis.
É delicioso assistir a um espetáculo assim. Não tenho elogios bastantes para esses protestos, embora intermitentes, que dias Braga e os seus dignos companheiros atiram de vez em quando contra a injusta condenação lançada no Rio de Janeiro sobre a literatura dramática. *O filho de Corália*, *O suplício de uma mulher* e agora o *Gran galeoto* são três protestos vibrantes, repercutindo intensamente no coração e no espírito de quantos se interessam pelo verdadeiro teatro.

*

Valentim Magalhães, precisamente um dos felizes tradutores d'*O gran galeoto* – escrevendo na *Semana literária* d'*A Notícia* de ontem algumas referências sobre a *Mulata*, o romance que anda aí anunciado como leitura pornográfica, faz crer que se trata de um trabalho anônimo. Não há tal. Quando há tempos o meu jovem amigo Carlos Dias se retirou para a Europa, escreveu-me o seguinte de bordo do paquete que o devia levar:

"Só aqui tenho tempo - e bem pouco que ele é – para pensar nos amigos e na satisfação dos meus deveres para com eles. Resolvi subitamente embarcar para Portugal.

Levo da sua terra, que também o é de minha mãe, as mais fundas saudades. Foi aqui que se tornaram realidade todos os meus doidos sonhos dos 20 anos. Para todo o sempre a minha mocidade está presa a esta grande terra. Deixo aqui uma boa parte do coração.

Adeus, Artur!

Agradeço ainda uma vez todas as palavras que lhe devo de incitamento e aplauso na minha carreira literária."

Suprimo um período que é muito lisonjeiro para a minha pessoa e não vem aqui ao caso.

"Deixo um livro no prelo, um romance de 500 páginas, *A mulata*. Peço para essa *minha obra* a indulgência do costume.

Abraça-o o seu etc. – *Carlos Dias*."

Vê, pois, Valentim Magalhães que *a mulata* não é um livro anônimo.

Anônimo fizeram-no por má fé, por especulação, para dar a entender que é também obsceno, porque os livros obscenos que mais se vendem são aqueles cujos autores se escondem covardemente atrás da sua infâmia.

Carlos Dias, que possui uma extraordinária delicadeza de sentimentos, não seria capaz de pedir a um artista como Julião Machado que lhe desenhasse a capa de um livro ignóbil, nem a mim me recomendaria esse nos termos que ali estão e na mesma carta em que me fala de sua irmã.

A.A.

23) HENRIK IBSEN

O País
17/06/1895
Artes e Artistas
Novelli

Henrik Ibsen tem hoje 66 anos e é o escritor mais curioso e mais pessoal do mundo escandinavo.

O seu primeiro ensaio na literatura dramática foi *Catalina*, peça em que esse conspirador é apresentado como um utopista, um sonhador, um humanitário.

Antes desse drama escrevera versos e romances que produziram na Noruega um verdadeiro escândalo, mas, depois, veio um período de calma. Ibsen tornou-se diretor de um teatro na Cristiânia[944] e fazia representar peças que escrevia talhando-as sob os moldes comuns.

[944] Atual Oslo, capital da Noruega.

Mas o revolucionário ressurge na *Comédia do amor*, n'*Os sustentáculos da sociedade*, n'*Os espectros*, n'*A casa do povo*, em *Rosmersholm*, e noutros dramas que o malquistaram com a burguesia e o pastorato, e são outros tantos requisitos contra as bases da moral e da sociedade moderna.

Ele atacava com violência o clero protestante, a sua moral austera, rígida, formalista, farisaica, como contrária à natureza.

Calculem-se as cóleras provocadas por Henrik Ibsen naquele meio excessivamente rigorista. O livre pensador foi obrigado a procurar no estrangeiro – primeiramente em Munique e depois em Roma – um refúgio contra os ódios que lhe tornavam impossível permanecer na pátria.

Ibsen seria ainda hoje desconhecido na própria Europa, se não recebesse, há meia dúzia de anos, a consagração de Paris. Um escritor francês, Edouard Rod, traduziu-o, biografou-o e apresentou-o ao mundo latino, definindo nos seguintes termos a sua missão literária: "Ibsen compreende a necessidade histórica do advento do cristianismo sem o admirar nem o amar, aspirando incessantemente a um *terceiro reinado* que não define, mas que seria a reconciliação da teoria do gozo, fundo das crenças pagãs, e da renunciação, base das doutrinas novas."

Traduzido por Edouard Rod, sob o título *Les Revenants*, o drama que anteontem ouvimos no Teatro Lírico, foi posto em cena pelo famoso Antoine, empresário do Teatro Livre, de Paris, e longamente discutido pelos críticos. Uns aceitavam, outros não, mas estes foram vencidos por aqueles, que tinham nas suas fileiras um poderoso contingente de *snobs*.

Não traremos para aqui a opinião excessiva dos que louvavam nem a dos que deprimiam. Escolheremos um meio termo nas seguintes palavras de Jules Lemaitre, uma das penas mais autorizadas da crítica dramática francesa: "O drama é protesto enérgico, quase furioso, do prazer da vida contra a tristeza religiosa, da natureza contra a lei, do individualismo contra a opressão dos preconceitos sociais. Não direi que no drama o pensamento seja tão claro como o sentimento, mas, a despeito das suas incríveis lentidões e algumas vezes das suas meias-trevas, ele empolga o espectador e nunca mais o deixa. É verídico e profundo."

O atavismo é o assunto d'*Os espectros*.

Alving, cidadão conspícuo, dignitário do paço real, pessoa grada, como nós cá, dizemos, resolve casar-se, depois de passar uma vida de depravação e hipocrisia. Desse casamento nasce-lhe um filho, mas isso não o corrige, pois continua a embebedar-se e a namorar as criadas. Como estas vergonhas só se passam de portas a dentro, a esposa de Alving, por um heroísmo de mãe, consegue escondê-las ao mundo, e ele morre cercado pela estima dos seus concidadãos.

Mas o filho pagará pelo pai. Chama-se Oswald o rapaz que muito novo foi mandado pela mãe estudar pintura em Paris, fugindo assim ao pernicioso contágio do seu progenitor, e que ali começava a adquirir uma bonita reputação artística, quando subitamente é atacado de amolecimento cerebral.

Os espectros são os vícios dos pais, dos antepassados, vícios que, segundo a terrível frase da Bíblia, irão aos filhos até a décima segunda geração.

O drama, doloroso e pungente, começa quando Oswald volta para a casa paterna e finaliza com o aniquilamento completo daquele pobre cérebro de artista, deixando no espectador uma impressão profunda e terrível.

Obra-prima de filosofia e de ciência, escrita por um grande pensador, *Os espectros* desagradam-nos absolutamente como peça de teatro, e duvidamos que alguém se compraza em ouvi-los quando o papel de Oswald não é interpretado por um ator excepcional, como Ermete Novelli.
Assistindo à representação d'*Os espectros*, pareceu-nos estar diante de um livro de medicina escrito sobre um caso especial de atavismo, e cujo texto fosse de vez em quando ilustrado pelas fotografias de doente, representando-o nas diversas fases da moléstia herdada.
Essas fotografias são perfeitas. O trabalho de Novelli neste drama brumoso e fatigante é daqueles para os quais precisamos de adjetivos novos, tantas vezes temos empregado à toa esses que já possuímos. No último ato, depois da cena violenta em que Oswald vem ao conhecimento de que é filha de seu pai a mulher que ainda lhe excita os sentidos aniquilados, e quando o seu mal se acentua, o eminente artista é prodigioso de perfeição. A sua fisionomia transforma-se, o seu olhar amortece-se e a loucura, pode-se dizer, torna-se palpável, porque o espectador vê desabar o resto daquela inteligência como pode ver desabar uma casa arruinada.
Quem anteontem viu Ermete Novelli representar *Os espectros* pode gabar-se de haver assistido a um trabalho teatral verdadeiramente notável. Glória ao artista eminente que tão bela noite nos fez passar.

Gazeta de Notícias
17/06/1895
p.2 "Teatros e..."
NOVELLI – OS ESPECTROS
O público fluminense, ou pelo menos a pequena parcela dele que se interessa por coisas de arte e de literatura, deve a Novelli o grande serviço de lhe haver feito conhecer uma das obras da literatura escandinava, que ultimamente tanto interesse tem despertado nos círculos cultos do velho mundo.
Não se discute, não se estabelecem controvérsias sobre o que é banal e medíocre, e a prova do grande valor de H. Ibsen, autor da peça – *Os Espectros* – representada no *Lírico*, é que o seu nome e a sua obra democrática têm sido, desde que esta apareceu, o assunto das mais aprofundadas e estudadas críticas.
Como todos os inovadores, ele encontrou os seus detratores e os seus entusiastas.
A sua concepção dramática difere e muito dos moldes convencionais, admitidos e sancionados até hoje, principalmente pelos povos de raça latina. Entretanto, Ibsen não faz mais do que transplantar para o palco os processos da moderna literatura, tão explorada atualmente pelos escritores do norte.
As suas peças não constituem verdadeiras composições teatrais.
Há em todas elas uma verdadeira despreocupação das qualidades de autor dramático, do escritor que tem de ser apreciado e discutido num meio convencional como é o teatro.
Entretanto, as suas peças comovem, sensibilizam, sugestionam e impõem-se ao público, como obras de raro mérito.

A tese das suas peças, ou antes o seu assunto é sempre ousado. Ele arranca da grande tela da vida três ou quatro personagens e delicia-se em analisá-los, em dissecá-los, sem nenhum artifício, com o sangue frio, a calma e a perícia de um operador dissecando um cadáver.
O caso dos *Espectros* é simplíssimo. O filho de um homem degenerado é também um degenerado. As lesões morais e físicas do pai passaram inteiramente para o filho, um alucinado que vê por vezes o espectro do pai, que cai numa loucura completa, pedindo à mãe, uma virtuosa, que lhe dê sol, sol e sol!
O que em tal peça constitui o interesse para o público, é além da concepção que da vida humana tem o profundo escritor, a marcha lenta dessa alucinação, interrompida, ora por arrebatamentos, ora por aniquilamentos, ora por momentâneos equilíbrios de consciência, e que acaba na completa loucura de Oswaldo.
Ao cair o pano, no final desta tragédia tão profundamente humana, quem a ouviu, fica por muito tempo atordoado com as impressões que ela lhe despertou.
É que durante um longo tempo viu-se em prova o que as teorias mais modernas têm divulgado. Viu-se aquele pobre Oswaldo, vítima das leis da hereditariedade, mais como um instrumento delas do que como homem senhor do seu arbítrio, ser um joguete da vida, ora com a razão perturbada, ora com a consciência nítida da sua inocência, ora arrebatado por ímpetos incestuosos, já com a irmã, já com a própria mãe!
Novelli interpreta fielmente Ibsen. O seu trabalho de ator dá todas as *nuances* de análise de Ibsen. Basta dizer isto para aquilatar o valor de Novelli. Os progressos da enfermidade moral e física de Oswald são acentuados de uma maneira aterradora, e a cena final parece um destes rasgos de inspiração, que tão freqüentemente iluminam as almas geniais.
Mas não só Oswaldo o único caráter da peça. Nos outros, porém, não falamos, porque, a não ser a Sra. Olga, nenhum artista conseguiu dar ao público ideia do que escreveu Ibsen.
Novelli foi aplaudidíssimo. É que o público não vai ao teatro só para chorar ou para rir... Às vezes também é obrigado a pensar.

Jornal do Comércio
17/06/1895
p.2 Teatros e Música
Novelli – Ibsen –
O público fluminense recebeu anteontem no Teatro Lírico o batismo da moderna literatura escandinava, ouvindo o drama de Ibsen *Os Espectros*.
Um dos caracteres principais dessa literatura consiste em estabelecer problemas, debater teses, abrir discussões filosóficas, e finalmente, criar vida intelectual, ou a serviço de uma moral a instituir, ou à procura de uma estética mais elevada, mais livre, mais desembaraçada dos prejuízos que já tiveram sua época, e que hoje incomodam a todos.
No drama de Ibsen, de que nos ocupamos neste momento, a ideia, a essência, é de ordem científica, o que lhe dá, no teatro, certo cunho de originalidade.
A questão de que trata, e que visa um ponto de moral, é a da hereditariedade da loucura. Não conhecemos assunto mais complexo, mais obscuro e menos conhecido do que esse problema das leis do atavismo. Nessa matéria tão vasta os próprios homens da ciência têm a cautela de não fazer afirmações de caráter positivo. Os escritores dramáticos, que não estão,

como eles, presos dentro do círculo de ferro das leis a demonstrar, não têm necessidade de aguardar a mesma reserva e de caminhar tão cautelosamente.
Não se achando adstricto aos métodos, aos preceitos da ciência experimental, Ibsen fez o seu drama *Os Espectros* cuja moralidade sombria – os filhos inocentes punidos dos vícios paternos pela fatalidade inelutável das leis da natureza – é exatamente a moralidade que se podia esperar desse pensador místico, desse visionário lógico, desse dramaturgo shakespeariano, nascido de uma raça simples e forte, sob um céu de brumas e de tristezas.
Quando nos lembramos de que Ibsen, antes de criar o seu teatro moderno, de tão rara originalidade, consagrou treze anos de sua vida a compor dois poemas de cinco mil versos e em drama que só poderia ser representado em duas noites, convencemo-nos de que, para conhecer seu gênio é imprescindível penetrar tanto quanto possível as intenções, os símbolos, as filosofias e os mistérios dessas obras grandiosas e verdadeiramente incomparáveis.
Esse trabalho é para nós quase insuperável, tendo esses poemas a indecisão, a complexidade das obras mais obscuras da literatura alemã que podem ser comentadas e interpretadas de diversos modos.
Para que nos encontramos em condições, já não digo de conhecer o gênio em toda sua esfera grandiosa, mas ao menos de compreender bem e sentir o drama de Ibsen, que foi representado anteontem, seria necessário que tivéssemos uma iniciação preliminar, um preparo, que poderia ser feito mesmo no teatro, transportando-nos pela cenografia a essas longínquas paragens setentrionais, onde contemplássemos paisagens e cidades escandinavas, ouvíssemos a música nacional, e víssemos as danças populares, as festas tradicionais com os usos e costumes daquela raça tão forte, tão vigoroso, tão sã e poderosa pela sua energia e pela sua tenacidade.
Desse modo julgar-nos-íamos mais ou menos sob o influxo daquele esquisito ambiente, e conquanto a nossa identificação co aquele modo de ser fosse tão longe, que não pensaríamos mais em establecer paralelos, em comparar a maneira de pensar, de agir e de sentir dos personagens da peça com a maneira que nos é peculiar.
Essas comparações dão, nestes casos, resultados falsos e lamentáveis; determinam exageros e entusiasmos naqueles que, por não terem orientação segura, critério sólido e um modo de pensar firmado em sólidos fundamentos, aceitam precipitadamente qualqr nova teoria que se lhes ofereça; e por outro lado provocam obstinações hostis nos que, aferrados ao seu modo de ver pessoal, se recusam a refletir e a sair, ainda que durante três atos, somente, da gaiola da rotina em que se encarceraram e dentro da qual vivem eternamente a pular de um outro varal.
Sem nenhum preparo, pois, para compreender a estética de Ibsen, que se deriva naturalmente do modo de ser da sua raça, contudo, sentimo-nos profundamente impressionados, por aquele drama tão simples, mas também profundamente humano. É que nos personagens mais ou menos vivos de suas peças Ibsen encarna ideias, e esses entes-símbolos, empenhados em ações mais ou menos reais, fornecem-lhe pretextos para discutir as questões mais elevadas da consciência humana como neste drama "Os Espectros".
Para que o leitor possa compreender isso, vamos dar-lhe como pálido reflexo, um resumo do assunto principal do drama.
Helena Alwing fez um casamento infeliz, que levou-a um dia a abandonar o lar conjugal. Aconselhada pelo sábio pastor evangélico Manders (que ela amava, e sob cujo teto se

refugiara), Helena voltou e ficou junto de seu marido até que ele morreu. Alwing deixou a memória de um homem muito honesto e caritativo, mas a realidade é que esse alcoólico e debohado nunca se corrigiu.
Helena querendo que o nome de seu filho fosse imaculado, tudo fez para desnortear a opinião pública sobre a vida de seu marido e o conseguiu; viveu com um miserável perdido de vícios e de saúde, e o casamento foi para ela um martírio. Sofreu-o por seu filho, que ela teve a coragem de mandar educar longe de si, em Paris, pois era preciso que ele não suspeitasse a vergonhosa verdade. Sacrificou-se pela felicidade de Oswaldo, e não se arrepende, contanto que ele seja feliz, e sê-lo-á, não se assemelhando a seu pai. É essa a sua única esperança, a úncia consolação de sua vida, pois, à força de muito sofrer, Helena já não tinha muitas crenças e ilusões. Explica tudo isso ao pastor Manders que, por sua vez, acreditará como os outros na conversão do capitão Alwing. Nessa ocasião ouvem a voz da criada Regina que se debate aos braços de Oswaldo:
"Está doido? deixa-me."
São essas as mesmas palavras que a mãe de Regina, criada de Helena, dissera um dia ao pai de Oswalfo. Regina é filha de Alwing, apesar de se dizer que é filha do carpinteiro Engstrand, que vendeu por bom dinheiro essa paternidade de conveniência. Oswaldo ama sua irmã; ele e Regina são o par de outrora que reaparece, que fatalmente e misteriosamente revive aos olhos de Helena. São *espectros*.
Helena não sabe o que fazer. Quer a todo custo a felicidade de Oswaldo e a hipótese de um incesto a incomoda menos que ao santo pastor Manders.
Apenas tem medo que Oswaldo seja infeliz com Regina, o *espectro* de sua mãe.
"Não estou longe de crer, diz ela, que todos nós sejamos espectros, pastor Manders."
Ouve, com terror sempre crescente, a confidência que lhe faz seu filho Oswaldo. Ele esteve doente em Paris, e o médico afamado a quem consultou disse-lhe que, desde seu nascimento "há em seu cérebro alguma coisa de carcomido"; acrescentando esta frase obscura para Oswaldo, horrivelmente clara para Helena: "Os pecados dos pais renascem nos filhos."
Neste momento a ação interrompe-se aos gritos de "fogo!" É o asilo construído por Helena para honrar a memória de seu marido, que é devorado pelas chamas de um incêndio.
No terceiro ato Helena revela a Oswaldo e a Regina que eles são irmãos. Regina, que desejava casar-se com seu jovem amo, conhecendo esse mistério, foge aflita, desesperada. Vendo partir aquela que devia ser a felicidade de sua vida, Oswaldo tem um acesso de loucura. Conhece que é um neuratênico, vítima de uma amolecimento cerebral, e então, para que viver sem inteligência nem vontade, para ser uma criança com cabelos grisalhos, para ser morto-vivo?
Oswaldo suplica a sua mãe que o envenene pela morfina e implora-lhe o benefício da morte. Helena desespera-se, quer consolá-lo, aperta-o em seus braços, mas a crise aumenta. Oswaldo olha diante de si apalermado, em um sonho vago, quando pela janela entrava, depois de dias e dias de chuva, a luz festiva de uma manhã azul; um murmúrio infantil sai de seus lábios, uma súplica, aflitiva e demente: "Mãe, dá-me os ol, eu quero o sol."
A mãe aproxima-se, arrasta-se de joelhos, louca de dor: procura o veneno.
Que vai ela fazer?
Cai então o pano sobre uma das cenas mais angustiosas que se possam imaginar.

