

**Danielle Crepaldi Carvalho**

**“Arte” em tempos de “chirinola”: a proposta de renovação teatral de Coelho Netto (1897-1898)**

Dissertação apresentada ao Programa de Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras na área de Literatura Brasileira.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Orna Messer Levin.

Instituto de Estudos da Linguagem  
Unicamp/Fapesp  
2009

**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp**

C253a

Carvalho, Danielle Crepaldi.

“Arte” em tempos de “chirinola”: a proposta de renovação teatral de Coelho Netto (1897-1898) / Danielle Crepaldi Carvalho. -- Campinas, SP: [s.n.], 2009.

Orientador: Orna Messer Levin.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Coelho Netto, \d 1864-1934 - Crítica e interpretação. 2. Teatro brasileiro - História e crítica. 3. Século XIX. 4. Ópera. 5. Teatro musical. I. Levin, Orna Messer. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

oe/iel

Título em inglês: “Art” in times of “entrapment”: Coelho Netto’s proposal of theater renewal.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Coelho Netto, \d 1864-1934 - Criticism and interpretation; Brazilian theater - History and criticism; Nineteenth century; Opera; Musical drama.

Área de concentração: Literatura e Outras Produções Culturais.

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária.

Banca examinadora: Profª. Dra. Orna Messer Levin (orientadora), Prof. Dr. Leonardo Affonso de Miranda Pereira e Prof. Dr. Leonardo Pinto Mendes.

Data da defesa: 11/08/2009.

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

**BANCA EXAMINADORA:**

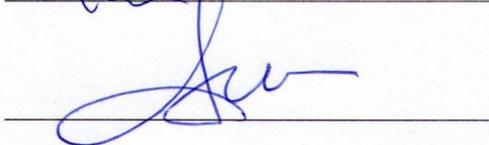
Orna Messer Levin



Leonardo Affonso de Miranda Pereira



Leonardo Pinto Mendes



Mário Luiz Frungillo



Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro Azevedo



**IEL/UNICAMP  
2009**

## Agradecimentos

Estudo a produção teatral de Coelho Netto há um tempo razoável, considerando minha razoavelmente curta vida acadêmica. Tendo tido contato com esse escritor durante seis dos oito anos de minha estada na UNICAMP, fica claro o papel extremamente relevante que ele desempenhou no meu amadurecimento como pesquisadora. Porém, nós dois não estivemos sozinhos nessa longa jornada. Pelo contrário, muitas foram as personagens que colaboraram para que eu chegasse até esse agosto de 2009 desejando refletir ainda sobre sua produção literária e teatral e, por extensão, sobre o que se produziu naquela época, seja no tocante à literatura, seja ao teatro e à crítica. Portanto, sinto como necessários e profundamente verdadeiros esses meus agradecimentos.

Começo pelo Leonardo Pereira, meu professor de Cultura Brasileira no primeiro ano de faculdade, o qual me apresentou a obra de Coelho Netto, incentivou-me a fazer Iniciação Científica e me orientou por dois anos. Devo a ele minha transformação de uma estudante curiosa e com alguns problemas de estruturação do texto em uma pesquisadora que aprendeu onde procurar as coisas e que consegue se fazer entender, o que já é muita coisa.

Agradeço imensamente à minha atual orientadora, Orna Messer Levin, e espero ter correspondido à confiança que ela depositou em mim ao adotar-nos – o Coelho Netto e eu – e ser verdadeiramente esse exemplo de orientadora que ela é conosco que temos a ventura de ser seus orientandos: por ser leitora cuidadosa, sempre ter a bibliografia certa para as nossas necessidades, estar pronta para nos ajudar em qualquer questão (as quais nem sempre tangem o aspecto acadêmico), por estar sempre atenta ao nosso trabalho e, ao mesmo tempo, nos dar a liberdade para fazermos nossas próprias escolhas.

Agora, as Instituições que ajudaram a tornar possível meu trabalho. Em primeiro lugar, a Fapesp, tanto pelos dois anos de bolsa de Iniciação Científica quanto pelo ano e meio de bolsa de Mestrado, auxílios que me possibilitaram dedicação exclusiva à pesquisa<sup>1</sup>. Agradeço também à CAPES por me amparar nos seis primeiros meses do mestrado, enquanto ainda esperava a resposta da Fapesp. Quanto aos arquivos, agradeço antes de tudo ao Arquivo Edgard Leuenroth (AEL-UNICAMP), fundamental para minhas pesquisas em fontes primárias, o qual freqüente há tanto tempo que já me valeu um apelido dado por seus funcionários. Não fossem as máquinas digitalizadoras de microfilmes adquiridas

---

<sup>1</sup> Durante a Iniciação, que teve como título “Sonhos plantados, sonhos colhidos: A *Pastoral* de Coelho Netto (1903)”, estudei a passagem do escritor por Campinas (1901-1904) e os ideais artísticos que o motivaram a escrever o drama em um prólogo e três quadros *Pastoral*.

pelo arquivo, esse trabalho não teria tido tantas possibilidades de aludir às fontes primárias. Sou igualmente agradecida a todos os funcionários do Arquivo pelo trabalho ágil e eficiente que realizam, e pela simpatia com que o fazem. Não posso deixar de mencionar a Isabel, o Emerson e a Ema, e gostaria de enfatizar meus agradecimentos ao Mário, pelas conversas desopilantes que tantas vezes travamos.

No Rio de Janeiro, agradeço à Biblioteca Nacional e, nela, especialmente ao Setor de Música, por me permitir, desde a graduação, fácil acesso à correspondência de Coelho Netto e às partituras de suas peças. Também ao Museu dos Teatros, por ter encontrado ali um cartão de Coelho Netto para Nepomuceno escrito, possivelmente, em 1908, que se relaciona à *Ártemis*. Tenho outros dois agradecimentos muito especiais. O primeiro, à Academia Brasileira de Letras, em especial à Aurileide, bibliotecária da casa, por me ceder cópias de *Pelo Amor!* e *Hóstia*. O segundo é à Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), em especial ao Sérgio, que tão bem me atendeu quando me dirigi à Instituição em busca de peças teatrais encenadas no Rio de Janeiro, entre 1897 e 1898 (grande parte das quais não conheceu volume impresso). Sérgio fez render o exíguo tempo de que eu dispunha naquela curta viagem ao Rio que fiz durante o Mestrado.

Na UNICAMP, muitas foram as possibilidades que tive de debater meu trabalho. Nos Seminários de Pesquisas de Graduação (SePegs) e Seminários de Teses em Andamento (SETAs), durante a Graduação e Pós-Graduação, recebi sugestões importantes dos professores Márcia Abreu, Larissa Neves, Rita Rios, Luiz Dantas, Antonio Arnoni Prado, Flávio de Oliveira e também da Orna M. Levin. Nas disciplinas da Pós, dos professores Alcir Pécora e Foot Hardman. No momento da qualificação, os apontamentos do professor Foot Hardman e também do professor Mário Frungillo foram imprescindíveis para a redação do texto final. Ainda no que toca a esses debates proporcionados pela convivência acadêmica no Instituto, agradeço a José Luiz Águedo-Silva, com o qual tive a oportunidade de debater meu trabalho no SETA do ano passado. Sou-lhe muito grata por me ter apresentado o programa de computador que possibilitou a digitação e posterior reprodução de partituras. Foi devido a tal programa, e à ajuda que o mesmo me prestou na digitação de algumas partituras e correção dos arquivos por mim criados, que pude converter em música alguns trechos de *Pelo Amor!*, *Ártemis* e de números musicais populares que até agora se conservavam inéditos. Graças a esse programa pude melhor compreender a proposta artística defendida por Coelho Netto.

Também agradeço às colegas Vanessa, Marcela, Larissa, Ellen Guilhen, Ellen Medeiros, Eliane, Rut, Ana Cecília, Ana Laura, Elisa, Júlia e Bruna, que, nos seminários de orientação, deram-me sugestões que muito me ajudaram no andamento de minha pesquisa. Agradeço especialmente à

Vanessa e à Marcela, pois, devido à convergência dos assuntos de que tratamos, pudemos trocar inúmeras experiências. Agradeço fundamentalmente pela amizade que nos liga, sem dúvida um dos elementos que me permitiram encarar sem esmorecer as muitas exigências do mundo acadêmico. E agradeço especialmente ao acaso que fez com que a Marcela se tornasse minha colega de mestrado e minha amiga dali em diante, compartilhando comigo algumas “iniciações” no mundo acadêmico (que o digam as palestras na UNIP, no IEL e o Congresso da ABRALIC), dúvidas, sugestões e perplexidades, trocadas nas longas conversas, no bandeirão, no Skipe, além dos e-mails recheados de informações relevantes retiradas das antigas folhas com as quais adquirimos tanta familiaridade.

Agradeço, por fim, aos meus pais e minha irmã, pelo incentivo que sempre me deram e por terem conseguido manter a sanidade da casa (e também a minha), especialmente pelo bom humor com que encararam as inúmeras vezes que precisei, segundo meu pai, “sair pela direita”, trancar-me em minha “toca” e “ler um texto do tamanduá-bandeira”.

Visivelmente o trabalho que hoje apresento não teria sido possível não fossem essas várias pessoas que passaram pela minha vida nesses últimos seis anos.

## Resumo

Neste trabalho, analiso a produção teatral com que o literato Henrique Maximiniano Coelho Netto (1864-1934) – autor importante na virada do século XIX para o XX – inaugurou sua intervenção nos palcos cariocas, em especial o “poema dramático” *Pelo Amor!* (1897), o “episódio lírico” *Ártemis* e a “balada em prosa rítmica” *Hóstia* (1898). Através de tais obras, o literato almejava combater a crise que, segundo seu julgamento, o teatro enfrentava. Sua crítica era dirigida tanto às peças teatrais representadas nas casas de espetáculos comerciais do Rio de Janeiro quanto aos artistas que nelas atuavam. O repertório das companhias que estavam em cartaz na capital era composto, em sua maioria, pelos melodramas lacrimosos e especialmente pelas comédias musicadas – estas recebiam a contribuição dos gêneros musicais populares (a exemplo do lundu e do maxixe). As comédias musicadas exploravam as situações cômicas, algumas vezes fantasiosas, por meio de diálogos construídos, muitas vezes, sobre o duplo sentido das palavras. Além da ausência de qualidades artísticas, Netto considerava essas comédias musicadas licenciosas, já que invariavelmente assumiam uma conotação sexual, devido aos ditos ambíguos que utilizavam e às danças sensuais. Sendo assim, o literato propunha-se a conduzir uma regeneração nos palcos, apoiando-se, para isso, na tradição literária ocidental, da qual retirou os assuntos para a escrita desses dramas. E por acreditar que o elenco profissional não tinha condições intelectuais para levar à cena peças literárias, estimulou que fossem encenadas por um elenco amador composto pela elite econômica do Rio de Janeiro.

*Pelo Amor!* trata da desolação de uma condessa escocesa frente à perda do esposo e o amor que nutre por ele, o qual engendrará o desfecho trágico de ambos. A atmosfera lúgubre que perdura no drama se reflete na música criada por Leopoldo Miguez, que, tendo sofrido visível influência do músico alemão Richard Wagner, criou temas musicais para as personagens principais e esboçou uma interação entre elas no plano musical. A iniciativa conquistou adeptos mas também recebeu críticas. O mesmo deu-se, no ano seguinte, quando da encenação de *Ártemis* (música de Alberto Nepomuceno) e *Hóstia* (música de Delgado de Carvalho), no ano seguinte. Na verdade, muitas foram as críticas, ora às peças, ora à relação entre o texto e a música, reação que, em grande medida, tangia o aspecto político. Ora, a imposição de um novo modelo artístico intentava gerar a reordenação do cenário artístico carioca e a exclusão de obras consagradas pelo público e também parte da crítica, como as óperas italianas, as comédias musicadas e os melodramas.

Proponho-me, na presente dissertação, a analisar as três peças de Coelho Netto à luz da produção teatral e crítica da época e sobre a época, e daquilo que os literatos do Rio de Janeiro publicaram a respeito da movimentação cultural da cidade. Ocasionalmente, tal trabalho também irá se estender à partitura das obras, para que a relação entre texto e música seja melhor compreendida.

Palavras-chaves: Coelho Netto, teatro brasileiro, século XIX, ópera, drama musical.

### **Abstract:**

#### **“Art” in times of “entrapment”: Coelho Netto’s proposal of theater renewal**

In this work, I analyze the theater plays with which Henrique Maximiliano Coelho Netto (1864-1934) – important Brazilian writer in the turn of the nineteenth century to the twentieth – started his interference in the stage of Rio de Janeiro, specially the “dramatic poem” *Pelo Amor!* (1897), the “lyric episode” *Ártemis* and the “ballad in rhythmic prose” *Hóstia* (1898). Through these plays, the writer claimed to defeat the crisis he believed the theatre was facing. His criticism aimed the plays presented in the commercial theaters of Rio de Janeiro and the actors and actresses that played them. The companies’ repertoire was restricted to almost only teary melodramas and specially musical comedies – the comedies had the contribution of popular music (for example, lundu and maxixe) and presented usually funny and sometimes fantastic situations, with dialogues that eventually leaned upon double senses. Beyond the lack of artistic qualities, Netto considered the musical comedies vicious, because of the sexual insinuation they implied through dialogues and music. Therefore, the writer intended to conduct a regeneration of the stage, using for that the occidental literary tradition, from where the subjects of these plays were chosen. And because he believed the professional artists lacked intellectual conditions to present literary plays, he gave his work to be put on stage by amateur groups that had the economic elite as members.