Eis o transunto do drama, emitidos os incidentes que atravessam e demoram a ação, que, é preciso confessá-lo, é muito simples.
O drama, propriamente dito, é mal apresentado e mal conduzido, com quanto que comporte poucos personagens. O papel do pastor Manders é monótono como elemento teatral; e do carpinteiro Engstrand é desenhado com relevo, mostrando a cupidez, hipocrisia e pouco escrúpulo do aldeão; todavia, apesar de conter episódios mais frisantes, é um pouco longo. Não satisfaz ao espectador o papel de Regina que interessa mais; é conciso e deixa aquela figura quase sem caráter, em uma penumbra que lhe esconde o aspecto verdadeiro e real.
O autor não acentuou principalmente o móvel de suas ações, e o espectador não chega a compreender bem, porque ela deixa a casa de Helena. – Será a fatalidade hereditária que a impele para o crime e para a vergonha, assim como arrasta Oswaldo para os desvarios da loucura e para o desejo da morte?
É provável que assim seja, mas para chegar a essa hipótese ou resultado, já é necessária alguma subtileza de raciocínio.
Há cenas que são monótonas pela extensão dos diálogos. No fim do segundo ato, quando a cena tem se animado, e a situação torna-se verdadeiramente patética, toda a ação é interrompida pelo desastroso incêndio. Finalmente, a impressão que deixa o drama não é de comoção, de compaixão por nos apiedarmos pelos males sofridos, é antes uma sensação de angústia, um ofego aflitivo pela concatenação lógica de circunstâncias que conduzem àquele desenlace lúgubre, que não provoca lágrimas, mas que faz eriçar os cabelos. É que Ibsen não se preocupou em mostrar-nos um desgraçado, cuja sorte nos interessasse, cogitou apenas de mostrar um doente sem procurar captar-lhe a simpatia ou a piedade do público.
O valor, a beleza rara d'*Os Espectros* consiste principalmente em sua significação moral que é múltipla nesse trabalho tão opulento de idéias. Oswaldo e Regina, as duas vítimas inocentes dos vícios de seus pais, perseguidos pelo atavismo, representam uma lição de moral deduzida com todo o rigor de uma lei natural.
O tipo de Helena interessa particularmente pela sua vida tão humanamente trágica; é a mártir que se resignou, e cujo espírito revoltou-se depois contra a injustiça da morte. Durante vinte anos sofreu uma existência de atrocidades incessantes, subordinando-se aos preceitos da moral estatuída. Pouco a pouco operou-se nela uma transformação. Era uma alma dócil feita para o amor, e sua vida não foi senão uma série de desilusões e de deseperos; isso levou-a a crer que o mundo era todo de prejuízos e de convenções. Nela há uma dualidade tocante: alama forte quando vitima ou revoltada e mãe extremosa que faz consistir toda sua felicidade na vida de seu filho.
O pastor Manders representa os prejuízos morais e sociais e as prescrições de uma consciência religiosa. Para não parecer que duvidava da Providência deixou de segurar o asilo e o asilo incendiou-se. Outros muitos detalhes, em que Manders é enganado por todos, quando ele se julga iluminado por Deus, mostra a ironia desapiedada com que Ibsen desenhou esse personagem.
Quem sabe se no fundo desse drama não se acha também a intenção de provar que Helena e maders são dois culpados pro não terem obedecido à lei de Deus no preceito do "Amor", princípio e fim da vida?
Em questões de moral, Ibsen combate toda a ordem de coisas existente com um naturalismo que lhe parece estar de acordo com a ciência.

O drama *Os Espectros* não só interessa como apaixona o espectador que, desembaraçando-se da ação do drama propriamente, para levar sua atenção diretamente aos personagens e às idéias que representam então, dissipadas as nebulosidades tétricas do melodrama, aparece aos nossos olhos a tragédia simbólica iluminada pelo pensamento do grande poeta e do grande filósofo, cujo gênio, como esplêndida aurora boreal, leva sua luz vivíssima às profundezas do coração humano.
O trabalho de Novelli neste drama não se descreve; basta dizer que ele esteve na altura da concepção grandiosa do autor, realizando com a verdade mais palpitante e cheia de vida, o tipo de Oswaldo, e apresentando com a naturalidade que só pode ter quem estudou e observou nos hospitais, todos os fenômenos sintomatológicos, todas as nuanças patognômonicas daquele personagem fatalmente condenado pelo atavismo.
O público fez-lhe a homenagem de seus aplausos entusiásticos, chamando-o por muitas vezes à cena.
Seria para desejar que o notável artista abrisse uma exceção para este drama, representando-o mais uma vez.

A Cigarra
20/06/1895
p.7
Teatros
O grande sucesso teatral dos sete dias passados foi a representação de Ibsen, *Os Espectros*, por Novelli.
Não sei qual é o título da peça na língua original. O que sei é que em francês o drama chama-se *Revenants*.
Espectros, como título, não dá absolutamente ideia do que é assombrosa criação do grande Ibsen.
O público – oh! Espanto! Espanto! – encheu o teatro. Também, aquela grande multidão, nos intervalos, desmanchou-se em tolices comentando a peça.
Ouvi de um sujeito esta crítica, não sumaria quanto imbecil: Isto é plágio de Zola!... –
Outro, revoltado pela terrível e humana verdade que Ibsen põe em cena, exclamava que aquilo era literatura pornográfica.
Mas, ao lado desses, dentro da turba ignorante, havia na plateia todos os finos espíritos do Rio de Janeiro que pensa.
A curiosidade era grande. Pela primeira vez, em nossa terra, se ia representar Ibsen, - o criador escandinavo cujo talento há pouco surgiu, como um relâmpago, inopinadamente rasgando um novo horizonte à arte dramática.
Ibsen, quase nada conhecido aqui, passa por ser um decadente, um simbolista, como Maeterlinck, - na opinião dos nossos nefelibatas junqueirianos, que lhe querem fazer a injúria de chamá-lo chefe.
Ibsen é simples, claro, transparente, como um poeta antigo. Não há sua *maneira* as decantadas sub-sugestões e meias-tintas da nova escola, que, em geral, sevem apenas para encobrir a inópia de ideia dos sacerdotes do novo credo.
Não houve, na platéia do *Lírico*, na memorável noite de sábado, um só espectador, por mais ignorante e mais fraco de espírito, que não compreendesse aquele admirável estudo da

miséria humana, tratado por Ibsen, - não com a fria crueldade de um analista, mas com a divina bondade de um compassivo.
Não contaria eu aqui nenhuma coisa nova, se contasse o enredo dos *Espectros*: já todas as folhas diárias o contaram, já o público que lê o conhece de cor. Também, dizer que Novelli é um ator fenomenal, seria coisa de uma banalidade desesperadora.
Vinha talvez a pêlo dizer que não me pareceu aquele um dos melhores papéis do artista. Novelli gritou, em várias cenas, talvez mais do que devia...
Mas, que diabo! É o seu temperamento... E, depois, só é próprio de mesquinhos espíritos andar num esplendido roseiral catando os caramujos que o profanam. Aplausos, pois, sem restrições, o grande Novelli!

*

Antes dos *Espectros*, representara Novelli o *Nero* de Pietro Cossa. O *Nero* é um dramalhão mal feito. Já, dentro desse péssimo papel de protagonista, vi eu o assombroso Emmanuel dar-se torturas para tentar ser natural.
Depois dos *Espectros*, tivemos, na segunda-feira *Um Drama Novo*, peça moderna, de interesse altamente dramático, em que Ermete impressiona vivamente a plateia.
Que vamos ter agora? O espirituoso *A.* das quadrinhas d'*O País* pediu a Novelli uma nova representação do *Rapto das Sabinas*. De acordo. Mas, que não fiquem esquecidos o *Hamlet*, o *Otelo*, o *Rei Lear*, o *Tartufo*, e, (atende à minha súplica, ó Novelli!) o *Mercadet* de Balzac, que Emmanuel faria tão bem...
Um último pedido: não será possível ao belo Ermete dar-nos *Pai* de Strindberg, se é o que tem no seu opulento repertório?

*

Nos outros teatros, que há de novo? revistas, revistas, revistas... Valha-nos o ator Martins, a cujo cuidado estão hoje entregues as coisas teatrais desta terra! No entanto dizem que o egrégio (perdão, Parlagrecco!) diretor do teatro Normal da Municipalidade não tenciona excluir do seu programa esse gênero... Não digo nada, porque não me quero comprometer. Se se zanga comigo o ator Martins, vai-me por água abaixo a esperança que tenho de ainda ver em cena uma peça em que trabalho há trinta anos, e com a qual, se Júpiter me ouvir as preces, hei-de desbancar Ésquilo e Sófocles.

*

O Aquidaban... Não vi nem ouvi essa peça. Dizem que o autor gosta muito dela.

Puck.

A Semana
22/06/1895
p. 165-166
Teatros

Ainda no *Lírico* continua a trabalhar a companhia Novelli, representando dramas sombrios como *Os Espectros* e um *Drama Novo* e desopilantes comédias como *A Guerra em Tempo de Paz*.
Devemos referir-nos particularmente à representação dos *Espectros* do famoso Ibsen que Novelli iniciou o público fluminense apresentando no *Lírico*, três atos de um dos mais célebres dramas di grande escritor norueguês e fê-lo com extraordinário talento.

O tema dos *Espectros* não é novo em matéria de teatro. Dezenas de autores, e dos mais eminentes, tem arquitetado nas peças sobre a influência do atavismo pró ou contra o destino do indivíduo. Ibsen soube, porém, renovar o assunto, em grande parte pelo desprezo dos *ficelles* teatrais.
Pouco se importa com o espectador. Com um piparote ele põe fora de cena os personagens sem dar a mínima satisfação. *Sic volo*... Assim é que no último ato Regima Alving foge de casa sem que o público se intere do porque desse alvitre.
Os Espectros são uma obra de real valor como observação, como estudo médico-social. O drama de Ibsen exige, mormente a parte do protagonista, atores de primeira ordem. Novelli no papel de Oswaldo foi simplesmente estupendo.
A Semana, por intermédio de seu cronista teatral, envia a Ermete Novelli as suas palmas.
Terminando estas linhas declaremos que a escolha do *Drama Novo* foi senão cometido até hoje pela *troupe* Novelli. Não fosse a interpretação *hors ligne* do grande Novelli, a interpretação discreta dos seus companheiros, e seria insuportável a exibição de uma peça em que, entre arrancos de quinto ato, Shakespeare faz de juiz de paz da roça!
Outro senão foi o *Hamlet*, dado quinta-feira última.
Novelli que nos perdoe, mas discordamos inteirmanete da sua interpretação do papel menos no 2º. ato que faz magistralmente.
Em comepnsação a cena do cemitério foi para a cova com Ofélia.
Olga Giannini foi uma Ofélia, d eprimeira ordem.

Gyp.

Jornal do Comércio
25/05/1899
p.2 Teatros e Música
Lucinda Simões

Estreia sábado no Teatro Santana a companhia dramática portuguesa e que faz parte a ilustre atriz Lucinda Simões; a peça de apresentação é a *Casa de Boneca* de H. Ibsen, em que Lucília Simões tem uma verdadeira criação.
O repertório anunciado é realmente de primeira ordem e compõe-se das seguintes peças:
Casa de Boneca Ibsen, *Amantes* Donnay, *A Partilha* Guinon, *Blanchette* Brieux, *Pai*, Strindberg, *O novo ídolo* Curel*, A intrusa* Maeterlinck, *Os desonestos* Rovetta, *Tereza Raquin* Zola, *Mr. Alfonse* e *Demi monde* Dumas, *Artimanhas de Scapen* Molière, *Que sogra!* Bulhões, *Lenço Branco* e *Mensageiro de paz* E. Blasco, *O cabelo branco* Feuillet, e expressamente escrito para essa *tournée* da companhia, *Os últimos*, de Penteado e Galhardo.
Os artistas do nossos teatros vão ter agora a prova de que, havendo bom repertório, bem estudado e bem sabido, não falta público para encher o teatro todas as noites.

Jornal do Comércio
28/05/1899
p.2 Teatros e Música
Companhia Lucinda Simões

Hoje pela primeira vez se exibirá no palco do Santana a companhia dramática Lucinda Simões, ansiosamente esperada pelos amantes do bom drama. E, quando não fosse pelo mérito dos artistas que a compõem e cujos nomes são já conhecidos pelas correspondências de Portugal informando os triunfos obtidos por alguns deles, um bom título traz ela a recomendá-la à proteção do público – um repertório novo, constituído na maior parte por obras que têm tido franco sucesso, quando representadas perante as mais inteligentes platéias do mundo, e cujas belezas Lucinda e o seus pares nos vão desvendar agora..

A *troupe* apresenta-se com uma das mais notáveis peças da literatura escandinava, a *Casa de Boneca* de Henrik Ibsen. O público já conhece em parte a obra do grande escritor norueguês, obra toda eminentemente simbólica, cheia de novidade e de calor, obra de revolta, desfraldando estandartes de idéias novas, proclamando princípios esboçados apenas, iluminando tipos que a monumental cerebração do autor humanizou em criações como a Nora de hoje. Novelli, entre nós, foi quem primeiro a pôs em luz perante as platéias. E na memória de todos está ainda a representação dos *Espectros*, aquele poema de uma herança funesta que se epiloga na loucura e no qual Novelli foi insuperável de talento.

Na peça que hoje se representa, como ainda ontem o dizia nas colunas deste jornal por pena brilhante de alguém que se conhece em matéria teatral, vale sobretudo o desfecho, o pomo da discussão entre quantos se têm ocupado da obra. Entretanto, ele é lógico e faz o melhor encanto da própria obra; tem sua determinante na própria *psyché* do personagem e os que conhecem as mulheres do Norte acham no meio que o gerou, no centro onde ele evoluiu, a justificativa melhor, mais cabal, mais lógica – digamos de novo – da sua ação, do seu papel na peça.

Lucília – e disse-o já a crítica competente – é insuperável neste drama. O sue papel fatigante, agitado, violento condu-lo ela ao fim, sem enfraquecer um só instante, cuidadosa do detalhe, com uma energia e com uma força que causam admiração em uma artista com tão poucos anos de palco e de existência.

Gazeta de Notícias
28/05/1899
p.2 Teatros e...
Teatro Contemporâneo
Henrik Ibsen

A representação da *Casa de Boneca*, de Ibsen, anunciada para hoje, é sem dúvida para os que amam o teatro sério acontecimento artístico. A não ser *Os Espectros*, nenhuma peça do grande dramaturgo norueguês foi até hoje representada aqui.

Pode-se mesmo afirmar, sem receio de incorrer um erro, que apenas um grupo muito limitado de brasileiros conhece pela leitura a obra tão original quanto forte de Ibsen, e é um serviço que presta a Sra. Lucinda Simões incluindo nas peças que aqui representará a *Casa de Boneca*.

É preciso, aliás, dizer, de passagem, que o repertório da atriz portuguesa é este ano particularmente interessante. Vemos, com efeito, figurar ali peças de autores que o nosso público absolutamente não conhece e cujo talento tem uma feição interessante e não raro original, como Strindberg, Donnay, Brieux, Guinon, Maeterlinck, sobre os quais pretendo dizer alguma coisa à medida que as suas peças forem representadas.

Mas a figura mais saliente, mais característica, mais genial, é a de Henrik Ibsen, que, aliás, não escapou à sorte comum a todos os homens que revolucionaram ideias enraigadas e que se adiantam ao seu século. Tem-se dado com o dramaturgo escandinavo o que se deu com Wagner e, aliás, com todos os grandes reformadores. Tendo escrito a sua primeira peça há quarenta e nove anos, pode-se dizer que só ultimamente conseguiu impor-se à admiração dos seus contemporâneos, e ainda hoje é discutido, ainda hoje as suas peças as mais pensadas não aceitas pela "maioria".

Na própria Noruega, Ibsen não foi a princípio compreendido. A sua *Comédia do amor* provocou um grito de indignação e foi só depois da representação de *Brand* (1866), que é, na ordem cronológica, a sua sétima peça, que o nome do dramaturgo transpôs o seu país.

Foi na Alemanha que peças de Ibsen mais depressa se impuseram à admiração do público e da crítica. Foi talvez na França que a obra ibseniana encontrou maior número de detraciadores, e não foram os críticos mais influentes os menos acres. Sarcey principalmente tornou-se notável pela insistência com que se recusava a admirar Ibsen [ilegível], que ti- [ilegível] peças pela concorrência que atraíam ao teatro e que não raro escrevia: "Cette pièce ne fera pás d'argent."

Alguns críticos franceses foram mesmo a ponto de negar originalidade a Ibsen, em cujas peças, escreviam, havia a influência das ideias de George Sand (de quem ele nunca lera um alinha) e da técnica de Alexandre Dumas filho (cujas peças ele não conhecia). Acrescentavam que a obra ibseniana era muito nebulosa e contrária "au clair génie de notre langue."

Ora, entre os dramas ibsenianos e os dramas franceses não há ponto de contato. Já a sua construção, a sua técnica, é essencialmente diversa. Por certo, a divisão em atos e em cenas existe; há também neles uma exposição, uma intriga e um desenlace; mas seria impossível definir com alguma precisão as diferentes partes. Prendem-se umas às outras tão intimamente que seria impossível separá-las, como escreveu muito bem um crítico francês. Formam como que um todo indivisível, um todo vivo. O que Ibsen tem principalmente em vista é, não o enredo, não a ação, mas o sentido profundo da sua obra, a crise psicológica e moral em que os acontecimentos atiram os personagens na qualidade de homens. É por isso que muitos pequenos detalhes, que parecem inúteis, contribuem para salientar, pelo contrário, lentamente esse sentido profundo. Pode-se mesmo dizer que só uma vez terminada a sua representação é que as peças de Ibsen se tornam completamente claras.