*Pelo Amor!* presents the desolation of a Scottish countess because of the loss of her husband and the love that she devotes to his, which is responsible for the tragic ending of both. The grim atmosphere that remains in the drama reflects in the music created by Leopoldo Miguez, that had suffered visible influence of the German musician Richard Wagner, for Miguez creates musical themes for the leading characters and paints an interaction between them in the musical field. But the idea didn’t have only adepts. The same happened with *Ártemis* (music by Alberto Nepomuceno) and *Hóstia* (music by Delgado de Carvalho), in the following year. In fact, many were the detractors of the texts and music of

these plays, reaction that is largely related to political aspects, once the imposition of a new artistic model intended to cause the reorganization of Rio's artistic scenery and the exclusion of work of arts that were successful among the public and also part of the critic, like the Italian opera, the musical comedies and the melodramas.

I intend to analyze these plays taking in consideration the theatrical and critical production of that time and of nowadays and what Rio's writers published related to the cultural activities of the capital. This work will also occasionally refer to the printed lyrics of the plays in order to understand the relation between text and music.

Key words: Coelho Netto, Brazilian theater, nineteenth century, opera, musical drama.

## ÍNDICE:

Introdução: um trágico nos trópicos – os dramas musicais de Coelho Netto (1897-1898)....	19
1 A “Arte” contra a “chirinola”: as companhias profissionais de teatro e o entretenimento na Capital Federal.....	35
1.1 As comédias musicadas .....	40
1.2 Os melodramas .....	74
2 <i>Pelo Amor!</i> (1897):.....	105
2.1 Na esteira dos clássicos: a apropriação da literatura erudita ocidental no texto de Coelho Netto .....	110
2.2 Um wagneriano no Brasil: a música do futuro na partitura de Leopoldo Miguez .....	154
2.3 Sonhos malogrados: a crítica de <i>Pelo Amor!</i> .....	171
2.4 Uma resposta de Arthur Azevedo: <i>Amor ao pêlo</i> .....	192
3 <i>Ártemis e Hóstia</i> (1898):.....	213
3.1 Uns sonhos realizados: o Festival Dramático do Centro Artístico.....	213
3.2 O elemento trágico na escritura de duas “óperas nacionais” .....	224
3.3 Entre aliados, opositores e dissidentes: a crítica de <i>Ártemis e Hóstia</i> .....	239
Considerações finais:.....	255

## ANEXOS:

Anexo I: CD com Material visual e sonoro ..... 259

### Visual:

#### Teatro de Coelho Netto

*Ártemis*, episódio lírico de Coelho Netto, 1898

*Ártemis*, episódio lyrique em um acte de Coelho Netto, musique de Alb. Nepomuceno

*Hóstia*: balada em 1 ato, em prosa rítmica de Coelho Netto, 1898

*Pelo Amor!*: poema dramático em 2 atos de Coelho Netto, 1897

#### Partituras das peças de Coelho Netto

*Ártemis*, de Alberto Nepomuceno, 1898

*Hóstia*, de Delgado de Carvalho, 1898

*Pelo Amor!*, de Leopoldo Miguez, 1897

#### Teatro musicado e melodrama

*O amor molhado*, ópera cômica em 3 atos de J. Prével e A. Liorat, tradução de Eduardo Garrido

*O amor molhado*, de Prével e A. Liorat, tradução livre de Moreira Sampaio

*Bico do Papagaio*: mágica em três atos e dezesseis quadros de Eduardo Garrido

*Os Cáftens*: drama em 5 atos de Antônio Lopes Cardoso, 1880

*Os dois garotos* (Les deux gosses): drama em 5 atos e 12 quadros de Pierre Decoucelle, tradução de Arthur Azevedo

*A filha do inferno*: peça fantástica em 4 atos e 9 quadros, tradução de Eduardo Garrido

*João José*: drama em 4 atos original de Joaquim Dicenta, tradução de Arthur Azevedo

*Lambe-feras*, vaudeville em 3 atos de Ordonneau, tradução de Moreira Sampaio

*Os sinos de Corneville*: ópera cômica em 3 atos e 4 quadros de Clairville e Gabet, tradução de Eduardo Garrido

*Os Sinos de Corneville*: comédia em um ato de Souza Bastos

### Sonoro:

Trechos de *Pelo Amor!*. Música composta por Leopoldo Miguez:

1- Ato primeiro, cena I: Plataforma de um castelo

2- Estribilho do bobo (Ato primeiro, cena I, nº 1)

3- Ária Pastoril (Ato primeiro, trecho da cena II e cena III completa, nº 3)

4- Cena IV (Ato primeiro, trecho do Estribilho do Bobo, nº 3)

- 5- Marcha grave (Ato primeiro, trecho da cena VII, nº 4)
- 6- Continuação da Marcha grave e Romance (Ato primeiro, nº 5)
- 7- Entrada de Samla (Ato segundo, trecho da cena VI, nº 12, p. 58-9 da partitura)
- 8- Entrada de Samla (Ato segundo, trecho da cena VI, nº 12, p. 62-3 da partitura)
- 9- Final (Ato segundo, cena VI, nº 13)

Trecho de *Ártemis*. Música composta por Alberto Nepomuceno

- 10- Morte da Delia (trecho da cena III, p. 55-58 da partitura)

Números extraídos de comédias musicadas

- 11- *Abacaxi* (revista): Schottisch da Transação, música arranjada por Fausto Zosne
- 12- *Mimi Bilontra* (opereta): Valsa do 1º ato (Eu vivo feliz e contente), música de Luiz Moreira
- 13- *Quatro Milhões* (mágica): Polca dos Conspiradores, música de Assis Pacheco.

## Anexo II: Antologia

- Teatros e...: Programa da festa em que *Pelo Amor!* seria representado pela primeira vez. *Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro, 20 de agosto de 1897, p. 2..... 261
- Araripe Júnior. Teatros e...: *Pelo Amor*. *Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro, 26 de agosto de 1897, p. 1 e 2. .... 262
- Pelo Amor... de Deus!* Publicações a pedidos. *Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro, 19 de agosto de 1897, p. 3. .... 266
- Coelho Netto. *Fagulhas*. *Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro, 3 de setembro de 1897, p. 2. 270
- F.G. A obra de Wagner que tem feito mais barulho. *O Mercúrio*. Rio de Janeiro, 26 de agosto de 1898, ano I, nº 34. .... 272
- Bambino. Jantei hoje como um cônego! (...) *O Mercurio*. Rio de Janeiro, 3 de setembro de 1898, ano I, nº 41. .... 273
- Anúncio da abertura da assinatura para as récitas dramáticas do Centro Artístico. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 12 de setembro de 1898, p. 8. .... 274
- Anúncio das seis récitas dramáticas do Centro Artístico (com nomes dos membros da comissão de teatro). *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 6 de outubro de 1898, p. 12. .... 274
- N., (pseud. de Coelho Netto). *Fagulhas*. *Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro, 14 de outubro de 1898, p. 1. .... 275

A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). Palestra. O Paiz, Rio de Janeiro, 14 de outubro de 1898, p. 1. .....	277
Anúncio da representação de <i>O Badejo e Ártemis</i> . Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 14 de outubro de 1898, p. 10. ....	278
R.G. Teatros e....: Centro Artístico. Gazeta de Noticias, Rio de Janeiro, 16 de outubro de 1898, p. 2. ....	279
Teatros e Música: Centro Artístico. Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 16 de outubro de 1898, p. 3. ....	281
Oscar Guanabara. Artes e Artistas: Centro Artístico. O Paiz, Rio de Janeiro, 16 de outubro de 1898, p. 2. ....	285
J.M. (pseud. de Julião Machado). O Badejo em três postas. O Mercúrio. Rio de Janeiro, 17 de outubro de 1898, ano I, nº 75. ....	288
Bambino. Não há mais banquetes. O Mercúrio. Rio de Janeiro, 17 de outubro de 1898, ano I, nº 75. ....	288
Coelho Netto. A propósito de <i>Ártemis</i> . Gazeta de Noticias, Rio de Janeiro, 18 de outubro de 1898, p. 1 e 2. ....	289
J.M. (pseud. de Julião Machado). A saída do S. Pedro em noite da “ <i>Ártemis</i> ”. O Mercurio, Rio de Janeiro, 19 de outubro de 1898, nº 77. ....	293
L. de C. (pseud. de Luiz de Castro). Crônica Musical: Hóstia. A Noticia, Rio de Janeiro, 2 e 3 de novembro de 1898, p. 3. ....	294
Teatros e Música: Centro Artístico. Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 3 de novembro de 1898, p. 3. ....	296
Oscar Guanabara. Artes e Artistas: Hóstia – Teatro S. Pedro de Alcântara. O Paiz, Rio de Janeiro, 3 de novembro de 1898, p. 2. ....	299
N. (pseud. de Coelho Netto). Fagulhas. Gazeta de Noticias, Rio de Janeiro, 4 de novembro de 1898, p. 2. ....	303
Cartão de Coelho Netto para Alberto (Nepomuceno), sem data. ....	305

#### Anexo III: Partituras

MIGUEZ, L. Pelo Amor! Leipzig, J. Rieter – Biedermann, 1897, 1 partitura (72 p. e 4 anexos). Piano e canto. Capa e índice. ....	307
MIGUEZ, L. Ato primeiro, cena I (Plataforma de um castelo) e nº 1, Estribilho do bobo, in: Pelo Amor!, op. cit., p. 12-3. ....	308
MIGUEZ, L. Ária Pastoril, cena III e trecho de cena IV, nº 3, in: Pelo Amor!, op. cit., p. 20-22. .....	309
MIGUEZ, L. trecho da Marcha grave, cena VII, nº 4, in: Pelo Amor!, op. cit., p. 24. ....	311
MIGUEZ, L. Continuação da Marcha e Romance, nº 5, in: Pelo Amor!, op. cit., p. 28-31.	312
MIGUEZ, L. trecho da Entrada de Samla, cena VI, nº 12, in: Pelo Amor!, op. cit., p. 58-9.	314
MIGUEZ, L. trecho final da Entrada de Samla, cena VI, nº 12, in: Pelo Amor!, op. cit., p. 62-3. .....	315
MIGUEZ, L. Final, nº 13, in: Pelo Amor!, op. cit., p. 64-66. Ato Segundo. ....	316
NEPOMUCENO, Alberto. Ártemis, Rio de Janeiro: Vieira Machado & C <sup>a</sup> , 1 partitura (68 p.). Canto e Piano. Capa. ....	318
NEPOMUCENO, Alberto. Ártemis, op. cit. trecho da p. 55 e 58 e p. 56-7 completas. O trecho recorta o momento em que Hélio assassina a filha para, com o coração da menina, dar vida à estátua de Ártemis. ....	319
ZOSNE, F. Abacaxi: Schottisch da Transação, Rio de Janeiro: Vieira Machado & C. Editores, 1 partitura (3 p.). Piano.....	321
MOREIRA, L. Mimi Bilontra: Valsa do 1º ato (Eu vivo feliz e contente), Rio de Janeiro: Buschmann & Guimarães, 1890, 1 partitura (4 p.). Piano.....	323
PACHECO, A. Quatro Milhões: Polca dos Conspiradores, Rio de Janeiro: Buschmann, Guimarães & Irmão, 1 partitura (3 p.). Piano.....	325
Referências Bibliográficas: .....	327

## **Introdução: um trágico nos trópicos – os dramas musicais de Coelho Netto (1897-1898)**

O cenário cultural carioca efervescia naquele ano de 1897. Para isso contribuía grandemente os artistas estrangeiros de ópera, drama e comédia que a capital estava acostumada a receber e aplaudir: lá aportou a companhia operística Sansone, que, entre os meses de junho e agosto ocupou o teatro Lírico e ofereceu ao público um vasto repertório de óperas italianas, de Leoncavallo a Puccini, passando por Verdi. Também chegaram os prestidigitadores José Avelino (que a folha *O Paiz* afirmava ter feito sucesso em 1888) e o professor Moya. Além disso, a capital recebeu vários donos de Kinetógrafos, Cinematógrafos, Vitoscópios, Animatógrafos e Agioscópios<sup>2</sup>, os quais ofereceram continuamente “quadros” com “fotografias animadas” oriundas de Paris, Portugal e Espanha – fitas que mostravam desde “O banho de uma cocote” até “as coloridas”, que, nas palavras de um fascinado cronista, “reproduzem, com precisão extraordinária, as danças serpentina da Loie Fuller, ou do diabo por ela”<sup>3</sup>.