Não esqueçamos, aliás, uma coisa muito importante. Para apreciar a obra de Ibsen, é preciso *compreender* a singular complexidade do caráter norueguês. Para nós, povo latino, o escandinavo é um ente talvez complicado, porquanto encontramos nele elementos diversos que não parecem estar de acordo uns com os outros. Assim é que, ao lado de uma fantasia exuberante, de uma imaginação prodigiosa que vai até o delírio, encontramos no escandinavo raro sentimento da realidade, nítida compreensão, das necessidades da vida. Idealismo e utilitarismo, eis aí os dois traços característicos do caráter norueguês e de Henrik Ibsen.

É preciso esquecer isso para compreender a evolução de Ibsen, ora romântico, ora filósofo, ora realista, ora simbolista. Romântico nas suas primeiras peças, *Catilina* (1850), a *Festa em Sothang* (1856), a *Castelã Anger d'OEstraad* (1857), os *Guerreiros em Helgeland* (1858), a *Comédia do amor* (1862), os *Pretendentes à Coroa* (1861), em que as suas ideias são ainda vagas, mas onde se encontra uma paixão extraordinária, um lirismo declamatório, contrastes violentos, e também, ainda em embrião, idéias caras a Ibsen e que ele desenvolverá mais tarde. Filósofo em *Brand* (1866), *Peer Gynt* (1867), *Imperador e Galileu* (1873), em que o progresso é constante, em que as tiradas declamatórias se transformam em ataques contra a sociedade moderna, em teses sociais, em que Ibsen defende o individualismo, revolta-se contra as convenções, a hipocrisias, os preconceitos do mundo.

Realista na *União da mocidade* (1869), as *Colunas da Sociedade* (1877), *Casa de Boneca* (1880), *Os Espectros* (1881), *João Gabriel Borkman* (1896), seu último drama. Aí Ibsen dá importância aos menores detalhes, serve-se dos cenários, dos acessórios, das coisas mais insignificantes para produzir efeitos que comovem e nos dão a sensação da realidade. O enredo é simples, mas está preso em malhas apertadas, rigorosas. Os caracteres estão desenhados com rara nitidez e analisados profundamente. Ibsen apresenta-nos quadros de costumes, lutas íntimas, que lhe servem para a discussão de um problema moral de raro interesse e em que o grande dramaturgo se mostra, como sempre, partidário das soluções radicais, advogando a independência da mulher, o seu direito de romper o laço matrimonial caso não possa gozar da liberdade a que tem direito. Somente, ele não sustenta teses pelo processo de Dumas Filho. As suas teses, longe de estarem como que calcadas sobre o fundo da obra, são, pelo contrário, a consequência lógica, a moral da ação.

Simbolista finalmente nos seus dramas mais recentes, como *Um inimigo do povo* (1882), *O pato bravo* (1884), *Rosmersholm* (1886), *A dama do mar* (1888), *Hedda Gabler* (1890), *O construtor Solness* (1892), em que Ibsen leva a verdade das minúcias aos seus últimos limites. Nesses dramas simbolistas, naturalmente os mais discutidos e os menos acessíveis à maioria, encontra-se,c Omo diz o Sr. Ehrkard, o realismo mais exato da encenação, a descrição meticulosa do meio em que desenvolve a ação, a pintura minuciosa dos heróis, a análise profunda dos seus caracteres, onde como sempre os dotes físicos, os elementos hereditários se juntam às qualidades morais do indivíduo, uma doutrina menos áspera, mais humana.

Somente, e isto é importante, do primeiro ao último drama de Ibsen há um elo que os prende uns aos outros. Formam um todo que é preciso conhecer para julgar Ibsen. A evolução do grande dramaturgo norueguês e, pode-se dizer, a evolução do teatro moderno; como a sua obra dramática é a mais profunda, a mais genial da atualidade.

Ibsen ocupa no drama contemporâneo o lugar que Wagner ocupa no drama lírico. Se este foi o maior compositor que o teatro jamais produziu, aquele é certamente, quer queiram quer não, o maior dramaturgo do século, aquele pelo menos que tem agitado maior número de ideias e que, provocando discussões, mais tem feito pensar no teatro.

Luís de Castro.

O País
30/05/1899
p.2 Artes e Artistas
Santana
CASA DE BONECA

Sendo a primeira vez que a aparece na cena fluminense o nome do célebre dramaturgo norueguês, justo é que tracemos rapidamente a sua biografia.

Henrique Ibsen conta hoje 71 anos de idade; nasceu em Skien, próximo às belas cascatas do Skien-El e sobre as minas de ferro de Bradsberg.

O seu primeiro trabalho teatral foi representado em 1850, na Cristiânia; era um drama intitulado *Catilina*, dado com o seu pseudônimo de *Brynjolf Bjarme*, tendo ele 22 anos apenas, revelando boas qualidades, mas longe de ser o fino observador que mais tarde deu origem a tantas polêmicas.

A sua tendência satírica criou-lhe muitos inimigos, obrigando-o a sustentar lutas ardentes por causa de suas produções literárias, tendo adversário temível no poeta seu amigo Bjoernson, lutas que permaneceram inda depois do franco sucesso das suas peças, representadas em Bergen e na Cristiânia, por influência do violinista Bull.

O seu futuro, porém, decidiu-se com a publicação de um poema satírico, intitulado *Comédias do amor* (Kjaerlighedens-Komoedia) que lhe valeu boa subvenção do governo para viajar pelos países estrangeiros; e foi assim que ele pode ir a Roma, onde concluiu um dos seus bons dramas – *Brand*, ainda que sem o vigor que se nota em *Hedda Gabler*, tipo característico de histérica estudado e aplaudido por Lombroso e representado em Paris há oito anos, no Teatro Livre.

Compreende-se que um escritor de talento, apresentando-se como reformador do teatro, tivesse tido a oposição que sempre encontram os corajosos e que são apresentados como homens que se revoltam contra os moldes estabelecidos e deixam de lado o classismo em busca de novas veredas; Ibsen, no entanto, lutava por aquilo que ele julgava *suas ideias*, levando-as, não só ao teatro, como discutindo-as em livros de filosofia, agitando questões de ordem moral e causticando a política seguida pelos homens da atualidade. Na luta, porém, a crítica venceu-o, tachando-o de exagerado – mas essa exageração é sempre necessária quando há a convicção da necessidade de corrigir um abuso ou de imprimir nova direção a uma ideia, cujos princípios criaram profundas raízes nas gerações passadas e que a história transformou em dogmas.

Exagera, é fato; mas as suas idéias religiosas, expostas no *Rei da Galileia*, baseando-se nas perseguições do cristianismo sob o reinado de Juliano, o Apóstata, necessitavam desse exagero, que é a alma da sua proclamação à independência da mulher.

Em todos os períodos de reforma, nas artes ou na ciência, o início se manifesta sempre por essa tendência, até que o tempo reduza as conquistas às suas verdadeiras proporções.

A criminalogia ainda não tinha tido o desenvolvimento que lhe imprimiram os modernos, deixando de lado as teorias de Kant e as apóstrofes de Voltaire, e já ele tirava partido desses mesmos tipos, que mais tarde deveriam ser estudados pelo autor da teoria dos criminosos – natos.

Lombroso, um tanto absoluto nas suas afirmações sobre a relação fatal entre a organização física do indivíduo e a sua tendência para o crime, encontrou nos tipos de Ibsen muitas verdades, que ele mais tarde estudara experimentalmente nas suas clínicas e nas suas

indagações antropométricas e psiquiátricas; e, baseado na verdade dos fatos e no perfeito estudo dos caracteres postos em cena pelo dramaturgo do norte, trouxe à crítica novas luzes, furtando-o aos que o têm como materialista, isolando-o do campo realista e absolvendo-o da injúria de simbolista, para proclamá-lo verdadeiro alienista.

Ibsen, em toda a sua obra teatral, não deixa de produzir coisas perfeitamente humanas; os seus tipos vivem em todas as sociedades, envolvidos, é certo, nas convenções e mascarados por uma série de circunstâncias, que só o observador atento pode ir arrancar do seu meio e descarná-los, como se pode fazer em três ou quatro atos de uma representação teatral, mas daí não se pode concluir coisa alguma que justifique a exageração que por sua vez apareceu em muitos países, rodeando o nome do Ibsen com uma auréola de gênio, como salvador da arte dramática, que definha na opinião de críticos desorientados, como conquistador das *falsas glórias* dos autores clássicos da literatura dramática da raça latina, e o natural substituto dos modernos diretores do movimento artístico que trouxe a vida íntima, a vida de todos os dias e de todas as sociedades para o teatro, em forma de comédia em que se discutem preconceitos, teses, dogmas, costumes e questões políticas.

No teatro Ibsen, salvo o ridículo simbolismo, que defende da explicação dos comentadores ou de uma exposição do próprio autor, justificando a criação enigmática desses símbolos, como na comédia – *O pato bravo*, há muito talento, muita observação, vivacidade, engenho na urdidura das peças e tipos bem desenhados que nos parecem estranhos, e isso porque eles se agitam em um meio desconhecido para nós, em sociedades que, por várias influências, diferem das nossas; mas os processos são os mesmos que existem ainda nos nossos teatros, com os mesmos defeitos da *ficelle*, com os mesmos intuitos e com o prejuízo do desconhecimento de certas regras, impostas pela experiência e exigidas pelo bom senso.

Nestas condições, o teatro Ibsen é perfeitamente compreensível e discutível; mas, quando atacado pela crítica, gritam os fanáticos, dizendo que não entendemos, nem compreendemos a obra genial do reformador, e que aquele teatro foi escrito só para eles, os inteligentes e cultos, ou para aqueles que quiserem ouvir as suas lições.

Desde então surgem os disparates; e entre eles o maior é que o espectador, depois de concluída a representação deve ir para casa refletir sobre o caso, concluir, co puder, a peça, que não teve fim, porque a vida não finda nunca, e sobretudo tratar de descobrir *onde está o gato*, isto é, onde está o *símbolo* e o que representa ele.

A peça representada anteontem, isto é, a *Casa de boneca*, apresenta um tipo de histérica, abandonada aos seus próprios caprichos, com todos os defeitos de uma inteligência que não foi cultivada e que é sempre uma criança, quer na infância, quer mais tarde, quando esposa e quando mãe, e que resume toda a sua alegria em viver.

O tipo, como se vê é comum, tanto nas regiões meridionais como nos centros setentrionais; mas na peça, para sua urdidura e para os relevos da tese, era preciso esse mesmo tipo exagerado, reunindo em um só indivíduo todos os defeitos que se encontram nesses casos de patologia mental e moral, e assim uma Nora complexa, compreensível, aceitável como verdadeiro, possível e até existente, viva, talvez ao nosso lado na noite daquela representação, mirando-se naquele espelho fantástico, reproduzindo cinematograficamente cenas da véspera ou daquele mesmo dia.

Quem sabe?

Nora (Lucília Simões) é mãe de dois filhos; mas é uma criança, gulosa, incapaz de refletir; mentirosa, inexperiente, ignorante mesmo, cheia de vontades e de caprichos e sem nenhuma peia, não tendo recebido, sequer, uma educação religiosa, nem mesmo essa fórmula supersticiosa que se impõe aos católicos que não podem compreender o conceito filosófico da doutrina.

Um dia, quando o marido se achava gravemente doente, soube ela, pelo médico, que aquela vida preciosa só podia ser garantida com uma viagem ao sul da Europa, à Itália. Faltavam os recursos para isso; mas o desejo de viajar, como faziam as outras, as ricas, acendeu-lhe o desejo de salvar o marido, e ei-la contraindo um empréstimo com um indivíduo de moral duvidosa, Krogstad (Chaby) que lhe exige, para dar-lhe 4.800 francos, um documento firmado por ela e endossado pelo pai.

Nora falsifica a firma exigida com data posterior à morte do velho; Krogstad aceita o documento, como um velhaco que é; a viagem faz-se e, na volta, Nora procura economizar para saldar essa dívida que o marido ignora, tendo feito a viagem na crença de ter sido o dinheiro da dado pelo sogro.

O fato não é verossímil, pelo que se diz na representação; mas às convenções do teatro exigem às vezes a supressão de certas minuciosidades, que prolongariam demasiado a situação.

Aceitemos, pois, esse empréstimo e o marido burlado nessa coisa tão simples de ser elucidada.

Helmer (Cristiano de Souza), marido de Nora, é nomeado diretor do banco em que é empregado Krogstad. A demissão desse homem é necessária e há de dar-se logo no começo de sua administração; mas o velhaco tem o documento do crime de Nora e vai procurá-la.

A situação se esclarece e ele quer a intervenção dela para continuar no emprego, sob pena de denunciá-la.

Nora admira-se de haver cometido um crime, pois julga um direito evitar, de qualquer forma, um desgosto ao pai moribundo e salvar a vida do marido.

Não acredita no perigo, nem na ameaça. É véspera de Natal; arma sua árvore e prepara-se para o baile de fantasia, em que deve dançar a tarantela no dia seguinte.

Mme. Linde (Lucinda Simões), amiga de Nora, está viúva e desempregada; aparece e achega justamente em boa ocasião. Helmer pode dar-lhe um lugar de escrevente no banco.

Alcançada a promessa em favor de Mme. Linde, Nora quer obter a conservação do emprego de Krogstad; mas o marido é um homem de bons princípios, conhece a moral do empregado e resiste, declarando que o demitirá.

Como sair daquela situação? Nora não quer confessar o erro e procura adiar a crise, na esperança de um prodígio que a salve.

Uma discussão violenta entre o casal decide a imediata demissão do empregado.

Nora cai das nuvens; a carta seguiu, vai produzir os seus efeitos e ela prevê as consequências.

Naturalmente esperava vencer o marido, ela a sua toutinegra, o seu canário, a sua galinha, a alegria daquele lar, em que ela dominava com os seus sorrisos, com as suas travessuras, fazendo a felicidade de um marido que se em ter uma mulherzinha bonita e alegre, e que se satisfazia em concorrer para a realização de todos os seus caprichos infantis, ingênuos quase e irrefletidos sempre.

O fato mais grave, como a tremenda ameaça da sua denúncia, apenas a preocupa um instante, o da discussão a esse respeito; mas no mesmo momento ela volta à puerilidades de sua vida lançada ao azar.
Demitido, Krogstad vem à casa de Nora, e vem exigir a sua volta para o banco, mas quer melhorar de emprego; a carta ali está ameaçadora e a situação é angustiosa.
Krogstad não quer ser pago; quer anular a sua demissão, impõe e exige; Nora quer evitar que o marido venha a conhecer a sua falta, ele que é tão severo e que não admite a mentira, que já tem dado origem a cenas desagradáveis; e como não pode garantir nada a Krogstad, este lança a carta denunciante na caixa das correspondências de Helmer.
Que dia de Natal!
Nora quer que o marido desista do trabalho durante aquele dia; e quando ele vai abrir a caixa, ela puxa-o, quer ensaiar a tarantela, bate freneticamente no piano, grita, ri, agita-se; o marido volta, faz-lhe a vontade, senta-se ao piano, toca a tarantela e Nora, numa dança doida delirante, desvairada agita-se de pandeiro em punho, desordenada, com os cabelos desgrenhados, num acesso convulso, em tarantela diabólica.
O marido intervém e Nora volta a si; mas, lembrando-se do perigo da carta, obtém de Helmer a promessa de não ser aberta a caixa da correspondência senão no dia imediato, à meia-noite.
- São 5 horas, reflete ela; faltam sete para meia-noite; com 24 de manhã, tenho 31 horas de vida.
E assim termina o 2º. ato.
Na noite seguinte, o casal Helmer está no baile de fantasia, no 2º. andar do prédio.
Krogstad volta à casa de Nora e aí se encontra com Mme. Linde. Tinham sido amantes e em quatro frases, ele, um isolado, aceita o oferecimento de uma náufraga. Reúnem-se – ela para salvá-lo, educar-lhe os filhos e dirigir-lhe a casa; e ele para ter uma ocupação e uma pessoa que lhe faça companhia, verdadeiro casamento elétrico, que talvez seja comum na Noruega, mas um pouco difícil fora das regiões boreais.
O plano de Linde é salvar Nora, apoderando-se do coração de Krogstad.
Nora dança a tarantela e volta para casa; o marido abre a caixa da correspondência e recolhe-se aos seus aposentos para lê-la.
Nora, num período agudo de alucinação, pensa no suicídio e pensa em fugir.
A cena é bela.
Toma o dominó preto do marido; cobre a cabeça com um manto; não quer ver os filhos; e, quando resoluta se encaminha para a porta, surge o marido – que acaba de ler a carta fatal.
A discussão é violenta, mas interrompida por uma carta que chega.
É de Krogstad, que envia a Nora o documento do seu crime.
Helmer aclama-se; o perigo desapareceu e o colérico que estava atenuado, abraça a mulher.
Mas Nora quer conversar seriamente com o marido, pela primeira vez na vida de esposa, no fim de oito anos.
E a peça aceitável até ali, com essa Nora perfeitamente desenhada e tal qual a admitimos até aquele momento; Nora, a pueril, a mentirosa, a ignorante, a gulosa, a menina de educação descurada, que cresceu sempre criança e foi uma crina mãe, transforma-se por encanto e torna-se um personagem falso, inadmissível e inexplicável.
Raciocina.
Quer ir embora; quer sair daquela casa.