No entanto, as companhias dramáticas indubitavelmente gozavam da preferência do público. Naquele ano, o Rio de Janeiro recebeu a atriz portuguesa Lucinda Simões e sua *troupe*, que incluía a jovem filha (a brasileira Lucília Simões, recém-incorporada ao grupo e que chegara bem recomendada pela crítica europeia), *troupe* que se propôs a apresentar um repertório moderno, incluindo algumas obras inéditas no Brasil. Aos artistas estrangeiros somavam-se os brasileiros, que eram muitos e se distribuía entre os teatros situados nas proximidades da praça Tiradentes, especializados nos gêneros de apelo popular, como as comédias musicadas e os melodramas (o Teatro Variedades Dramáticas e o S. Pedro de Alcântara estavam situados na praça da Constituição; o Apolo e o Éden-Lavradio, na rua

---

<sup>2</sup> Esses são apenas alguns exemplos. O “Kinetógrafo” esteve no Brasil em janeiro de 1897, e anunciava a representação de “episódios movimentados da vida portuguesa”, dentre os quais o “aplaudido” “Marinha do Tejo” e os “aplaudidíssimos” “Zé Pereira” e “O banho de uma cocote”. O “Cinematógrafo Lumière”, que se anunciava como “o primeiro e único que até hoje existe na América do Sul”, fazia parte dos espetáculos de variedades que entretinham o público do mesmo teatro Lucinda em julho desse mesmo ano. O Vitoscópio Super-Lumière – a primeira máquina do tipo vinda à América do Sul – segundo o jornal, começou a operar em 31 de julho de 1897, no salão “Paris no Rio”, situado no número 141 da Rua do Ouvidor. No final de 1897, foi a vez do “Animatógrafo Super-Lumière” apresentar, no mesmo endereço, as “vistas lindíssimas de quadros importantíssimos da Europa”. E em meados de maio de 1898, ocupou o número 58 da Haddock Lobo o Agioscópio de Kruss, que anunciava vistas “fotoscópicas” e “coloridoscópicas”. Cf. anúncio do Kinetógrafo português. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 19 de janeiro de 1897, p. 6; anúncio do Cinematógrafo Lumière. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 17 de julho de 1897, p. 6; anúncio do Vitoscópio – Paris No Rio, Salão de Novidades. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 1 de agosto de 1897, p. 8; anúncio do Animatógrafo Super-Lumière. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 16 e 17 de fevereiro de 1898, p. 6; anúncio do Agioscópio de Kruss. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 15 de maio de 1898, p. 8.

<sup>3</sup> A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). Palestra. *O Paiz*, 24 de dezembro de 1897, p. 1. O quadro em questão foi apresentado pelo “Animatógrafo Super-Lumière”.

do Lavradio; o Lucinda, o Recreio Dramático e o Sant’Anna, na rua Espírito Santo<sup>4</sup>); o teatro Lírico, que estava situado na rua Treze de Maio e acolhia companhias operísticas, embora usualmente alugasse o espaço para concertos. Além deles havia o Cassino Fluminense, freqüentado pela elite carioca da época, no qual, ainda que não com muita freqüência, ocorriam concertos e apresentações teatrais que congregavam artistas amadores e profissionais.

É no Cassino Fluminense que sobem à cena, pela primeira vez, o “poema dramático” *Pelo Amor!*, de Coelho Netto, e a tradução da comédia *Uma senhora ilustrada*, de Arthur Azevedo, ambos representados por artistas amadores cujos grêmios e associações multiplicavam-se naquele momento. A leitura nas folhas que circulavam no período fizeram-nos constatar a existência de mais de duas dúzias desses clubes, que congregavam pessoas domiciliadas nos mais diversos bairros, como a denominação de algumas dessas agremiações permitem depreender: Club Dramático do Engenho Velho; Club Engenho de Dentro; Ginásio Dramático de Botafogo; e Club Elite, um grêmio de “senhoritas” situado “no fino bairro de S. Domingos”, como constata o jornal *O Paiz*. Tais grupos, que comumente davam récitas mensais em suas sedes, não podiam competir com as companhias profissionais que ocupavam os teatros das redondezas da praça Tiradentes, apresentando-se diariamente e podendo receber até 120 enchentes – isto é, casas lotadas, no jargão teatral – para uma mesma peça. Todavia, as informações divulgadas nos jornais sobre as datas das apresentações e os títulos das peças a serem encenadas pelos grupos de amadores sugerem a tentativa de seus membros em tornar tais eventos conhecidos da imprensa e do grande público. Não raro, membros da imprensa eram convidados a assistir às representações, o que valia aos amadores alguns breves comentários – usualmente elogiosos – nas folhas dos dias subseqüentes.

No entanto, a relação que os artistas amadores estabeleciam com os profissionais e com a imprensa não se resumia à admiração irrestrita e à tentativa de ascensão ao profissionalismo para colher os louros do ofício, como tal descrição faz parecer. Ela era, sim, carregada de tensões, como podemos observar na polêmica que envolveu Arthur Azevedo, respeitado dramaturgo e cronista teatral da capital, e o grupo de amadores responsável por levar à cena *Pelo Amor!*. Azevedo é responsável por

---

<sup>4</sup> Para informações mais detalhadas sobre o Teatro Variedades Dramáticas, ver *Teatros do Centro Histórico do Rio de Janeiro*.

<http://www.ctac.gov.br/centrohistorico/TeatroXPeriodo.asp?cod=120&cdP=19>, pesquisado em 21 de outubro de 2008. Sobre o Teatro S. Pedro de Alcântara, ver *Teatros do Centro Histórico do Rio de Janeiro*. <http://www.ctac.gov.br/centrohistorico/TeatroXPeriodo.asp?cod=66&cdP=14>, pesquisado em 21 de outubro de 2008. Para os demais teatros, ver Alfredo Calainho (org.). *Teatros da Capital*. In: *Almanach teatral*, Rio de Janeiro, RJ: Casa Mont’Alverne, 1897, p. 9, 13 e 19.

iniciar a polêmica, e o faz num folhetim de sua série *O Theatro*, publicada em *A Notícia*, onde assinada por A.A. Ao analisar a peça de Coelho Netto, o cronista constata:

Dos distintos amadores – damas e cavalheiros da nossa mais fina sociedade – que tomaram parte na representação, nada diremos porque não temos o direito de apreciá-los num trabalho que não constitui a sua profissão. Declaramos, entretanto, que eles fizeram o mais que podiam fazer em uma representação que reclama artistas excepcionais.<sup>5</sup>

Embora tenha assistido à representação ocupando o papel social de crítico conferido pela folha – tanto que analisa longamente o texto e a música da peça – o cronista se recusa a comentar o desempenho do elenco, argumentando que o grupo não pertencia à profissão a partir da qual falava e, portanto, que a crítica não tinha o direito de julgá-lo. Um dia mais tarde, desenvolve o argumento ao transcrever uma carta que Gilberto Clément teria lhe enviado, na qual o missivista defendia as associações amadoras, aproximando os ensejos das mesmas daqueles alimentados pelos artistas profissionais. Clément constatava que havia, na capital, algumas associações cujo objetivo principal era proporcionar “diversões dramáticas” por “amadores”, palavra que substitui por “curiosos” após constatar o silêncio da crítica – e, por consequência, do próprio Azevedo, que ele denominava “um dos mais operosos obreiros” – frente a essas apresentações. Lembrava as palavras de apoio que Azevedo dera ao club da Gávea e constatava que outros clubes possuíam curiosos de talento, os quais se dedicavam à arte dramática com a mesma ânsia com que os profissionais o faziam, ambos fascinados pelo “polvo enorme” que “estende os tentáculos a todas as classes sociais<sup>6</sup>. Após enfatizar que artistas amadores e profissionais alimentavam um amor análogo à ribalta, Clément afirmava que a única paga que os primeiros ansiavam pelas “noites de trabalho assíduo e violento” era os aplausos. Portanto, censurava a imprensa, que se limitava a apresentar notícias “já feitas” sobre as representações levadas à cena por esses grupos e clamava por uma “crítica justa” aos amadores, que grandes serviços prestaria à arte dramática. Por esse motivo, solicitava que o cronista, após assistir à representação de *Uma senhora ilustrada* e de *Pelo Amor!*, transmitisse ao público a “verdade inteira” sobre o que vira<sup>7</sup>.