Reconhece que fora uma boneca nas mãos do pai; uma mulher boneca nas mãos do marido e dos filhos fizera suas bonecas.
Quer educar-se; não foi feliz - apenas foi alegre e sente necessidade de examinar sozinha diversas questões.
E raciocina habilmente, com critério, com muita filosofia, bebida não se sabe onde, nem inspirada por quem.
O que Nora que, naquele momento, é ir em busca da educação do seu espírito e do aperfeiçoamento de sua alma.
Quer desenvolver o ente humano que existe nela; esquecer o que dizem os homens, o que falam os livros e examinar quem está com a razão, se ela ou a sociedade.
Em resumo – aquela boneca deseja voltar para ser, com o marido, um único indivíduo moral; quer se transformar e ao seu lado ser a entidade social que completa o marido.
Quem lhe deu essas noções tão repentinamente?
Parece *La donna di garbo*, de Goldoni; uma criada que sabe grego, latim, filosofia e matemática, só por andar escutando às portas.
Mas Goldoni, apesar de impressionado por Molère, na peça aludida ainda conservou o caráter de suas belas farsas.
Mas, continuemos.
Nora vai partir; entrega o anel de aliança; Helmer não a dissuade; aceita o símbolo e entrega-lhe também a sua aliança; Nora, sem uma lágrima, sem se despedir dos filhos, apenas pede o que é dela, os seus objetos de uso, e parte.
E aí está a alva teatral do gênio da Noruega
Qual a tese?
A educação da mulher.
Nora é um produto do meio em que a deixaram; um caso psiquiátrico abandonado e agravado pela falsa educação que lhe deram e na qual a conservou o marido.
Qual a novidade?
Um século antes de Ibsen já Sheridan dizia:
- As mulheres nos governam; tratemos de torná-las perfeitas.
Quem proclamou a igualdade civil da mulher – foi Ibsen com as suas peças geniais?
A educação da mulher ou, pelo menos, a necessidade dessa educação foi alguma vez desconhecida depois da organização da família e da constituição dos estados?
Fourier, criando a teoria social no século passado, desconhecia essa necessidade?
Schurman é de 1640; Bazard é do século passado e todos eles sustentam essa necessidade.
Onde, pois, a inovação?
A peça de Ibsen empolga o espectador, é certo, e mantém-se em diálogos primorosos; mas, além das *ficelles*, quando é preciso preparar uma cena entre Nora e Krogstad, os outros personagens são irremediavelmente trancados no mesmo quarto.
Haverá engenho nisso?
Voltaremos, talvez, à questão; mas o homem genial, na nossa humilde opinião, é apenas um homem de talento; o seu teatro, com pequenas modificações, não difere do que existe, senão pela complexidade das personagens, sempre doentios; é a chaga elegante das sociedades, as mazelas enroupadas, as grandes histéricas, os epiléticos, os nevróticos.
Interrompemos o estudo pela necessidade de fazer algumas referências ao desempenho.

O papel de Nora está feito; mas é um papel perigoso, difícil, atraente, encantador, cheio de minuciosidades, detalhado em todas as suas particularidades, e muito mais difícil é representá-lo, sem cair no ridículo, do que imaginá-lo literariamente.
A atriz Lucília Simões fá-lo admiravelmente, inda que lhe notássemos certas impressões que nos deixaram Sarah Bernhardt e Eleonora Duse, e que constituem um sestro que merece ser remediado.
A cena da tarantela produziu-nos comoção profunda; de medo, antes do seu momento; de entusiasmo, ao vê-la triunfar e sair daquele passo escabroso.
E como é que uma criança, que o é na arte, pode chegar àquela altura?
Lucinda Simões, sempre correta, faz de um papel insignificante um personagem que vai além da expectativa, na ocasião em que se lê a peça pela primeira vez.
Dito isto não deixaremos de aplaudir o ator Cristiano de Souza, o marido fútil, que se enche de indignação e se transforma no 3º. ato.
O papel de Krogstad, o antipático, teve boa interpretação por parte do ator Chaby, uma vocação para o teatro que se revelou recitando versos, e que nos parece ser um dos bons elementos da companhia.
Na *Casa de boneca* há um personagem, verdadeiro verbo de encher, que não citamos: é o Dr. Rank, aliás simpático, feito pelo ator Belard da Fonseca, que merece ser citado nesta notícia.
Compreende-se, no entanto, que, tratando-se de uma peça de Ibsen, a estreia de uma companhia é prejudicada pelo assunto que obriga a análises e discussões; não faltará, porém, ocasião para largas referências ao distinto grupo de artistas que, no Teatro Santana, vai dar ao público fluminense algumas noites.

Oscar Guanabarino.

Gazeta de Notícias
30/05/1899
p.2 Teatros e...
Casa de Boneca

A companhia da festejada atriz Lucinda Simões deu anteontem no teatro Santana ao público fluminense uma das noites mais encantadoras que os amadores da grande arte poderiam desejar. Para estréia escolheu a *Casa de boneca*, de Ibsen, peça notabilíssima do repertório moderno e em que sua filha, a exímia Lucília Simões, colhera já aplausos estrondosos em Lisboa, há dois meses passados, antes de vir para o Rio de Janeiro. Como exibição do insigne talento desta jovem artista, não poderia escolher melhor; como obra de arte, singular e primorosa, fora também difícil escolher joia de mais fino quilate.
Resumamos tanto quanto possível o assunto do drama.
Nora é uma lindíssima rapariga, meio criança meio mulher, de alma pura e de ideias boas a respeito de tudo que a cerca no mundo: um misto adorável de infantilidade e de bondade.
Casada com Helmer, de quem tem já três filhos, ama-o apaixonadamente e loucamente. Como os médicos declarassem que o marido, gravemente enfermo, morreria se não fosse para um clima meridional, ela resolve-se a um sacrifício para conseguir o dinheiro indispensável a esta viagem; arranja um empréstimo, ficando por fiador da dívida seu pai.

Mas o pai de Nora está a morrer, e dar-lhe a grave notícia seria apressar-lhe o termo da existência. Nora, portanto, para o não matar e para não ver morrer o marido, falsifica ingenuamente a assinatura do pai e obtém o dinheiro, do qual passa um recibo, que vai ser depois um perigosíssimo documento nas mãos do credor.
Fazem a viagem; Helmer recobra a saúde e volta ao trabalho na convicção de que fora o sogro quem lhe emprestara aquela soma avultada. Mas para solver a dívida contraída com o agiota, Nora faz prodígios ocultos de economia e de trabalho, submetendo-se contente a todo o gênero de privações para satisfazer o seu compromisso.
Corria assim a vida à amorosíssima esposa entre risos e veladas amarguras, quando a situação social do Helmer se [ilegível] Krogstad, um sujeito de maus precedentes e que não podia trabalhar no banco ao seu lado sem comprometê-lo.
Este fato não teria maior valor, se não fora uma circunstância: Krogstad é exatamente o agiota credor de sua mulher, e, como descobrisse por um confronto de datas a falsificação da assinatura do recibo, serve-se disto como arma de defesa e vem ter com a despreocupada Nora, a fim de exigir dela que use de sua influência sobre o marido para sustar a demissão e manter-lhe o lugar.
A situação é profundamente dolorosa e crítica. Começa a luta estupenda no coração da esposa. Nora supõe-se realmente amada pelo marido e acredita que, sabendo ele da falsificação do recibo, tomará sobre si toda a responsabilidade do fato, que ela só agora conhece ser um delito perante as leis severas da sociedade.
E Nora, porque o ama, não quer sacrificá-lo. Procura todos os meios de induzir o marido a não demitir Krogstad, mas debalde. Helmer é inexorável e como julga infantis todos os terrores que a bela esposa lhe incute, insiste no seu propósito e manda a demissão do empregado.
Krogstad, ferido, resolve tomar vingança e comunica por carta a Helmer as minudências do empréstimo e a falsificação do recibo, deixando bem claro que possui um documento capaz de levá-lo ao banco dos réus e de desonrá-lo perante a sociedade.
Nora, que o sabe, experimenta a maior das angústias. Consegue por algumas horas retardar a catástrofe, impedindo que o marido abra a caixa das cartas, mas afinal chega o momento supremo.
Helmer, recolhido ao seu gabinete de trabalho, examina a correspondência; encontrando a carta de Krogstad, toma conhecimento de toda a crua verdade e vem túrgido de indignação e de cólera, ao encontro de Nora, exatamente quando ela, desvairada pela dor e pela vergonha, está pronta para o suicídio, porque imagina que, desaparecendo a única responsável, o marido nada sofrerá.
Helmer no auge do furor embarga-lhe a saída, pede-lhe contas, dardeja-lhe imprecações, trata-a de hipócrita e de mentirosa. Nora a princípio fita-o espantada; não quer compreendê-lo. Helmer, o seu adorado Helmer, a despreza e injuria; diz-lhe que viverão na mesma casa para evitar o escândalo, mas separados, e proíbe-lhe a educação dos filhos, para que os não envenene com a atmosfera da mentira.
O lance é dos mais dramáticos e comoventes que se têm posto em cena. Nisto, a situação se transforma radicalmente. Soa a campainha da casa; é uma carta que chega, e é de Krogstad para Nora. O agiota, levado a sentimentos melhores por uma mudança repentina de posição e pela prevenção benéfica da viúva Cristina Linde, uma Amia de infância de Nora, escreve a esta dando tudo por acabado e restituindo-lhe o fatal recibo.

Helmer, que se apossou da carta e a leu com ansiedade febril, sente-se subitamente livre do perigo que o ameaçava, e salvo exulta de alegria. Ah! Então, perdoa já à sua doidinha, à sua toutinegra estouvada, perdoa tudo, está pronto a tudo esquecer. E recomeçam as carícias à formosa e encantadora mulherzinha.

É o ponto culminante do drama. Um escritor medíocre teria encontrado aí o desfecho da ação. Mas Ibsen não seria Ibsen se parasse nesta quase vulgaridade, e a sua Nora não seria com isso senão uma mulher – criança, leviana e apaixonada, inexperiente e amorosa, como há tantas no mundo.

Não. Nora é uma natureza extraordinária, infantil, mas cheia de nobreza, de pundonor e de ideal. Volte Helmer embora às carícias costumadas; não era mais o homem que ela sonhara. O prodígio que Nora esperava, não se operou. O imenso amor que lhe encheu de luz e de esperanças o coração de esposa por oito anos, não encontrara no momento solene a correspondência de outro amor igual ao seu.

Nora, esmagada pelo golpe, sente num instante desfeito esse amor e o declara a Helmer com toda a sinceridade de que era capaz a sua alma pura.

Era inevitável. Enganada, roubada por esse *estranho*, ia deixá-lo e aos filhos. Não poderia educá-los sem saber se os depravaria com as ideias que tem. A lição que recebeu fora cruel, tremenda; ia partir, deixando a casa, onde fora apenas alegre e nunca fora feliz. E voltará?

Quando? Pergunta Helmer.

Quando se der o maior dos prodígios, em que aliás ela não acredita mais, ... quando ambos se transformaram tanto e tanto, que possam converter a sua união num verdadeiro casamento!

Eis o entrecho da peça de Ibsen. Como é evidente, este assunto e particularmente este desfecho prestam-se à mais ampla discussão, e ela nunca deixou de agitar-se, desde que a *Casa de boneca* apareceu em cena pela primeira vez.

Quanto a nós, não discutiremos neste lugar a verdadeira interpretação do pensamento do grande norueguês. Ou tenha o drama por tese a emancipação individual e a liberdade das uniões matrimoniais, ou queira significar um protesto contra a tirania das convenções sociais e das leis, ou seja um grito de revolta do verdadeiro amor da mulher contra o egoísmo das naturezas frias e severas incapazes do sacrifício, a verdade é que o drama é magistralmente feito, meticulosamente arquitetado nos seus últimos pormenores para conduzir àquela solução.

Os tipos são humanos com todas as falhas e contingências da humanidade. O de Nora Helmer, sem dúvida a figura ca- [ilegível] que discorda da natureza, por lhe faltar o impulso irresistível do amor de mãe.

De fato, que Nora, a criança vibrátil, nervosa e apaixonada, sinta a mais cruel das desilusões, ao ver subitamente desmoronado o grande ideal de esposo diante da ingratidão e das inventivas de Helmer, - compreende-se e justifica-se.

O extraordinário sacrifício que ela fizera durante anos por amor devotadíssimo ao marido, cuja vida salvara, e cuja existência feliz era a maior, senão a única alegria do seu coração, pedia, reclamava outro procedimento e Helmer no momento crítico em que veio a conhecer pela carta de Krogstad a situação penosa em que o colocara a irreflexão de Nora.

O imenso amor desta mulher esperava com razão que outro amor igual ao seu ditasse norma diversa de proceder. Era o *prodígio* ambicionado, e como a triste realidade lhe desse, em vez do prodígio de amor, os ásperos insultos de um egoísta, todo aquele imenso amor

que constelara oito anos de vida conjugal, ruiu de um golpe. Em tipos como de Nora, o fato é explicável; está dentro das raias da natureza.
O que porém não está tão perfeitamente dentro destes mesmos limites da natureza, é o desprendimento do amor materno, este sentimento poderoso que domina a vida da mulher, e pelo qual ela esquece amarguras, injustiças e ingratidões, máximo se é mãe carinhosa como Nora, se é sólida e instintiva virtude como a esposa de Helmer.
Mas é indispensável advertir também que, em uma natureza delicada e singular como a dessa mulher, o despedaçamento inesperado das ilusões produziu transformação tal, que ela não tem outra solução senão separar-se dos próprios filhos, porque receia contaminá-los e perdê-los.
É original, se quiserem, é profundamente original, é novo, mas tem a sua explicação nas premissas estabelecidas pelo dramaturgo norueguês.
Iríamos longe no desenvolvimento deste modo se sentir, mas é tempo de chegar à interpretação dada pelos artistas à *Casa de boneca*.
Lucinda Simões e Cristiano de Souza, aquela no papel de Cristina Linde e este no de Helmer, revelaram-se os mesmos excelentes artistas que há dois anos ouvimos com grande prazer; os Srs. Chaby (Krogstad) e Belard da Fonseca (Dr. Ranke) secundaram harmoniosamente o desemepnho.
Nora porém é o eixo capital do drama e todos os mais personagens empalidecem naturalmente diante daquele tipo singularíssimo e interessante, que enche todos os três atos da peça, quase sem deixar o palco, nas situações mais contrárias, já de ruidosa alegria, já de angústia pungente.
A atriz Lucília Simões, enfrentando com as enormes dificuldades deste papel complexo, deu grande prova de confiança no seu talento e teve razão para isso; poucas artistas serão capazes de interpretar a Nora de Ibsen com a sua graciosa vivacidade, com o seu extraordinário vigor de expressão fisionômica, com a sua paixão arrebatadora.
Não é que a crítica exigente não possa observar-lhe um ou outro exagero, aqui ou ali um ligeiro senão; mas quem aos 20 anos já chegou à perfeição nesta arte difícil?
No conjunto da interpretação, e nomeadamente no fim do 2º. ato e na grande cena do desfecho, Lucília Simões tocou as raias do admirável, podendo afirmar-se sem risco que seria aplaudida calorosamente por qualquer plateia das mais cultas do mundo.
E foi por isso que Lisboa, Porto e Coimbra já a coroaram com palmas; foi por isso que ainda anteontem ela pôde ver um auditório numerosíssimo e seleto a aplaudi-la com entusiasmo.
Justo, justíssima recompensa do mérito excepcional desta gentil brasileira, que tão dignamente honra as gloriosas tradições maternas, e tão distintamente estuda e trabalha para atingir as culminâncias da arte, que de perto lhe acena com imortais triunfos.

Jornal do Comércio
30/05/1899
p.2 Teatros e Música
A casa de boneca
Criaturinha adorável, irrequieta, com um sorriso a volitar-lhe na fisionomia onde se refletiam as expansões de uma existência feliz, com uma voz cristalina a trinar os gorjeios

da sua alegria infantil, eis o que era Nora – uma mãe que nos seus extremos com os filhos semelhava uma criança com suas bonecas. E não parava aí essa semelhança: amante de gulodices, ela gostava também de dissipar dinheiro; animada de estranha vivacidade, ela enchia a casa com o rumor da sua vida em constante agitação; graciosa e cheia de malícia, ela deleitava-se quando via toda gente atordoada e feliz com seu alvoroço alegre e jovial.

Mas a boneca não podia escapar à contingência fatal do momento angustioso que, mais ou menos freqüentemente, amargura todas as existências. Eis o que aconteceu: casada com um modesto advogado, a quem não sobravam causas nem recursos, vendo-o ameaçado de sucumbir a uma moléstia traiçoeira, Nora não hesitou na escolha do meio de salvá-lo e contraiu um empréstimo com Krogstad, em cujo passado havia a mácula de uma falsificação de firma. Mas o credor exige uma garantia – a assinatura do pai de Nora. Estando este agonizante, ela não quis apressar-lhe os últimos momentos expondo-lhe o estado precário da saúde do seu marido e a necessidade de obter recursos imprescindíveis para uma viagem da qual dependia a salvação do doente. Então Nora, acreditando proceder de acordo com sentimentos louváveis, teve a imprudência de assinar, ela mesma, o nome de seu pai no documento, onde o crime se evidenciava ainda mais pela data posterior à do falecimento do signatário.

O dinheiro assim obtido pôde proporcionar a salvação de Helmer que voltou da Itália restabelecido, mas duras provações aguardavam a louca boneca, que na sua abnegada dedicação não hesitou diante de um criem.

Nomeado diretor de um banco, Helmer, honesto e íntegro, despediu imediatamente um empregado que fora seu companheiro no colégio, e depois praticara um delito. Era Krogstad, o falsário, que cometera uma só falta, e depois trabalhara tenazmente pela reabilitação do seu nome e pela conquista de uma posição social. Acreditando que todos deveriam auxiliá-lo na obra da sua própria regeneração, Krogstad vai procurar Nora, conta-lhe o ocorrido, pede-lhe que interceda por ele junto de seu esposo e faz-lhe ver que ele poderia vingar-se denunciando-a também ao marido por crime idêntico ao seu. Mas o banqueiro nem quer ouvir sua mulher: para ele o crime não tem atenuantes nem absolvição, e o criminoso deve ser punido, porque o crime envenena a consciência, obriga à dissimulação e à mentira, corrompe o ambiente, contamina os que dele se aproximam, a ponto dos próprios filhos respirarem os germes do vício absorvendo-os das palavras das mães. Nora sucumbe atônita ao rigor dessas teorias e não pode compreender como poderia ela depravar seus filhinhos e envenenar o ambiente do seu lar. Cala-se e todo seu intuito é indenizar Krogstad ou fazê-lo desistir da vingança, mas não o consegue, e uma carta do seu credor vem revelar a Helmer que sua esposa, a mimosa boneca chilreante e travessa, cometera também uma falsificação.

A explicação entre marido e mulher é terrível e trágica. Helmer, desvairado com a ideia de que sua honra está maculada por uma leviandade de sua mulher, porque o crime pode ser atribuído a ele próprio, vomita contra ela injúrias e exprobrações e insulta-a mais vedando-lhe educar os filhos. Nora sente verdadeiro desespero às palavras de seu marido, que Lea desejaria ver reivindicando para si só, por amor dela, toda a responsabilidade do crime que cometera para salvá-lo. É que ele nunca amou-a.

O perigo, porém, desaparece, porque Krogstad arrepende-se e envia o documento da dívida com uma carta de desculpa; então Helmer, acalmando-se e já arrependido, implora de sua mulher o esquecimento dessa cena, jurando ter-lhe perdoado, mas Nora, que volta de um

baile vestida de napolitana vai despir-se em um aposento próximo e volta no traje habitual, com uma resolução definitiva: ela vai partir.
Para seu pai, como para seu marido, ela foi apenas um aboneca mimosa, uma criatura, cuja presença, cuja voz agradavam e encantavam. Nunca lhe ensinaram quais eram seus direitos, nem seus deveres; entretanto ela os tinha: iria aprendê-los algures, viajando, educando-se. Helmer era agora para ela um estranho, porque cavara entre ambos um abismo, e para que um dia pudessem ainda pertencer um ao outro seria preciso uma transformação tal, que esse enlace pudesse ser um *verdadeiro* casamento. E Nora parte...
Eis aí o resumo incolor do drama de H. Ibsen, anteontem representado no Teatro Santana pela companhia dramática portuguesa. O assunto, apesar do seus detalhes e da sua anímica escandinava, é absolutamente internacional, porque não se prende no círculo estreito da vida de uma mulher, mas estabelece francamente o problema delicado da *educação da mulher*. E se a literatura dramática escandinava contemporânea apresenta-nos uma feição especial, sua característica consiste justamente em rasgar diante dos nossos olhares horizontes novos onde se desenham os postulados de uma nova filosofia regeneradora, onde surge uma nova vida intelectual ao serviço de uma moral a instituir, onde se ergue como um sol uma estética, independente dos preconceitos que têm avassalado o mundo inteiro em prejuízo da humanidade.
E é por essa feição especial que essa literatura nos atrai , nos interessa e prende principalmente nossa curiosidade em ânsias pela noção desse ideal grandioso e cheio de vitalidade, correspondendo a uma renascença que começa a esboçar-se de leve na condenação da literatura latina, quando tantas escolas e gêneros de efêmera duração parecem querer também dar lugar a um ideal novo, de grandes aspirações de belo e de liberdade.
E se a propósito desse problema essencial para o modo de ser das futuras sociedades – problema que se contem dentro da forma dramática da *Casa de Boneca* – que nos referimos, não a Ibsen Exclusivamente, mas à literatura dramática escandinava contemporânea, é porque esse problema da situação da mulher junto do homem não se constitui unicamente objeto das cogitações do autor do *Peer Gynt*, mas da maioria daquele notável grupo de *Revoltados* que Maurice Bigeon nos faz conhecer no seu curiosíssimo livro.
No seu teatro Björnstjerne Björnson nos apresenta também no drama *A luva* aquele extraordinário tipo de Svava que, educada nos sãos princípios da moral impoluta, leva-os a mais absoluta intransigência, abrindo seu coração aos sentimentos do bem, às mais árduas dedicações, às mais sublimes abnegações, porém incapaz de amar o homem que não correspondesse exatamente ao ideal criado no seu espírito ao influxo daquela moral de pureza.
É por isso que Svava, ao ler uma carta em que seu noivo Alf jurara amor eterno a uma mulher casada a quem fixara uma entrevista, sentiu-se fulminada, e seu sonho dissipou-se ao pensar que aquele homem em falso, perjúrio, indigno e que lhe mentia como mentira à outra. Atira-lhe mesmo sua luva ao rosto, quando ele vem suplicar-lhe perdão de uma falta antiga, do tempo em que não a conhecia; indigna-se ao saber de tantas misérias da vida dos homens, que lhe são reveladas no intuito de desculpar ou atenuar a falta de Alf, e retira-se do mundo de vilanias votando-se à obra de caridade, ao asilo que fundara para os infelizes que sofrem, desterrando-se para as tristezas solitárias da castidade. E se a carne gritar mais

alto que sua vontade, quem a impediria de abandonar-se aos seus instintos, como faz o homem nos seus primeiros ensaios de amor na mocidade? Por que tamanha diferença na educação dos dois sexos? E se a pureza da mulher exerce tão grande influência sobre o homem e se ela é a primeira condição que ele impõe à sua esposa, qual a razão por que ela não pode exigir que ele também seja puro e casto, sem nunca ter mentido, fiel a um ideal que ambos imaginam?

É essa suprema aspiração de liberdade que o teatro escandinavo figura em muitas das suas mulheres, e sentimos palpitante e ofegante na *Casa de Boneca*. Nora casou-se como outra qualquer mulher, e durante oito anos não sentiu o jugo do homem, porque a felicidade do seu lar o dissimulava; mas no dia em que os acontecimentos a torturaram moralmente a ponto dela perceber que sofria sozinha e fizeram lhe sentir que dentro dela havia uma personalidade definida que acordava, procurou subtrair-se ao jugo odioso. A revolta de Nora não é um amuo ridículo contra a autoridade do marido, não; é a indignação porque não lhe reconhecem uma existência própria e negam-lhe uma individualidade moral – então opera-se o grande fenômeno da mais violenta psicologia: Nora já não ama seu marido.

E quem ousará negar-lhe razão? Fizeram dela verdadeira boneca: deram-lhe vestidos lindos, animaram-na, adoraram sua beleza, fizeram-lhe todas as vontades, ela era a jóia, a alegria, o encanto de todos, o rouxinol chilreante do lar. Mas onde estava a mulher no seu destino elevado, na sua integridade de filha esposa e mãe? Disso ninguém cogitou, e quando Nora sente que lhe desvendam a inteligência negando-se-lhe uma existência própria, vê diante de si novos caminhos a seguir: sua alma tem aspirações a uma educação pessoal que deve conduzi-la a destino diverso do das outras mulhers.

Svava, na sua repugnância pela sensualidade do homem a quem se deveria ligar, e Nora, no empenho de conquistar sua própria individualidade – uma cedendo aos impulsos de um sentimento delicado e outra aos ditames da sua razão repentinamente iluminada – ambas obedecendo a leis inelutáveis da Natureza – são dois libelos fortíssimos em favor da emancipação da mulher, dois clarins a apregoarem a igualdade dos dois sexos.

Essa é a tese contida na *Casa de Boneca*, e propositalmente dizemos contida e não discutida, porque na peça vemos somente os fatos e deles deduzimos a tese, enquanto que no teatro francês os personagens discutem a tese, entre si. Isso prova que Ibsen não foi beber a alheia fonte, como asseveram muitos comentadores franceses que querem reivindicar para os seus autores a precedência na apresentação de certas questões de ordem social. O próprio Ibsen contesta isso (*Les Revoltés Scandinaves* de Maurice Bigeon, 1894, p. 254) nas seguintes palavras:

"Jamais personne n'inspira mês pensées, ne guida mês opinions. J'ai tout cherché em moi-mème, tout est sorti de mon coeur. C'est parce que j'ai eu l'impression très forte de la contradiction que nous avons introduite entre la destinée humaine et lês societés fondées par les hommes; que j'ai écrit ce que j'ai écrit. C'etait ma *vocation*."

Resta falar da técnica teatral que muitos negam a Ibsen; nesta peça, feita com extraordinária naturalidade e sobriedade de processos, os efeitos cênicos aparecem a cada momento e há muitos tipos dos que são considerados *papéis feitos*.

O desempenho pela companhia portuguesa é muito aceitável e até certo ponto digno de elogios, conquanto falte-lhe harmonia completa. Destaca-se entre todos a Sra. Lucília Simões, cujo talento se revela naquele torvelinho de cenas; conduz muito bem seu papel, desenhando com muito relevo aquele tipo infantil de boneca, e desse ponto de partida

passando ao sério, ao doloroso, ao trágico em alternativas frequentes. Seria muito para desejar que nessas transições, conquanto rápidas, não se sentisse a passagem brusca e que delicadas nuanças melhor concatenassem aquelas expressões diferentes. Na cena final do segundo ato, quando ela conta as horas de vida que lhe restam, Lucília soube elevar-se a uma altura verdadeiramente trágica, impressionando fortemente.
O Sr. Cristiano de Souza figurou bem o tipo medíocre do homem íntegro, mas medroso do conceito que dele possam fazer, e cheio de ternuras vulgares peal boneca que lhe enfeitava o lar; o Sr. Chabi fez com excelente dicção um Krogstad muito aceitável; a Sra. Lucinda viveu os pequenos episódios da Mme. Lind, e o Sr. Belard, no papel do médico, apesar da preocupação de levar as mãos às costas para comprimir a coluna vertebral, não nos pareceu conhecer bem a sintomatologia patológica do personagem.
O teatro extraordinária enchente, e o público que muitas vezes ria-se sem a propósito, como se assistisse a uma comédia desopilante, soube aplaudir como devia.

Jornal do Comércio
01/06/1899
p.2 Teatros e Música
A Casa de Boneca
Da representação que domingo passado se verificou no Santana, interessou-nos bastante, por bem revelar a disposição do público em relação à peça, ouvir-lhe a expressão do pensamento a propósito da ação da obra e dos personagens de que o autor lançou mão para arquitetar aquele *capolavoro*.
E, se bem que esse entrecruzamento de opiniões, algumas antagônicas, até nos leve à desilusionadora conclusão de que o espírito de parte do público não soube aprofundar-se absolutamente Np pensamento do solitário de Munique, nem por isso a análise do prisma, através do qual a plateia viu o trabalho de Henrik Ibsen, se nos antolha menos interessante.
O público assistiu à representação da *Casa de Boneca* por três motivos diferentes: o interesse de ver a peça, cujo nome, de há muito, a fama vem atirando aos quatro cantos do universo; a curiosidade de melhor conhecer o teatro novo e o desejo natural de assistir ao desempenho do papel de Nora por Lucília Simões, artista que a crítica endeusara a propósito de tal criação.
Em todos os círculos Nora foi o objeto das mais e menos criteriosas discussões. Esse tipo da mulher *bibelot*, cuja alam a educação moral não beneficiou nem antes nem depois de núbil, e a quem não se explica o papel que na sociedade lhe cabe e que ela nunca representou no lar, senão anos, muitos anos depois do casamento com Torvaldo Helmer; a pungente realidade desse ser que acorda tarde para a vida, quando se revolta contra a inferioridade do lugar que lhe fizeram ocupar sempre, em plana diferente da que lhe devera outorgar a sua prerrogativa de ser racional e livre; a desilusão desse ente capaz de agir sob uma diretriz segura mas incapaz de traçá-la por si mesmo à falta de uma orientação que gradualmente lhe fosse sugestionada ao espírito pelo critério de uma educação moral capaz de ser-lhe conforto nos primeiros anos; a feição principal, especial, dessa mulher que viveu sempre em um ambiente artificial de convencionalismo mentiroso e nesse ambiente vive até resolver partir – tudo isso ultrapassou o limite dos moldes estreitos dentro dos quais se

move a ação dos dramas a que a nossa plateia está acostumada, produzindo nela a impressão de uma revolta de alma que ela – pareceu-nos – não suportou, não acreditou possível, nem admitiu sequer.

Vimo-lo bem. Percebemo-lo distintamente nas opiniões. Cá fora dizia-se que Nora era uma fútil *detranquée*, uma mulher doidivanas, um catavento cheio de perversidade e gentil. Que erro! Houvera menos síntese e mais acerto se desse ente maravilhoso, humano e lógico quanto possível, se dissesse que ele era uma resultante das influências mesológicas que nele atuaram desde os mais verdes anos, dos caracteres cuja feição influiu no seu, do ambiente falso em que se desenvolveu até certo ponto e em que se prolongou depois até onde termina a ação da peça.

O próprio personagem o diz em uma das cenas do 3º. ato e Helmer, o marido confirma-o de cada vez que se refere ao que lhes foi a vida desde que casaram. Di-lo ela, bem claro, quando falando do pai relata os colóquios que com ele tivera e em que era sempre obrigada a fazer às opiniões o sacrifício das suas.

O est ainsi, Torvald: quand j'étais chez papa Il m'exposait ses idées et je les partageais. Si j'en avais d'autres, je les cachais. Il n'aurait pás aimé cela. Il m'appelait as petite poupée et jouait avec moi comme je jouais avec mes poupeés. Puis, je suis venue chez toi...

Por isso Nora se desabitua do raciocínio, da vida pelo pensamento. Nem é uma perversa nem é uma fútil. Não é fútil uma mulher que, como ela, tudo sacrifica na revolta contra uma *déchéance* que só tarde percebe, mas a que não se sujeita; nem é perversa a mulher que comete o seu crime para salvar o marido e que prevenindo eventualidades possíveis, diz a Mme. Linde em uma das últimas cenas do 3º. ato:

S'il y avait alors quelqu'um qui coulut tout prendre, prendre toute la faute sur lui... tu comprends. Dans ce cãs, tus dois témoigner que c'est faux, Christine. Je ne suis pás hors de moi; j'ai tout mon bom sens et je dis: Personne d'autre ne l'ai agi seule, toute seule. Souviens-tois de cela.

Não é perversa a mulher que como ela atravessa os primeiros anos do matrimônio em uma vigília de meses sobre meses passados em sacrifícios pelo marido, pelo lar, pela família. Nora é antes uma alma boa, cândida, escoimada de mal, capaz de sacrifício, cheia de abnegação e de amor.

No lar conjugal define-a bem o partido que toma para salvar o marido, a atitude que assume quando a confissão de amor do Dr. Rank lhe leva a última esperança de socorro, a própria sua última resolução, a deliberação suprema a que se agarra para ter de ver Torvaldo, *o seu Torvaldo*, colocado mais baixo, que o pedestal a que ele o elevara no coração.

Essa revolta final, suprema, desesperada, que por aí se tem achado inaceitável, é lógica e fatal.

Essa mulher que nunca teve autonomia de pensamento, que nunca o marido tratou a sério:

...N'est ce pas la première fois que nous deux tels que nous sommes, mari et femme, nous causons sérieusement ensemble?

Essa mulher, dizíamos, cujo lar foi sempre uma sala de espetáculos, onde ela estudava tarantelas para alegrar o marido e piruetas para fazê-lo rir, tinha-se imposto o sacrifício de um crime, de que na hora fatal estava pronta a constituir-se responsável, nutrindo porém ao mesmo tempo a íntima certeza de que seu marido chamaria a si todas as consequências do seu ato por um impulso de alma de que ela reputava capaz, por ingratidão, por amor.

Torvaldo trai essa expectativa. Ela percebe que o seu sacrifício, ele não soubera compensar-lho; compreende que, em troca do ato que, desprotegida e mulher, não hesitara em praticar para salvar-lhe a vida, ele não daria sequer o sacrifício de honra de que o supunha capaz. Ele mesmo lhe atira em rosto o seu ato, não pelo ato em si que esse o aceita (e prova-o oferecendo-lhe a reconciliação depois), mas pelo bote que ele seria à sua honra que não tem coragem de sacrificar à Idolatrada.

É um desmoronamento. Nora compreende então que não viveu, compreende o embuste de toda a sua vida, e rompe com o passado, com o lar, com a família, vai para o seu país, vai procurar viver, ter consciência, pensar, ser livre!

Este desfecho é lógico e o personagem é inexcedivelmente humano. É uma revolta contra a sociedade, contra o mundo, contra o modo por que ele acomoda as almas, é a revolta da vítima contra princípios que foram os seus carrascos!

O que Edouard Rod diz a respeito de Ibsen tem neste trabalho plena confirmação:

Et les drames de Ibsen ont ce haut intéret qu'ils nous représentent d'une façon singulièrement vivante cette mêlee, qu'ils nous en [*livrent*] *les éléments, et les caracteres, qu'ils nous renseignent sur la lente ebullition de ce pays que nous aimons à nous figurer si tranquille, et avec une hardiesse telle qu'elle ferait peut etre reculer les plus ardis de nos écrivains.*

Helmer é como os outros da peça um personagem eminentemente real. Sobre os maus princípios de pai de Nora, funcionário pouco escrupuloso, que ele ajuda a salvar, passa uma esponja e casa com a filha. Pouco lhe importa saber em que proporção terá Nora herdado esses princípios que influirão futuramente feição do seu caráter: leviandade, mentira, falta de critério, etc., etc.

E é só no fim que lhos lança em rosta, açulado pelo medo, receoso do lodaçal para onde vai resvalar o seu nome:

J'aurais du présenter qu'il arriverait quelque chose de se genre. J'aurais du prévoir cela. Avec la légèreté des principes de ton père... et ces principes tu em as herité. Absence de religion, absence de morale, absence de tout seniment de devoir... Oh! que je suis puni d'avoir jeté um voile sur as conduite. C'est pour toi que j l'ai fait. Et voilà comment tu me recompenses.

Casa. A mulher é no seu lar como uma gatinha de estimação, um animal raro que ele educa na escola da sedução, para seu divertimento, seu prazer. Não lhe cura a educação não a prepara para a vida, nem nunca a entretém das suas ocupações, dos interesses comuns.

É por isso mesmo que ele – com uma repulsão que apenas se faz sentir aqui e ali – aceita a deliberação de Nora, sem um assomo de cólera, capacitado ele próprio de que foi o autor do tudo. E o seu último grito, não é grito de revolta é grito de um imenso desconforto:

Nora! Nora! Partie! Elle est partie! Le plus grande des prodiges!

Krogstad foi ainda personagem que só parte do público soube ver.

Chamaram-no de cínico na noite da *première*, ontem ainda alguém viu nele uma figura simpática.

Krogstad não é um cínico, é um produto do seu meio. Esse homem deu um *faux pas* no caminho da honra. Só, carregado de filhos, sem fortuna, empreende, apesar de tudo, regenerar-se. Anos seguidos luta. Quase dois, em um devotamento cego ao trabalho e à honra dá um exemplo verdadeiro do que pode a vontade.