Depois de transcrita a longa missiva, que ocupa metade de seu folhetim, Azevedo reafirma as considerações tecidas no folhetim que saíra a lume no dia anterior. Ressalta que a crítica perde seu direito nesses espetáculos, o que faz eco às palavras impressas pelo *Gazeta de Noticias* naquele mesmo dia, de que não é lícito submeter os amadores “ao rigor da crítica”, uma vez que não se tratam de

---

<sup>5</sup> A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). No Cassino. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 25 e 26 de agosto de 1897, p. 2.

<sup>6</sup> A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). *O Theatro. A Notícia*, Rio de Janeiro, 26 e 27 de agosto de 1897, p. 2. A missiva em questão é assinada por Gilberto Clément e data de 23 de agosto de 1897.

<sup>7</sup> Idem, *ibidem*.

artistas<sup>8</sup>. Arthur Azevedo pondera que, se já encontrava dificuldades para dizer a verdade aos atores de profissão, teria a pena “eternamente suspensa” se tivesse de analisar o desempenho de uma senhora da “haute gomme”, além de ter de escutar um “Este sujeito trata-me como se eu fosse uma atriz!”, caso fizesse uma observação desagradável sobre a mesma<sup>9</sup>.

A resposta do cronista de *O Theatro* coloca em debate o lugar social ocupado pelos artistas que faziam do teatro uma profissão. Embora, aos seus olhos, artistas profissionais e amadores pudessem ser comparados na suscetibilidade que tinham às críticas negativas, ambos ocupavam lugares fundamentalmente diferentes na sociedade. Isso fica explicitado pelo cronista ao encenar a resposta que uma dama da elite daria a alguém que lhe dispensasse tratamento semelhante ao conferido a uma atriz profissional. Na boca da senhora retratada por Azevedo, o substantivo referente à profissão ganha o peso de um adjetivo, o que comprova o quão pejorativo era aquele rótulo. A esse respeito discutem Gold e Fizdale na biografia da atriz francesa Sarah Bernhardt. Segundo os biógrafos, no momento em que a atriz começou a seguir a carreira cênica, o palco era uma vitrine para as moças belas serem miradas por possíveis amantes e, assim, passarem a levar vida de manteúdas, o que se somava ao fato de a profissão pagar baixos salários e de caber às atrizes providenciar trajes e jóias, justificando a necessidade de um protetor rico<sup>10</sup>. Embora os biógrafos refiram-se à Europa de meados de 1800, as palavras de Azevedo denotam que, no Brasil, a carreira carregava conotações negativas ainda naquele final de século.

Azevedo faz eco a uma série de formulações sobre o assunto, que foram impressas naquela época. Um ano antes, o também cronista da folha *A Notícia*, Figueiredo Coimbra, estampou um diálogo imaginário travado entre uma atriz mirim e um personagem do sexo masculino que, por não receber uma caracterização mais individualizada, expressaria o ponto de vista corrente. “— Se me visse dançar um lundu... Ah! afirmam que eu já danço com muito talento.”, diz a menina. “Mais tarde será melhor.”, replica o rapaz. “Acredito-o, porque também dizem que eu prometo.”, responde a garotinha, que escuta do homem que “Nessa escola, há de por força cumprir...”<sup>11</sup>. Durante toda a conversa, as considerações tecidas pela menina são tomadas com ironia pelo seu interlocutor, que as considera fruto de sua ingenuidade. Tanto que ele toma o verbo intransitivo “prometer” (mostrar indícios de sucesso, de boas

---

<sup>8</sup> Teatros e..., Pelo Amor. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 26 de agosto de 1897, p. 3.

<sup>9</sup> A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). *O Theatro*. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 26 e 27 de agosto de 1897, p. 2.

<sup>10</sup> Arthur Gold. *A divina Sarah: a vida de Sarah Bernhardt*/ Arthur Gold, Robert Fizdale; tradução Hildegard Feist, São Paulo, 1994, p. 38.

<sup>11</sup> F.C. (pseud. de Figueiredo Coimbra). Diálogos. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 6 de maio de 1896. p. 2. Agradeço muito à Marcela Ferreira pela indicação do texto.

realizações futuras), que a menina usa para se reportar às considerações que fazem sobre seu trabalho, como um verbo transitivo direto, o qual denotaria que a carreira da moça renunciava que seu futuro não seria dos mais ilibados.

Coimbra ainda deixa antever em seu *diálogo* um assunto que, no Brasil, era debatido havia muito tempo: o caráter licencioso dos espetáculos postos aos olhos do público. É por esse motivo que ele ironiza o pendor da menina aos gêneros populares, como a “revista”, a “opereta” e a “comédia”, escolha que ele constata ser “Ah! edificante!”, bem como ironiza o resultado de tal escolha: “Vai aprendendo!”<sup>12</sup>.

No pequeno espaço que o jornal dedica às agremiações amadoras, pudemos perceber que, embora os artistas amadores cobrassem da imprensa a mesma atenção voltada ao trabalho dos profissionais – pois eram uns e outros fascinados pelo polvo que abraçava todas as classes sociais, conforme afirmava Clément – os amadores não se propunham a adentrar as companhias profissionais de teatro para conquistar os louros do ofício, pois os integrantes destas eram profundamente estigmatizados. Deve-se também a isso o fato de os amadores não receberem qualquer retorno financeiro por suas apresentações. Deve-se lembrar novamente de Clément, segundo o qual os aplausos eram o único pagamento pelo qual esses homens e mulheres ansiavam. Não é por outro motivo que o produto das representações de *Pelo Amor!*, em 1897, e das récitas do Centro Artístico, em 1898, tenha de antemão sido destinado à caridade.

Este modo enviesado com que os artistas amadores enxergavam os profissionais devia-se, em grande parte, ao repertório escolhido pelas companhias das quais faziam parte.