Despedem-no, vê-se a braços com a miséria, prestes a perder tudo quanto para a honorabilidade do seu nome ganhara nesse tempo. Percebe que quem lhe fez mal foi o marido dessa mulher cujo crime em seu detrimento ele percebeu e não revelou nunca.
Pede-lhe que interceda junto a seu marido. Helmer não atende. Ele resolve então ser mau também, não pelo prazer instintivo de ser mau, mas porque o fel já lhe enche demais o coração e ele precisa reparti-lo com os que o vomitaram no seu. A seu pesar convém notá-lo:
Et souvenez-vous bien que c'est votre mari qui m'a force à cette démarche. C'est ce que je ne lui.
A denúncia é remetida, mas sobrevém o encontro com Mme. Linde e a proposta de uma vida em comum. Essa aparência longínqua de um lar, também para ele, de ser que o acarinhe e fortaleça no caminho do dever, desarma a sua alma boa. Quer receber os que haviam sido algozes à humilhação do favor que lhes fazia.
Krogstad é pois, não uma figura antipática, antes uma figura simpática porque pertence à grande multidão dos ignorados oprimidos e dos bons açulados pelo mundo e pelas condições sociais.
A *psyche* do outro personagem, Mme. Linde, é vulgar; a do Dr. Rank por igual o é, e o caso lúgubre das cartas, que tem sido taxado de irreal, o tivemos entre nós até, com o pranteado poeta Ezequiel Freira.
Provada assim a verdade dos personagens, poder-se-ia dizer que o trabalho não é artístico? Cremo-lo impossível. Moralizador? Também o é. Que maravilhoso concito se conclui da peça em relação à mulher, à educação, ao papel que ela deve representar no lar, às consequências funestas da inversão do lugar que lhe cabe!
Certo, bem certo, não era mais moralizador o teatro de Racine ou de Molière.

O País
09/06/1899
p.1 Notas
Digam lá que não somos um povo cultivado... Não faltou quem afirmasse, ao cair o pano sobre o 3º. ato da *Casa de boneca*, que o público não compreendeu a peça.
Ignoro se a compreendeu, mas o que eu sei é que o teatro enche-se todas as noites e os bilhetes andam por empenhos – o que constitui para os empresários o melhor testemunho de inteligência por parte dos que lá vão. Quem se colocar à porta do teatro, ao ouvir os comentários na saída, conclui que a peça desagrada; mas se se der todas as noites ao mesmo trabalho de observação, verificará que muitos dos que se encontravam mais descontentes voltaram a aplaudir a talentosa intérprete de Nora. *Esnobismo?* Talvez. Afirmou-se por aí que a peça só podia ser entendida por uma plateia senão literária, pelo menos com educação artística. Daí a afluência: todos querem dar a entender que percebem do riscado, que têm a sua dose de leitura, que compreendem a grandeza moral da protagonista, que sentem a tristeza e o desconsolo, a insubordinação daquela magnífica obra. Em geral só há queixas contra o modo por que termina a peça. Nem dos filhos se lembra aquela mulher quando abandona o lar? Mas quem me pareceu dar uma ideia nítida da consciência dos aplausos foi um sujeito que, depois de me gabar a peça e o desempenho, rematou por dizer que só um

artista lhe desagradara. Perguntei-lhe quem fora esse infortunado. E o sujeito respondeu-me:
- *Aquele que faz o papel de cômico.*
Sabe o público de quem se trata? Do Dr. Rank? Talvez. De Krogstad? Quem sabe? O personagem é indiferente; o certo é que este homem encontrou na peça um cômico. É de crer que este amador da literatura escandinava tenha sido o mais assíduo frequentador do Teatro Santana, desde que chegou a Companhia Dramática Portuguesa. O mais assíduo, portanto – o mais inteligente.

___

Há no 2º. ato da *Casa de boneca* um diálogo primoroso entre Nora e o Dr. Rank. Para poupar ao marido a desventura de saber que a mulher arranjava dinheiro por processo ilícito, embora com o intento de o salvar, Nora lembra-se de pedir ao Dr. Rank, o íntimo da casa, o camarada fiel do esposo, a quantia necessária para o resgate de um título comprometedor.
É uma cena profundamente emocional, de alta e dolorosa literatura. Quando se sente que Nora vai, enfim, fazer o sacrifício, formular o pedido do dinheiro, alguém ao meu lado murmura ao vizinho risos:

> - É de força a rapariga... E ele está cai não cai... Não há dúvida: ela arranca-lhe o cobre...
> - Penso eu que foi este o indivíduo a quem ouvi depois, no jardim, este desabafo de satisfação:
> - Sim, senhor: eu já conhecia daquelas bandas o bacalhau e a bisca, fico agora conhecendo o drama...

___

No Teatro Santana ninguém me soube explicar ontem porque motivo figurava na mobília de uma casa da Noruega, quando lá fora cai a neve, uma cadeira austríaca, de palha e de balanço, a pedir varanda numa chácara das Águas Férreas. Já que não me querem elucidar sobre o assunto, não me farão ao menos a pequena obra de misericórdia de me informarem a razão porque na peça se diz *Nora* com acento na vogal final (*Nora*) e não *Nora*, à genuína portuguesa? Em tempos que já lá vão – bons tempos por sinal – vi eu um drama intitulado *Dora*, palavra que se escrevia sem acento e sem acento era pronunciada por todos os artistas. No Teatro Santana só se diz *Nora*, que se diz *Dora*, que se diz *Teodora*. Na nossa língua, vá sem malícia, não se pode suportar a Nora sem acento. Daí, talvez seja eu quem esteja em erro...

___

Os deputados federais do Pará, à exceção do Dr. Montenegro, vão dirigir uma carta coletiva ao governador daquele Estado, agradecendo-lhe o favor que lhes fez, esquecendo-se deles para levarem ao conhecimento do Dr. Campos Sales o caso do acordo Paravicini-Bryan. Declaram-se esses cavalheiros profundamente penhorados pela alta prova de afeto com que foram distinguidos e insistem para que o Dr. Paes de Carvalho, quando quiser informar o governo da União de ocorrências dessa gravidade, escolha sempre para intermediário o mesmo ilustre Dr. Montenegro. Este cavalheiro, com a sua proverbial modéstia, não parece estar resolvido a aceitar a manifestação projetada pelos seus colegas em sinal de regozijo pela missão de que encarregou o governador do Pará. O que se pode na verdade garantir é

que entre todos os que felicitam o Dr. Montenegro não há nenhum dominado pelo sentimento da inveja. Nunca houve mesmo tão tocante sinceridade...

___

O meu amigo R... estava ontem, contra o costume, pálido, inquieto, aborrecido: anunciaram-lhe que ia ser eleito deputado estadual à Assembleia do Rio de Janeiro. Surpreendeu-me o mal-estar do meu amigo e ousei perguntar-lhe se era a responsabilidade do mandato que assim o impressionava e o afligia. Absolutamente não. Faltava-lhe o hábito de orar? Também não.

- Mas então o que te preocupa?

E, ele com voz baixa, entre medroso e envergonhado:

- Não sei atirar ao alvo...

Braz

O País
20/11/1899
p.2 Artes e Artistas
Apolo

Eduardo Fernandes, o espirituoso poeta humorístico que, sob o pseudônimo de *Esculápio*, analisa em verso, nas colunas d'*O Século*, de Lisboa, os homens e os fatos da atualidade, lembrou-se de escrever uma paródia à *Casa de boneca*.

Representada no Teatro Ginásio daquela cidade, a peça agradou tanto, que Souza Bastos resolveu exibi-la no Rio de Janeiro, efetivamente anteontem o nosso público foi convidado para a 1ª. representação, talvez um pouco precipitada pela urgência da renovação do cartaz.

A principal originalidade da paródia consiste na troca do sexo dos personagens do drama de Ibsen, e por esse processo o próprio título, como se vê, foi masculinizado.

O caso do boneco é todo escrito em versos rimados, versos que por vezes se ressentem da pressa com que foram escritos, mas nem por isto deixam de revelar extrema facilidade e graça natural. Sente-se que *Esculápio* está habituado a fazê-los todos os dias, e bons.

A paródia acompanha cena por cena o original, e é para lamentar que em algumas o autor insistisse demasiado, alongando um trabalho que deveria ser rápido e faiscante como um fogo de vistas.

A peça nada perderia com alguns números de música saltitante, e esta é a opinião dos espectadores habituais do Apolo, que não são os do Ginásio.

Muitas pilhérias d'*O caso do boneco*, demasiado locais, passam despercebidas ao nosso público; entretanto, não faltaram à paródia aplausos e gargalhadas. O público riu-se de tudo, à exceção do episódio do barril do lixo, que necessariamente lhe pareceu de uma infelicidade inaudita.

O desempenho está na altura da peça. José Ricardo seria um boneco ideal se não alterasse tão amiúde a notificação dos versos, e Palmira Bastos, a quem não cabe a mesma acusação, mostrou mais uma vez as suas belas aptidões para a comédia.

Emília Eduarda será incomparável no papel de Felicidade se algum dia o souber de cor e Isabel Marques, tendo, aliás, o tipo, não tem a graça indispensável para o papel da menina Abranches.

O Caralinda, um velho asilado, que é o personagem mais feliz da paródia, encontrou em Gomes um intérprete inteligente e espirituoso; mas o discreto Ferreira, no galego Tanas, fez-nos saudades dos galegos do defunto Faria.
Antes de subir o pano para o 1º. ato, Correia encarregou-se – e airosamente o fez – de dar ao público um recado, também em verso, no qual o autor se defendia da argüição, que porventura lhe fizessem, de pretender ridicularizar o drama de Ibsen. Era excusada a sangria em saúde, porque (já Manoel Roussado o disse) só se parodiam as grandes obras.

A.A.

Gazeta de Notícias
20/11/1899
p.2 Teatros e...
O Caso do Boneco

Após o êxito, de curiosidade talvez, porém indiscutível, da já célebre peça de Ibsen – *Casa de Boneca* – era natural que despertasse curiosidade a paródia que anteontem foi à cena no Apolo.
O trabalho de Eduardo Fernandes (*O Esculápio*) produziu em Lisboa extraordinário êxito, alcançando 50 representações na época do ano passado e este ano foi a peça de abertura do teatro Ginásio, onde ainda está em cena.
A paródia é feita cena por cena, linha por linha quase, sobre a peça de Ibsen e está cheia de extravagâncias, verdadeiros disparates, que fazem rir muitíssimo. É escrita em versos fáceis, mas em geral bons, e no *argot patois*, ou que melhor nome tenha, de Lisboa, com os modos de dizer e as frases populares *alfacinhas*, o que em parte concorreu muitíssimo para o êxito da peça, lá.
Aqui, no Rio, tudo isso perdeu para o público, que ficou um pouco frio ou por não poder apreciar o trabalho de paródia, por não conhecer bem a peça de Ibsen, ou por não entender as referências aos *decilitros*, é artilharia manhosa, o tipo do galego e *muchas cositas mas*, puramente lisboetas.
O que é inegável, porém, é que a paródia é engraçada e julgamos perfeitamente justificado o seu êxito em Lisboa.
Tratando-se de uma peça deste gênero, é quase impossível fazer um *compte vendu* do entrecho. Diremos apenas que o *Helmer* da peça do pensador escandinavo é na paródia *Ema*, uma mulherzinha de pulso, que está organizando um jornal de modas e arte e traz num cortado o marido *Nero*, um ente efeminado, que cuida dos arranjos da casa e faz todas as vontades à esposa, que lhe vai ao peito frequentemente.
Nero, para fazer um passeio a Cascais, empenhou uma capa da esposa por 5$ e depois empenha a cautela por 50$, à *Felicidade*, mulherona de faca e calhau, que faz negócios pouco lícitos.
Mme. Linde é substituída na paródia pelo *Cara-Linda*, um velhote, amigo de *Nero*, por quem a *Felicidade* teve em tempos o seu fraco.
O Dr. Rank é no *Caso do Boneco* a menina Abranches, uma costureirinha histérica que faz a corte a *Nero.*

No último ato, quando *Emma* descobre o caso da capa, *Nero* revolta-se; cansado de apanhar, quer também bater e sai... levando uma guitarra e a chave do trinco para passar a noite na pândega. Quando voltará? Não sabe!...
Há cenas de uma extravagância e de um cômico irresistível.
O desempenho foi muito bom. A Sra. Palmira Bastos foi uma *Ema* muito discreta e fez rir sem exagerar, com os seus arremedos tragi-burlescos no último ato, quando recita o "Vai alta a hora".
A menina *Abranches* foi a Sra. Isabel Marques, que tomou a sério o papel e os teve muito triste; séria só para acompanhar o papel? Agradou, não há dúvida, mas francamente preferíamos vê-la mais alegre.
Quem esteve excepcionalmente bem foi a Sra. Emília Eduarda, que achou um tipo magnífico no papel da *Felicidade*, imitando o Chaby e fazendo todas as cenas com imensa graça.
José Ricardo, muito à vontade no papel de *Nero* e bem caracterizado, provocou gargalhadas homéricas imitando inflexões, gestos e o ondular do corpo da nossa talentosa Lucília. Os gestos da graciosa Lucília imitados pelo José Ricardo, imaginem o que não foi!
O ator Gomes, que cada vez mais nos agrada, teve no papel do *Cara Linda* um trabalho notável, já pela caracterização, já pela igualdade com que sustenta o seu magnífico tipo. Também merece elogios o Sr. Joaquim Ferreira pelo bom tipo do *gallego*.
O Sr. Correia recitou antes de começar a peça uns interessantes versos, à guisa de prólogo, conforme o sistema grego.
Os três filhos de Nora são na paródia dois latagões, os Srs. Franco e Raposo, e uma cachopa já bem crescida, a Sra. Beatriz

24) IVAN TURGUÊNIEV

O País
29/06/1895
p.2 Artes e artistas
Novelli
Anteontem, no Lírico, realizou-se o benefício de Ermete Novelli. Conquanto o teatro não estivesse cheio, a concorrência foi numerosa e sobretudo escolhida, exceção feita da molecagem das torrinhas, que é uma vergonha para a nossa polícia.
Representou-se o curiosíssimo drama em 2 atos, o *Pão alheio*, deTourgueneff, o célebre escritor russo que, como Ibsen, era completamente desconhecido das nossas platéias.
Principia a peça por uma cena pintada bem ao vivo: o solar de Korine está em festa. A herdeira da propriedade. Olga Petrowna, órfã de pai e mãe, estava há seis anos em S. Petersburgo, e volta agora, recém-casada com um alto funcionário da corte, Eletski, conselheiro de Estado, homem frio e correto. A numerosa criadagem, num vai-vem confuso e febril, prepara tudo para a recepção dos amos. Ei-los que chegam.
Olga mostra-se contente por voltar à casa em que nasceu; tem afetuosas palavras para cada uma das suas velhas servas e saúda carinhosamente um velho fidalgo, espoliado e pobre,

que muitas vezes a trouxe ao colo: Vasili Semenovitch, hóspede de casa desde o tempo de seu pai.
A notícia da chegada dos noivos espalhou-se rapidamente na vizinhança, e um dos vizinhos, Tropaciow, um fidalgote estróina, vem apresentar os seus respeitos aos recém-chegados. Convidam-no para um jantar improvisado, um jantar de homens a que não assiste a dona da casa, e Vasili, o velho fidalgo, é também instado para sentar-se à mesa.
Desejosos de divertir-se à custa do pobre velho Eletski e Tropaciow obrigam-no a beber e puxam por ele. Vasili conta-lhes a história dos seus intermináveis processos, atrapalha-se, serve de motivo de risota aos criados e aos convivas que vão ao ponto de querer vê-lo cantar e dançar.
Mas afinal, quando lhe enfiam na cabeça um chapéu armado de papel, o velho revolta-se, o sentimento da sua nobrza desperta-lhe no cérebro atordoado, e depois de uma cena violenta, ele grita a Eletski: Respeita-me, porque eu sou o pai de tua mulher! Essa explosão final é de um grande efeito, e Novelli representou-a magistralmente.
No 2º. ato Eletski pretende afastar Vasili, para abafar o escândalo produzido pela tremenda revelação; Olga, porém, que a tinha ouvido, pede-lhe permissão para conversar a sós com o velho. Cede o marido, e ela – que admirável diálogo! – obriga Vasili a dizer-lhe toda a verdade. Trêmulo e envergonhado, ele conta a Olga como sua mãe, insultada e batida pelo esposo, um bêbedo , um libertino, atirou-se um dia nos braços dele, Vasili, que a amava em segredo.
Diga e Eletski resolvem afastar o velho, dando-lhe 20.000 rublos. Ele recusa-os de Eletski, mas aceita-os de Olga, que o abraça filialmente. E ao retirar-se para sempre daquela casa, o pobre dias e murmura, vende a filha dar um beijo no marido: - Aquele beijo também me pertencia
Depois desta bela frase vem o pano abaixo sob uma explosão de palmas e de aclamações.
Novelli nunca nos pareceu tão grande como anteontem! Quando outros papéis não tivesse ele para mostrar a enorme superioridade do seu talento ele para mostrar a enorme superioridade de seu talento de ator, bastava-lhe esse, só esse, e o mundo inteiro consagrá-lo-ia!
É preciso ser um artista excepcional para representar um velho embriagado, com um ridículo chapéu de papel metido na cabeça, cercado por dez ou doze personagens que riem, e não fazer rir, e, o que é mais, fazer chorar!
Nesse papel Novelli é a personificação exata do sofrimento moral, é o símbolo perfeito da dor humana. Para conhecê-lo bem, é preciso admirá-lo nesse drama de tão intensa psicologia, vê-lo na pele daquele ontem perseguido e humilhado, que come o pão alheio, que veste a roupa alheia, que mora em casa alheia, que até é pai de uma filha alheia, mas de cuja miséria se levanta de vez em quando o fidalgo, inopinadamente, majestoso e digno!
Depois que Vasili revela a Olga o seu terrível segredo, ela tem um movimento para abraçá-lo, mas arrepende-se e foge, dizendo: - Oh! É horrível! É horrível! – O velho fica sozinho, e diz ente lágrimas: - Sim, ela tem razão deve ser horrível ser minha filha! – A música estranha dessas palavras soará eternamente aos ouvidos dos quantos anteontem as ouviram pronunciadas por Novelli. Que admirável, que prodigioso artista!...
Olga Giannini mais uma vez lutou com aquele gigante sem se deixar esmagar por ele. A grande cena da revelação, no 2º. ato, foi primorosamente desempenhada pela graciosa artista.