Os anos de 1897 e 1898 oferecem uma janela privilegiada para que observemos como se dava a relação entre os artistas profissionais e amadores de teatro, entre a crítica e o público. Nesse momento, a crítica à produção teatral da capital é intensa. Vez por outra Arthur Azevedo lançava verrinas aos “dramalhões pantafaçudos”, que povoavam a cena com inverossimilhanças; às cenas asquerosas que pululavam de algumas revistas; ou ao gesticular desenfreado dos artistas, que sublinhavam ainda mais os duplos sentidos das peças – elementos que faziam a alegria do público<sup>13</sup>. A ele junta-se Figueiredo Coimbra, cuja crônica acima referida aponta para o caráter desse tipo de produção, considerada pouco

---

<sup>12</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>13</sup> Por exemplo, num dos folhetins da série *O Theatro*, A.A. critica certa cena da mágica *Mil Contos*, encenada pela companhia do Variedades, na qual um passageiro da barca de Niterói vomita sobre a cabeça de uma senhora, cena que, para a incredulidade do cronista, foi acolhida com gargalhadas pelo público. Cf. A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). *O Theatro. A Notícia*, Rio de Janeiro, 5 de agosto de 1897, p. 2.

instrutiva e degradante. No entanto, ambos os cronistas eram também escritores e tradutores de títulos populares, o que igualmente os colocava na mira da crítica.

Em 1897, buscando fazer frente ao quadro considerado decadente do teatro, um grupo de literatos uniu-se a homens e mulheres da elite carioca pertencentes aos cursos superiores da capital e às agremiações ou instituições que se dedicavam às artes – como o Club Americano e o Instituto Nacional de Música. O consórcio tinha por objetivo levar à cena *Pelo Amor!*, drama escrito por Coelho Netto especialmente para o grupo e a ocasião, contendo música composta por Leopoldo Miguez. Encabeçava o projeto o próprio dramaturgo, o qual, por meio das páginas da imprensa, desencadeou uma das maiores polêmicas teatrais levadas a público naquele período.

A relevância dada pelos contemporâneos às palavras do literato é, sem dúvida, análoga à importância do mesmo no cenário cultural do momento. Henrique Maximiliano Coelho Netto (1864-1934) conseguia, naquele fim de século, concretizar um sonho alimentado por toda uma geração de literatos das últimas décadas do século XIX: viver exclusivamente das letras. Nicolau Sevcenko intitula o grupo – do qual também faziam parte Arthur Azevedo, Aluísio Azevedo e Olavo Bilac – “mosqueteiros intelectuais”, o que aponta para o tipo de intervenção proposta por tais escritores, os quais, fiéis ao lema de luta conjunta pregada pelos mosqueteiros, objetivavam transformar suas vidas num constante embate para a instauração de seus ideais artísticos e sociais, dentre os quais se destacava a educação da população brasileira, até então maciçamente iletrada<sup>14</sup>.

O ideal demandava uma vida inteira de esforços, daí a importância de um trabalho contínuo, que não padecesse da dispersão oriunda da necessidade objetiva de se ganhar o pão de cada dia. Portanto, no intuito de aliar os esforços pedagógicos à necessidade prática de sobrevivência, Coelho Netto produzia muito. Tanto que, entre os anos de 1897 e 1898 manteve duas colunas fixas de crônicas: no jornal carioca *Gazeta de Notícias*, assinava com o pseudônimo de N. a série *Fagulhas*, composta por folhetins publicados quase diariamente; no carioca *A Notícia*, a série *Semanais*, publicada normalmente aos finais de semana. Escreveu também para essa folha o romance em folhetins *O Rajá do Pendjab*, sob o pseudônimo de Henri Lesongeur. Além disso publicou artigos esparsos na *Gazeta de Notícias* e no *Correio de Minas* (de Juiz de Fora), assinando com seu próprio nome, e lançou quatorze volumes, sendo quatro romances, seis livros de contos, um volume de não ficção e três peças de teatro. Escreveu ainda outras duas peças de teatro, impressas anos mais tarde<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> Nicolau Sevcenko. *Literatura como missão*, 2ª. Edição, São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

<sup>15</sup> Segue a lista com as publicações em volume:

Romances: *Inverno em flor* (1897), *O Morto*, *O Paraíso*, *O Rajah do Pendjab* (1898).

Durante esse período o escritor recebia, nas páginas da imprensa, as congratulações oriundas desse esforço. Por ocasião do lançamento de *América*, livro de contos patrióticos destinado ao público infantil, o cronista J. dos Santos refere-se a ele como “o exemplar único do homem de letras brasileiro vivendo da sua pena”, portanto,

o volume que nos dá de meses a meses não é uma obra de fancaria, arranjada às pressas, entre duas outras ocupações muito diversas: é o produto de um certo número de páginas, segregadas (se assim se pode dizer) diariamente, com regularidade e método, e que, ao cabo de três ou quatro meses, produzem um bom livro<sup>16</sup>.

A exclusiva dedicação ao fazer literário faz com que A. de R., autor, no jornal *O Paiz*, da série cronística *Kinetoscopio*, instale Netto numa posição privilegiada em meio aos escritores brasileiros:

Esse infatigável escritor que produz três obras primas dentro do período em que todos os demais escritores brasileiros reunidos se esforçam por fazer surgir um simples volume de contos ou de versos!<sup>17</sup>

É devido a essa relevância que toda a imprensa volta os olhos ao literato quando ele, por meio de um de seus pseudônimos, lança ácidas críticas às peças em cena, as quais, em sua opinião, davam destaque ao fraseado sem sintaxe e disseminavam pilhérias com o único objetivo de agradar os gostos impudicos<sup>18</sup>. Tais produções, que o cronista considera carentes de qualidades artísticas, recebem o rótulo de “chirinola”<sup>19</sup> (vocábulo arcaico até mesmo para a época, que faz referência a algo confuso, uma embrulhada ou trapalhada) e “pachuchada” (que se refere a algo tolo ou, no jargão teatral, alude ao espetáculo de má qualidade). Em seguida, volta-se também contra os “chamados escritores dramáticos” que, embora se julgassem os “sustentáculos do teatro nacional”, se concentram em produções a seu ver despidas de qualidade<sup>20</sup>. O destinatário dessa crítica era, sem dúvida, Arthur Azevedo. Ao mesmo tempo em que se preocupava com os caminhos do teatro nacional, Azevedo tornara-se prolífico produtor desses gêneros criticados por Coelho Netto, em razão do retorno financeiro que lhe proporcionavam. Durante o debate travado pelos dois escritores, Azevedo alude às “abençoadas

---

Livros de contos: *Álbum do Caliban e América* (1897), *Seara de Ruth, Romanceiro e Lanterna Mágica* (1898), e “A terra fluminense”, em colaboração com Olavo Bilac (1898).