Depois do drama, Novelli monologou, entre goles de café, as saudades de um virtuoso cura de aldeia que foi soldado um ano e namorou um dia. Um primor, como tudo quanto ele faz. E terminou o espetáculo – ai, que belo espetáculo! – pela representação de um entreato, simples pretexto para mostrar como Novelli é senhor de todos os segredos da arte de representar. Ele fez-no ver o tipo do usuário cioso do seu tesouro escondido, o do enxovedo fazendo uma declaração de amor, o de beberrão que apunha pancada da mulher quando entra em casa e do beberrão que dá em vez de apanhar, fez uma cena de morte tal qual a de Salvini na *Morte civil*, e acabou imitando com extraordinária perfeição, não só este grande trágico a representar o *Otelo*, como o Rossi a representar o *Hamlet*, e mais o Andó, o Cesare Rossi e até a divina Duse que eu parecia ouvir realmente quando ela dizia, falando pelo nariz: - *Mio marito!..., sono perduta! Sono perduta!...*
Um belo espetáculo, enfim, que deixou o público plenamente satisfeito, mas não o artista, que foi muito, muito aplaudido, sim, mas não tanto, tanto como deveria sê-lo.
Hoje teremos ocasião de vê-lo n'*Um romance parisiense*, a bela comédia de Octave Feuillet.

A.

Gazeta de Notícias
29/06/1895
p.2 "Teatros e..."
NOVELLI – O PÃO ALHEIO

Há poucos dias *Os Espectros*, de Ibsen, anteontem *O Pão Alheio*, de Turgueneff. Se a pequena, resumida e exigente população teatreira do Rio de Janeiro não devesse a Novelli o serviço de a entreter por algumas noites com a representação de um repertório variado, composto de todos os gêneros, e no qual o exímio artista tem mostrado as diversas modalidades do seu poderoso e forte talento artístico, bastara o fato de ele lhe haver feito conhecer o que há de mais moderno e de mais sugestivo em composições teatrais, para merecer-lhe todos os aplausos e todos os agradecimentos.
E, fato digno de menção e ao mesmo tempo lisonjeiro para a cultura do nosso público, logo nos primeiros ensaios, tanto Ibsen como Tourguenieff, receberamdesse público a sua sanção mais acentuada.
Nem em todos os teatros do mundo se tornou ainda possível a representação desse teatro novo, que apenas é e tem sido exibido em cenas especialíssimas. Aqui, Novelli chegou, viu e venceu. A julgar pela aceitação dos *Espectros* e do *Pão alheio*, parece que o nosso público acolheria de bom grado as obras-primas dos teatros russo e escandinavo.
E avançamos este conceito, porque esses teatros obedecem a um sistema e em todos os seus produtos se revela o mesmo processo.
Turgueneff é mais conhecido, mesmo entre os letrados, como romancista, do que como autor dramático. Entretanto, quem o conhece como romancista, ou melhor, como escritor de livros, encontra todas as qualidades que ele revela como tal, nas suas composições destinadas à cena.
Os casos, os conflitos morais da sociedade, são para ele e para a sua filosofia simples pretextos para o desenvolvimento de seu método analítico.

A sua arte, a sua técnica em contrapor o fato moral que explora, à índole, ao caráter das figuras que nele tomam parte, minuciosamente analisadas, pacientemente dissecadas.
No livro, como no teatro, Turgueneff expõe, não comenta. A impressão vem direta do personagem ao leitor ou ao espectador, sem intervenção do autor.
Recebida a impressão, o público comenta a seu juízo, como se estivesse apenas observado uma pintura.
O fato sobre o qual giram as cenas do *Pão alheio*, é vulgaríssimo no teatro.
Quantos filhos do adultério não têm figurado em cena nas condições de Olga Petrowna?
Quantos pais ilegítimos não têm desafiado as lágrimas das plateias sensíveis, nas circunstâncias de Kusotkin? A base da peça é, pois, vulgaríssima, mas não é vulgar, é mesmo novo o processo por que Turgueneff a desenvolve e por que apresenta os seus personagens, verdadeiramente humanos, sem a menor contrafacção, seguindo a fatalidade da sua índole e do seu temperamento, em harmonia com a situação social em que aparecem, como o papel que lhes está distribuído na grande comédia da vida.
Há na composição de Turgueneff, composição que por vezes desperta as mais profundas comoções, um velho, Kusotkin, que se encontra na estranha situação de considerar como *pão alheio* o que lhe é dado numa casa em que ele vive há longos anos, e que ao começar a peça pertence a Olga, sua filha ilegítima, o que todos ignoram e ela mesma.
A mãe de Olga, para vingar-se do marido que a maltratava e desprezava, cometera umas faltas com Kusotkin e dessas faltas nasceu Olga.
Voltando à casa, ela e o marido continuam a dedicar ao velho o mesmo afeto. Mas, num almoço, na ausência de Olga, uns comensais, no intuito de se divertirem e de fazerem do velho um bobo, provocam-o a falar e a beber, até o ponto de o deixarem com a razão perturbada.
Toda esta cena, feita com a maior simplicidade, em que se vê todo o escárnio, todo o desdém lançados sobre o velho, é tocantíssima e profundamente comovedora. O velho sofre tudo, até que, num momento de explosão justificadíssima, revela o seu segredo, atirando à cara do marido de Olga, que ele não é quem julgam, mas é o pai de sua mulher!
Olga ouve essa declaração, e em todas as cenas que se seguem, há da parte dela o empenho de saber toda a verdade,e da parte do marido o empenho de atribuir tal declaração à embriaguês em que estava o velho, e de o afastar de casa, mesmo à custa de dinheiro.
Olga consegue ouvir a confissão de Kusotkin e, hesitante a princípio, acredita finalmente na a narração do velho e cai-lhe nos braços.
Mas o segredo deve ficar ali, e o velho Kusotkin, que já estava disposto a abandonar o pão alheio, que tão amargo lhe tinha sido, parte, mas aceitando da filha os recursos que havia recusado.
E ficam salvas as conveniências.
Artista principalmente de detalhe, minucioso, observador, até ao extremo, do caráter dos personagens que se incumbe de reproduzir, Novelli no papel de Kusotkin é quase *sobrenatural*, de naturalidade e de verdade. Não há uma palavra, uma sílaba, um gesto, um olhar, um movimento, que não seja o resultado de um estudo harmônico para a composição do personagem. O ator desaparece para dar lugar àquela figura de velho respeitável, torturado e amargurado.
A Sra. Olga representou algumas vezes com muito sentimento e bastante vigor.

Tivemos depois um monólogo, em que Novelli narrou com uma grande simplicidade as inocentes aventuras de um padre que foi soldado.
E por último Novelli ainda representou com a Sra. Olga uma cena, em que imitou, *inimitavelmente*, Salvini, Rossi, Duse e Andó.
A noite era a da festa de Novelli e Novelli foi extraordinariamente festejado.

A Semana
29/06/1895
p. 173
Teatros
Novelli merece toda a adjetivação encomiástica do cronista teatral. Os seus trabalhos têm sempre um desempenho exatíssimo e muitas vezes extraordinário.
Não podemos ser acoimados de suspeição, pois destas colunas censuramos francamente o ter sido levado à cena o *Drama Moderno*, monumental borracheira só aceitável porque Novelli e Giannini a interpretaram, e o desempenho, a nosso ver, completamente errado do *Hamlet*.
Por isso mesmo que apontamos esses senões não nos embaraçamos quando temos que elogiar francamente ao grande artista.
O desempenho da engraçadíssima comédia de Valabregue *Minha Mulher não tem chic* foi digno das palmas com que o acolheu o público.
Releva consignar aqui o corretíssimo desempenho que ao *lever du rideau – Entre o vermouth e a sopa* deram Novelli e Olga Giannini.
Agradou-nos sobremaneira ver esses dois grandes artistas representando um trabalho do nosso querido Artur Azevedo, que teve do público a mais justa prova de simpatia.
O *Otelo* teve também bom desempenho, excetuando o 1º. ato e parte do 2º. O 5º. ato teve execução magistral.
A festa artística de Ermete Novelli foi um desses sucessos teatrais que jamais se apagam da memória dos espectadores.
A principal parte do espetáculo era o drama *Pão Alheio*, do célebre Tourgueneff.
Quem conhece perfeitamente toda a obra do grande escritor russo, quem sentiu todas as páginas da *Fumée* das *Histoires étranges* e de tantos outros e de tantos outros trabalhos não podia deixar de comparecer ao teatro para assistir à representação desse drama que naturalmente deveria ter o valor dos outros trabalhos do grande escritor.
O *Pão Alheio* é efetivamente um drama que desenrola ante o espectador uma dessas aventuras trágicas que, embora sempre repetidas, impressionam vivamente.
O desempenho dado por Novelli no papel de protagonista foi impecável e extraordinário, e o público compreendeu felizmente o estupendo trabalho do notável artista que recebeu umas das mais calorosas ovações de que há ocorrência em nossos teatros.
Olga Giannini secundou brilhantemente ao seu ilustre mestre a o público não lhe regateou aplausos.
Em suma a festa de Novelli foi esplêndida e mais uma vez repetimos os bravos que demos no teatro.

Elv.

A Cigarra
04/07/1895
"Teatros"

Novelli, antes de nos deixar, quis dar-nos um presente de rei, dando-nos o *Pão alheio* de Tourguenïeff. Que drama! E que trabalho o de Novelli! Como Fe faz bem poder dizer isso do grande ator, uma vez que, para não o desgostar, tinha eu resolvido não dizer uma só palavra a respeito da interpretação de *Otelo!*

Agora, felizmente, posso dizer que, no meu humilde modo de pensar, Novelli deu-nos um *Otelo* abominável. Posso dizer isso, porque também posso dizer que nunca jamais algum ator, em peça nenhuma, tão profundamente me comoveu, tão extraordinariamente me revolveu o coração, como ele, - quando representou, com uma arte sobre humana, com um estupendo poder de observação, o admirável *Kusotkin* do *Pão alheio*.

Compreendem que é impossível, nesta crônica teatral da *Cigarra*, dar o resumo da peça e detalhar as belezas do trabalho do ator. Quando este número da *Cigarra* for publicado, já Ferreira de Araújo, na *Notícia*, Artur Azevedo no *País*, Henrique Chaves, na *Gazeta*, - três mestres da crítica teatral, terão dado notícia minuciosa dessa extraordinária récita, - da qual aminha pobre alma, torturada, angustiada, sacudida de lágrimas pela representação dos dois belos atos de Tourguenïeff, guardará para todo o sempre uma recordação profundíssima.

.

Tourguenïeff será conhecido, aqui, pelas suas novelas. Pouca gente havia lido no Rio de Janeiro *O Pão alheio*. Mas esse drama é tão verdadeiro; nós, brasileiros educados no meio de cenas de escravidão, estávamos tão habituados a conhecer a crueldade fria e o implacável orgulho dos antigos senhores de escravos negros, tão parecidos com os senhores de escravos brancos na Rússia, - que, por assim dizer, a concepção de Tourguenïeff foi imediatamente apreendida pela plateia do *Lírico*, e o público familiarizou-se logo, desde a cena primeira, com os caracteres dos personagens, postos em cena pelo dramaturgo russo. Que drama! – repito eu – ainda abalado por aquele formidável estudo da miséria humana!

E que trabalho, o de Novelli! Como ele sabe dar à alma de quem o vê e o ouve, uma piedade sem limites por aquele pobre velho, exposto à galhofa dos moços-ricos devassos, que cospem sem dó sobre as cãs do miserando parasita tudo quanto de mais vil inventou até hoje a maldade do homem! Que cena aquela, em que Kusotkin, intimado a cantar, para divertir a bebedeira dos convivas de Ivan, tenta soltar a um fio de voz de criança, e pede chorando que o perdoem, porque a sua garganta – tão velha! já

Não tem força para cantar!...

E que cóleras sagradas lhe rugem na voz, quando ele, para impor silêncio aos malvados, diz a Ivan: "Respeita o pai de tua mulher, miserável!"

Quando Olga Petrowna diz a Kusotkin: - "Olha-me bem em face, se és capaz, para que eu acredite que não calunias minha mãe!" – Novelli, sob os cabelos brancos tão humano, tão nobre, tão altivo, tão fulminante, - que é preciso não ter coração para não chorar com o espetáculo daquela inenarrável desgraça...

.

Nos outros teatros, nada de novo, a não ser um tal Onoffroff, charlatão hipnotizador que faz *trucs* no Lucinda, - e as borracheiras, que duas companhias portuguesas, do Trindade de Lisboa e de não sei que teatro do Porto, estão representando no *S. Pedro* e no *Apolo*. Coisas que não merecem notícia.

.

O que merece, não só notícia, mas aplauso, e aplauso entusiástico, é a idéia aventada pelo nosso mestre Ferreira de Araújo de vir Novelli todos os anos ao Rio de Janeiro, a fim de dar o concurso do seu talento e do seu saber à formação do nosso Teatro Nacional. O que é preciso é que a ideia não morra no berço. Meus amigos! Não há de ser com as lições de arte que nos dão as suas companhias que estão no *Apolo* e no *S. Pedro*, que conseguiremos ter atores suportáveis.

Um bom movimento! Não deixemos que Novelli saia do Rio de Janeiro, sem que o tenhamos amarrado à realização desse plano por meio de uma promessa formal.

O.

25) HERMANN SUDERMANN

Gazeta de Notícias
09/08/1899
p.2 Teatros e...
Companhia Dramática Italiana
Casa Paterna

Variam os tipos interpretados pela eminente artista Sra. Della Guardia, que neste momento faz as delícias do público fluminense. Anteontem deu-nos a *Magda*, da *Casa Paterna* Hermann Sudermann, e é força dizer que a Sra. Dellla Guadia esteve na altura de tudo quanto já esperávamos de seu brilhante talento.

Enganar-se-ia quem supusesse encontrar na peça de Sudermann aquele diálogo vivo e cintilante, aquele inesperado de situações habilmente conduzidas que surpreendem as platéias, obra dos grandes comediógrafos franceses. Nada disso: o autor apresenta-nos o estudo de dois caracteres em torno dos quais se desenvolve uma tese interessante, mas tudo isso com o colorido melancólico de um viver de família germânica, imbuída de princípios exageradamente puritanos e autoritários.

O velho coronel Selke tem uma filha Maria, encantadora e ingênua, que faz a consolação dos seus últimos dias; a outra, mais velha, a *Magda*, essa fugiu há anos da casa paterna para escapar à tirania de um consórcio obrigado, - essa, arrastada pelo seu gênio, entrou para o teatro e afogou-se nos prazeres da vida mundana.

A Sra. Selke, porém, e a menina Maria, a mãe e a irmã da transviada, não alimentam o mesmo sentimento de repulsão, choram a ausência de *Magda*, quereriam vê-la outra vez. A este desejo alia-se a intervenção do pastor Hellerding, que tem notória autoridade sobre o espírito do coronel, e como sucede que exatamente nessa ocasião *Magda* se acha na cidade natal e acaba de tomar parte na festa musical do palácio do governador, colhendo inaudito triunfo, fazem eles todo o esforço para conseguir o perdão do coronel Selke. Este resiste a princípio, mas dá afinal o seu consentimento, e *Magda* volta ao lar dos velhos pais.

Habituada à absoluta independência, *Magda* após esta visita pretende retirar-se. A família, porém, reclama que fique, o pastor Hellerding incumbe-se de a convencer, e tais são os seus argumentos que acaba por consegui-lo mediante uma condição, e é que ninguém naquela casa a interrogue sobre o seu passado.

Infelizmente as circunstâncias conspiraram contra este pacto. Um amigo da família, o barão Kelner, vem visitar a recém-chegada. Ora, esse barão fora exatamente o infame que entretivera as primeiras relações de amor com a menina *Magda*, quando ela deixara a casa paterna, - que a abandonara depois aos horrores da miséria e da fome e, o que é mais, em vésperas de ser mãe.
Magda ao vê-lo outra vez recorda todo esse passado abominável, exprobra-o ao libertino sem escrúpulos, conta-lhe entre soluços de dor e rugidos de indignação as torturas que lhe produziu aquele abandono.
O coronel Selke ouviu, porém, toda essa narrativa e exige explicações cabais de ambos. O barão Kelner não acha outro recurso para solver a situação difícil senão pedir a mão de *Magda* ao velho coronel; este aceita a reparação.
Magda, entretanto, quer saber dos seus projetos do futuro, e ouve de Kelner com surpresa que ele lhe impõe a retirada do teatro e a necessidade de separar-se de seu filho, porque a sociedade em que vive e onde tem aspirações não admitiria nem uma nem outra coisa.
Aí a revolta do amor de mãe toca no seu auge, *Magda* recusa o casamento com semelhante condição desumana, despreza o vil sedutor egoísta, atira-lhe à face as últimas injúrias.
O coronel Selke, ao saber de tal resolução, compromete-se a convencer a filha e tem com ela um alarga explicação. É então que ouve com assombro as recriminações pungentes de *Magda*, que o acusa de haver sido com a sua rispidez intransigente e bárbara a causa de todos os erros de sua vida, de todos os infortúnios e horrores por que passara no mundo, só, frágil mulher abandonada.
O coronel, sufocado pela angústia, tenta suicidar-se; a mão paralítica jaó não sustenta o revólver, mas uma apoplexia fulminante o estende morto.
Deste ligeiro resumo do entrecho se vê que não faltam à peça algumas situações dramáticas, delicadas ou violentas, capazes de pôr à prova o talento de artistas notáveis.
O papel do coronel Selke, desenhado por Sudermann com grande vigor, coube ao Sr. O Buonfiglioli; é porém de tal ordem que só dele se poderia desempenhar com perfeição um ator de extraordinário mérito. O Sr. Buonfiglioli fez o possível para corresponder à magnitude do cometimento.
A sra. Della Guardia, essa, pelo contrário, estava no seu elemento, possuindo todos os recursos da arte indispensáveis para o singular tipo de *Magda*.
As cenas tempestuosas do 3º. e do 4º. atos, nomeadamente as cenas dela com o barão Kelner e com o pai, foram de uma grandeza incomparável, vibrantes, como tudo quanto no teatro se pode admirar de mais comovente.
É difícil traduzir a sensação eletrizadora que a Sra. Della Guardia desperta no auditório com os acentos de sua voz apaixonada, com as modulações de sua dicção perfeita, com as transfigurações de sua fisionomia e do seu olhar expressivo. Cada dia mais se revelam as poderosas qualidades artísticas que a exornam.
As Sras. A. Bassi, no papel de Maria, e L. Vestri no de Francisca merecem também particular menção; aquela sobretudo teve uma cena muito feliz, a da sua naturalíssima ansiedade quando à janela espera a chegada de *Magda*, que tarda a descer de carro e a entrar na casa paterna.
Os mais atores não comprometeram o conjunto do drama, cujo desempenho obteve calorosíssimos aplausos do público.

Ao concluir esta breve notícias do novo triunfo obtido pela Sra. Della Guardia, não nos é lícito deixar de apelar para o público de bom gosto desta capital, que deveria acudir em massa, disputando lugares, para ouvir e aplaudir a emérita artista italiana. A concorrência ao São Pedro tem sido animadora, mas não traduz ainda o férvido entusiasmo pelo belo, que a bem dos nossos próprios créditos desejaríamos ver todas as noites naquele templo da arte. Esse tributo de homenagem é aliás o único prêmio ambicionado pelo verdadeiro talento.

O País
10/08/1899
p.2 Artes E Artistas
S. Pedro

A companhia dramática italiana deu-nos o drama em 4 atos *Die Heimath*, do grande escritor alemão Hermann Sudermann, traduzido com o título de *Casa paterna*.

A companhia Maggi não repete os seus espetáculos; é, portanto, ociosa uma notícia completa de todas as peças de um repertório tão vasto, que permite a renovação diária do anúncio.

Demais, o assunto do drama de Sudermann, que fez tanto barulho na Alemanha e em toda a Europa, nada tem que ver com os costumes patriarcais que herdamos de nossos avós, os portugueses; é um libelo contra a autoridade paterna, escrito por um pensador socialista, insurgido contra os direitos mais respeitáveis e mais melindrosos.

A influência de Ibsen e, em geral, de todos os intitulados reformadores da Escandinávia, é notória nas obras Sudermann; mas o drama, a cuja representação assistimos anteontem, não se afasta sensivelmente da grande escola dramática da França, nem desdenha das regras estabelecidas definitivamente pelo amaldiçoado Scribe. Esta é a verdade.

Reduzem-lhe os longos diálogos, em que os assuntos e os sentimentos variam quase sem transição, articulem com mais consistência umas cenas às outras, e terão uma peça francesa, como o público de todos os países latinos as apetecem.

Isso quanto à técnica, pois não há negar que *Casa paterna* é um estudo psicológico de primeira ordem, um drama em que todas as situações parecem lógicas e todos os personagens são magistralmente caracterizados.

Mas, em que pese ao elemento cômico, fornecido por um papel de velha caricata, a que a Sra. Vestri emprestou a sua extraordinária habilidade, é penoso para o espectador aquele quadro de uma família infeliz, governada por um velho hemiplégico.

Infeliz por que? Porque uma filha desse pobre velho, revoltada contra a família por querer casá-la com um homem que não amava, fugiu da casa paterna, fez-se cantora de café-concerto, deixou-se seduzir por um patife que a abandonou com um filho, passou misérias inauditas, sofreu os horrores da fome, fez-lhe finalmente cantora lírica, revelou no teatro um talento fora do comum, tornou-se uma celebridade, enriqueceu, foi recebida na corte de Berlim, ombreou com a velha aristocracia alemã, - e é nessas condições que volta, como o filho pródigo, à casa paterna.

Volta por quê? Ela diz, e diz muito bem, que, se o seu destino tivesse sido outro, jamais seria recebida por seus pais...

O velho é um puritano da honra; acredita em deus; coloca acima de tudo os seus galões do coronel reformado; tem o sentimento da família; caiu ferido por uma congestão cerebral quando a filha o abandonou; mas não se recusa a abrir-lhe os braços, com tanto que continue a exercer sobre ela a sua autoridade de pai.
Contra isto é que Marta se revolta e esta revolta constitui o drama, terminando este pela morte do velho, exasperado porque a filha se recusa, e com toda a razão, a esposar o patife que a seduziu e agora exige, com aplauso do velho um fruto do seu amor ignóbil.
Magda (é este o nome de guerra adotado por Marta) é um papel complexo, dificílimo, que tentou a Duse e a própria Sarah Bernhardt. Como não o vi desempenhado por essas duas artistas incomparáveis, parece-me impossível que qualquer delas fosse além de Clara della Guardia. A interpretação é definitiva, absoluta, completa; devia ter-lhe custado longos estudos e aturadas vigílias.
O personagem não tem daquelas situações impetuosas e brilhantes que levantam e entusiasmam as platéias; o trabalho artístico de Clara della Guardia são minúcias e particularidades, formando um todo admirável de precisão, que só é devidamente saboreado pelos indivíduos que amam e apreciam a verdadeira arte dramática.
Magda foi, para os espectadores de anteontem, que eram os mesmos da primeira noite, a verdadeira pedra de toque de talento de Clara della Guardia; entretanto (e eu insisto sobre este ponto, que me parece capital) cada vez se torna mais visível a sua preocupação de se parecer com a Duse. Enfim, antes com a Duse do que com qualquer outra.
Bem disse eu que o ator Bonfiglioli, encarregado do papelinho do contra-regra no 1º. ato de *Zazá*, me parecia um primeiro ator. Já n'*O mestre de forjas*, representando outro papelinho, ele confirmara, até certo ponto, a minha opinião; agora, interpretando o papel do coronel Selk, o velho hemiplégico, foi decisivo o seu triunfo. A representação não teve uma falha, uma descaída, e a cena da morte foi tão natural, tão bem feita, tão impressionante, que o público, depois de cair o pano, conservou-se alguns instantes como que petrificado, até que os aplausos rebentaram como uma represa d'água que rompesse um dique.
Ainda desta vez, como no Alberto, de *Zazá*, como no duque de Bligny, de *O mestre de forjas*, o ator Berti não nos deu o estalão do seu merecimento. O papel do pastor Helterding é frio e reservado. Esperamo-lo n'*A dama das camélias*, que ele, dizem-me, representou com a Duse no Renaissance, quando esta recebeu a consagração de Paris.
Dos demais artistas não tenho que dizer mal nem bem, mas antes bem do que mal. A peça foi representada com uma excelente harmonia de conjunto. Os artistas da companhia Maggi *se sentent les coudes*, para empregar aqui uma das expressões favoritas do inolvidável Sarcey.

O País
04/09/1899
p.2 Artes E Artistas
S. Pedro
A companhia dramática italiana proporcionou anteontem ao público fluminense um espetáculo verdadeiramente excepcional: a representação da comédia em 4 atos *A honra*, de Sudermann, o grande escritor alemão.

É uma obra-prima do teatro contemporâneo. Nada, absolutamente nada lhe falta. Literatura, elevação, interesse dramático, pintura exata de caracteres, situações bem preparadas, cenas de um efeito seguro e empolgante, tudo isso tem a obra de Sudermann, que deve ser colocada no mesmo plano que *O genro do Sr. Poirier*, *O amigo das mulheres*, *As idéias de Mme. Aubry*, *A viagem do Sr. Perichon* e outras produções ilustres do teatro francês neste século.

Do teatro francês, dizemos, porque *A honra*, conquanto escrita por um alemão, filia-se à escola francesa; há ali alguma coisa que lembra Augier, Dumas, Sardou e o próprio Labiche. É uma pega que diverte, comove, arrebata e deixa nos espíritos uma impressão deliciosa e indelével.

O eixo que faz girar a peça é ainda, como n'*A casa paterna*, a insurreição dos filhos contra os pais; mas aqui a insurreição é lógica, é natural, porque é a bondade dos filhos que se revolta contra a maldade dos pais. O dramaturgo mostra-nos duas casas, que formam um verdadeiro contraste: numa tudo se paga, na outra tudo se vende. A sua grande habilidade, o seu talento é aproximar Leonora, filha dos que tudo pagam, de Roberto, filho dos que tudo vendem, e a aproximação é feita numa cena sublime. Leonora lança-se nos braços de Roberto, dizendo-lhe: Toma, aqui me tens em troca de tudo quanto te roubaram nesta casa!

Poderíamos descrever minuciosamente o drama; mas de que serve esse trabalho, se infelizmente não se repete o belo espetáculo de anteontem?

A honra entra na peça como um acessório, graças a um personagem paradoxal, espécie de Desgenais milionário e viajado, que sustenta uma tese audaciosa: - Não existe a honra; existe o sentimento do dever, e este basta. De fato, para um homem ser honrado, basta-lhe cumprir o seu dever em todas as circunstâncias da vida.

O desempenho dos papéis foi uma coisa ideal; há muito tempo não víamos tanta harmonia na interpretação de uma peça.

Leonora tem apenas três ou quatro cenas, que bastariam, entretanto, para dar a Clara Della Guardia os foros de grande atriz, e o conde Trast, o Desgenais a que acima aludimos, é uma das criações mais interessantes e mais completas do eminente artista Andrea Maggi.

Berti, que reservou os seus triunfos para as últimas récitas da companhia, é inexcedível no papel de Roberto, o melhor, o mais difícil da peça, e Bracci, que até agora não tem tido grande relevo, é um admirável Heinech, velho, enfermo, inconsciente, quase idiota, quase criança, que é necessário interpretar com extraordinária habilidade para não fazer rir.

Que diremos de Bonfigliuoli, que provou no papelinho papéis para bons artistas?... que diremos da Vestri, tão natural, tão deliciosa de inconsciência na velha Heinech? – que diremos de Cantini, tão cômico, tão verdadeiro no papel do tolo tenente Lotario Brand?

Pois que desta vez é de justiça louvar a todos os artistas, louvemos o ator Mais, que no papel do conde Mulling nos fez esquecer o seu detestável Scarpia; louvemos a Sra. Bassi, corretíssima no papel de Alma, a filha vendida pelos pais; louvemos o ator Bertramo, e não nos esqueçamos da engraçadíssima Rizotto nem da Sra. Bonfligliuoli, nem do Sr. Corradini. Escapou-nos algum?

Podemos dizer, sem depois de fazer um mau trocadilho, que a Companhia Maggi Della Guardia fechou com *honra* a série das suas primeiras representações.

- Hoje, o último espetáculo com *Zazá*. Será possível que o S. Pedro não se encha a deitar fora. É preciso que Clara Della Guardia se despeça do Rio de Janeiro ao som de uma ovação tumultuosa e delirante.

Acresce que o espetáculo é em benefício da Vestri, atriz de primeira ordem, maior que a sua fama.

A.A.

Gazeta de Notícias
04/09/1899
p.1-2 Teatros e...
Companhia Della Guardia
L'Onore

A comédia de E. Sudermann, que anteontem foi à cena pela primeira vez no S. Pedro, foi mais uma revelação que devemos à excelente companhia dramática italiana, que tão deliciosas noites já proporcionou ao público fluminense. É uma peça verdadeiramente teatral, escrita, com muito talento, dessas que empolgam rapidamente o auditório, e que honram o nome de um comediógrafo. De mais a mais, a interpretação que lhe deram os artistas no S. Pedro, foi felicíssima e notavelmente correta. Tudo concorreu portanto para um êxito completo, e tal, que de todos os lábios partia a uma só voz está exclamação: mas por que a empresa não nos deu mais cedo este primor? Por que não teremos a fortuna de ouvi-lo outra vez?

L'Onore – intitula-se a excelente comédia de Sudermann.

Vive pobremente a família Heinech, cujo chefe foi por muitos anos operário da casa Mulling e nesse serviço invalidou. O casal Heinech tem três filhos: Gigia, que desposou um proletário rude e vive fora de casa; Alma, bela rapariga, que por tolerância culposa dos pais anda a estudar canto, foi vítima de seduções e entrou já no caminho da desonra; e Roberto, um distinto e talentoso rapaz, que, na qualidade de agente comercial da casa Mulling, partira para a Índia, havia dez anos, e ali completara a sua educação, trabalhando como um herói, dando largo desenvolvimento aos interesses da firma de seus patrões e revelando qualidades que lhe valeram a amizade profunda e a proteção decidida do conde Trast – um grande potentado no comércio e um homem às direitas.

A ação da comédia inicia-se ao voltar Roberto da sua longa ausência de 10 anos; tornado à casa paterna, vem com o coração cheio de afetos e esperanças, mas passa pela dolorosa desilusão de encontrar um meio desigual, pervertido pela ignorância e pela incúria dos velhos progenitores, aviltado pela desonra da própria irmã, que ele sem grande dificuldade reconhece.

A situação é tanto mais aflitiva para o distinto Roberto, quanto é certo que o autor da desonra de Alma, sua idolatrada irmã, é Carlos, o filho mais moço do comendador Mulling, seu patrão, o irmão de Leonor, sua camarada de infância, uma adorável criatura por quem ele sente verdadeira paixão, e que é além de tudo a distinção encarnada no que respeita à nobreza de sentimentos.

Na alam de Roberto surge naturalmente a grande luta provocada por esta situação e pelos embaraços que encontra para salvar a família do tremedal em que se chafurdara; Gigia não visa senão o interesse e até especula com a desonra da irmã; Alma não visa senão o prazer, em cujo cálice já molhou os lábios, e desnorteada pelo vício não quer ouvir os conselhos

fraternos; os velhos Heinech, - esses não entendem a língua do pundonor, porque a idade e as agruras da miséria lhes apagaram ou enfraqueceram o senso moral.
A muito custo Roberto consegue dos progenitores que acedam à ideia de ir para longe, para a Índia, onde o seu barco e a sua atividade bastarão para dar sustento à família e regenerá-la.
Está neste ponto a ação, quando o comendador Mulling, por uma parte suspeitando o perigo da aproximação de sua filha Leonor com Roberto – o amigo de infância dela e quiçá eleito do seu coração, e querendo por outra parte cortar de vez as relações amorosas de seu filho Carlos com alma, vai à humilde casa dos Heinech, dá-lhes a quantia de 40.000 marcos como uma satisfação *fidalga* dos prejuízos que sofreram,e comunica-lhes que Roberto estava desde aquele dia despedido da casa. A condição única que impôs, os desgraçados Heinech não duvidaram aceitar sem discussão: era retirarem-se imediatamente daquele sítio.
A sedução dos 40.000 marcos transformou de todo a resolução já tomada deles partirem para a Índia; a posse de semelhante tesouro fez-lhes esquecer todos os conselhos de Roberto.
Qual não foi, porém, a angústia e a indignação do nobre moço, quando soube de semelhante fato vergonhoso! Debalde apelou para o coração dos velhos pais e suplicou-lhes que ouvissem os ditames da honra: tudo inútil.
Eles falavam língua diversa, não se podiam entender.
O brioso rapaz toma então o propósito de desagravar pessoalmente a honra de sua irmã, provocando Carlos Mulling; disto o demove habilmente o conde Trast. Mune-se todavia do seu revólver, toma os documentos necessários para a prestação de contas que devia ultimar com o comendador Mulling, e entra na casa deste com o conde Trast, seu amigo fiel, que não o abandonara jamais e que acabava de fazer-lhe um novo favor emprestando 40.000 marcos.
Mulling e Carlos recebem-no com altivez. Roberto presta as contas mais minuciosas e perfeitas de todas as transações que fizera em nome da firma, e que haviam dado à casa comercial, lucros consideráveis; por fim entrega ao comendador os 40.000 marcos que este dera ao velho Heinech.
- Mas procede por esta forma autorizado por seu pai ou em nome dele? Pergunta Mullling.
- Não, Sr. comendador, são meus.
- Oh! interrompe Carlos ironicamente, fez o Sr. Roberto grandes economias enquanto tratava dos negócios de meu pai!
Não podia ser mais atroz a insinuação. Diante de tal afronta, o moço perde a estudada serenidade e saca do revólver para castigar o vil agressor, gritando como um louco: “Eu ladrão! Sou eu o ladrão?!”
A intervenção dos membros da família e particularmente o aparecimento de Leonor impedem o desforço. Roberto abaixa o braço vingador e o revólver cai-lhe das mãos.
Voltando a si da surpresa, o comendador Mulling intima Roberto a que saía quanto antes daquela casa.
- Não, não sairei enquanto não tivermos esta derradeira explicação. Nós suamos sangue e passamos a vida a trabalhar para enriquecer-vos; vós, em paga deste sacrifício, roubai0nos a tranqüilidade, o bem-estar da família, a honra de nossas irmãs, o futuro, o amor, a felicidade e a pátria, - e nós é que somos os ladrões?!”

Roberto vai partir. Nisto, a nobre e encantadora Leonor, que assistira no auge da comoção a toda esta cena profundamente dramática, quebra o silêncio, pede muito perdão a seus pais do que vai fazer, mas declara que fá-lo-á, porque é senhora de sua vontade. Ama aquele homem, tipo da honra e da lealdade; é pois seu dever acompanhá-lo, pagando-lhe com a sua própria pessoa, isto é, tudo quanto possui, o muito que outros lhe roubaram. E atira-se nos braços de Roberto, que, atônito diante da grandeza da alma de sua amada, agradece com os olhos ao céu augusto de sua virtude.

"- E escusa cobri-la de maldições, diz o conde Trast que acudira a propósito. Ela faz além de tudo o mais excelente partido, porque Roberto é desde hoje meu sócio, e será meu herdeiro."

Eis em pálido resumo o entrecho da comédia *L'Onore*; os episódios, estupendos de verdade e observação, -as minúcias admiráveis de sentimento e de delicadeza, - isso não se pode resumir.

A interpretação dada pela companhia italiana foi tudo quanto se pode exigir de melhor: tipos perfeitamente estudados e postos em cena com muitíssimo talento.

Os Srs. A. Maggi, (conde Trast), Berti (Roberto), Bracci (velho Heinich), Mais (Mulling). Buonfiglioli (Mikalskski), Cantini (Lotário Brand) e Bertramo (Carlos) – estiveram todos irrepreensíveis, sendo particularmente notáveis os três primeiros, incumbidos de papéis de grande responsabilidade. Berti tem no tipo de Roberto um dos seus decisivos triunfos.

Quanto às damas, devemos dizer outro tanto, citando as Sras. L. Vestri (velha Heinich), A. Bassi (Alma), E. Rizzotto (Gigia) e G. Bonfigliuoli (Mme. Mulling), que mereceram elogios sem discrepância.

Propositalmente deixamos para último lugar a distintíssima Sra. Clara Della Guardia, para a qual já dificilmente encontramos impressões que traduzam a nossa admiração.

Incumbindo-se do pequeno papel de Leonor, quis ela ainda uma vez provar-nos que não carece de muito para revelar o seu extraordinário mérito. Dela e só dela dependia a cena final da peça; Clara Della Guardia fechou-a com chave de ouro, dizendo aquelas palavras com tamanha nobreza, com tanto sentimento, que eletrizou literalmente a plateia. O público aplaudiu toda a peça com verdadeiro delírio.