Não-ficção: *A descoberta da Índia*, em homenagem à colônia portuguesa no Brasil por ocasião do 4º da descoberta do caminho às Índias. Cf. Coelho Netto, Paulo. *Bibliografia de Coelho Netto*. Brasília: Ministério da Educação e Cultura – Instituto Nacional do Livro, 1972, p. 67.

Peças de teatro, *Pelo Amor!* (1897), *Ártemis e Hóstia* (1898).

As demais peças, escritas e encenadas nesse período, mas publicadas anos mais tarde, são *Os Raios X*, encenada em 1897 e *As Estações*, em 1898.

<sup>16</sup> J. dos Santos. Crônica Literária. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 18 e 19 de março de 1898, p. 2.

<sup>17</sup> A. de R. Kinetoscopio. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 17 de março de 1898, p. 1.

<sup>18</sup> N., (pseud. de Coelho Netto). Fagulhas. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 7 de agosto de 1897, p. 1.

<sup>19</sup> Idem, ibidem.

<sup>20</sup> Coelho Netto. Sessão Literária. *Correio de Minas*, Juiz de Fora, 14 de agosto de 1897, apud. Publicações a pedidos. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 de agosto de 1897, p. 3.

porcentagens” que suas peças populares lhe rendiam, afirmando serem elas responsáveis por garantir o futuro de seus filhos.<sup>21</sup>

Em outro momento, o cronista afirma que se os artistas profissionais imiscuíam-se nas “revistas e bambochatas” que só faziam povoar a mente do público de fantasias inúteis, cabia aos artistas amadores lançarem-se “intrepidamente a um gênero mais elevado”<sup>22</sup>. Seu *Pelo Amor!* seria, portanto, exemplo da produção teatral que regeneraria os palcos cariocas. A aliança entre a elite e os intelectuais é tomada como o único caminho possível para tal regeneração, uma vez que, conforme acreditava o escritor, os artistas profissionais não tinham preparo suficiente para levar à cena exemplares do “gênero mais elevado”<sup>23</sup>.

*Pelo Amor!* marca, efetivamente, uma ruptura quando comparado às peças de teatro encenadas no momento. Em sua produção, Coelho Netto recua no tempo para apreender a desolação de uma condessa escocesa da baixa Idade Média frente à perda do esposo – que caíra de um precipício. Focaliza o amor que a liga ao marido, responsável por fazê-la pressentir a desgraça, sentimento que acabará por causar um desfecho trágico na vida de ambos. A atmosfera lúgubre que perdura nos dois atos do episódio lírico, repleto de referências sobre as grandes histórias de amores malogrados da literatura ocidental, é glosada pela música de Leopoldo Miguez, que criou temas musicais para as personagens principais, e se propôs a esboçar uma interação entre elas no plano musical, através das constantes retomadas e entremeares dos temas. A influência do compositor alemão Richard Wagner é visível tanto no autor quanto no músico. A lenda de Tristão e Isolda, em cuja fonte o compositor alemão bebeu para escrever seu drama lírico homônimo, é uma importante referência para Coelho Netto. Também em *Pelo Amor!* está presente o sentimento amoroso incontrolável que engendra um desfecho funesto ao casal. Do mesmo modo, a peça apresenta temas musicais que remetem a várias personagens e são retomados ao longo do drama – influência do *leitmotiv* wagneriano.

A influência do músico alemão faz parte de um esforço conjunto em trazer suas idéias ao Brasil e abalar a hegemonia da música clássica italiana, esforço este encabeçado por Leopoldo Miguez e cujo centro irradiador foi o Instituto Nacional de Música, instituição de ensino oficial da capital da República da qual era diretor e professor de violino e viola. Alberto Nepomuceno, que regeu a orquestra na segunda apresentação do drama, também tinha vínculos com a casa, na qual era professor

---

<sup>21</sup> A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). O Theatro, *A Notícia*, Rio de Janeiro, 19-20 de agosto de 1897, p. 3.

<sup>22</sup> N. (pseud. de Coelho Netto). Fagulhas. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 8 de agosto de 1897, p. 1.

<sup>23</sup> Idem, *ibidem*.

de órgão<sup>24</sup>. Muito além de uma simples opção estética, a música de Wagner representava a modernidade, conforme ressalta Avelino Pereira no seu *Música, Sociedade e Política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*, em contraposição à ópera italiana, símbolo do Regime Monárquico e, conseqüentemente, de um passado que se queria apagar. Não era um acaso, portanto, o fato desses artistas, por meio da Sociedade de Concertos Populares, apresentarem trechos das óperas de Wagner, enquanto as companhias líricas que aportavam no Brasil se concentravam quase que exclusivamente nas óperas italianas.

Porém, a iniciativa pró wagneriana, responsável por dar um novo sopro de vida ao Centro Artístico (agremiação que se propunha a unir artistas e amantes das artes, fundada anos antes, mas que rapidamente perdera o vigor) não conquistou apenas adeptos. Pelo contrário, se Coelho Netto e Leopoldo Miguez ouviram entusiásticos elogios de nomes como Araripe Júnior, outros tantos, como Oscar Guanabara e Arthur Azevedo, criticaram ora o texto da peça, ora a relação deste com a música, manifestando-se nas páginas que circulavam diariamente na capital.

A questão tornou-se mais complexa devido à fundação, pouco antes, da Academia Brasileira de Letras. O fato de as cadeiras da Academia terem sido batizadas “com os nomes preclaros e saudosos da ficção”<sup>25</sup>, segundo as palavras do presidente Machado de Assis, explicita a proposta da agremiação de se tornar depositária da tradição literária nacional. Uma vez que Coelho Netto e Arthur Azevedo ocupavam assentos na Academia, é evidente que a tentativa de estabelecer institucionalmente o campo literário nacional geraria conflitos. Embora Azevedo houvesse traduzido Molière e produzido alguns exemplares de gêneros que Netto intitula “elevados”, devia sua fama ao teatro ligeiro – para o qual escrevia com afinco – e defendia com veemência os artistas profissionais vítimas das verrinas de Netto. Por isso, naquele momento, o escritor vê a necessidade de, através da imprensa, justificar sua incursão pelo teatro sério, que lhe dava o direito de pertencer ao seletivo grupo de imortais. No entanto, a reação do literato de modo algum caracterizava submissão aos desígnios da Academia. Em resposta a *Pelo Amor!*, considerado por Netto o modelo de literatura erudita a ser encenado para o enobrecimento da arte dramática na capital federal, Azevedo escreve a paródia *Amor ao pêlo!*, denominada por ele mesmo “pachouchada”. O fato de a paródia ter tido muito mais sucesso junto ao público do que o

---

<sup>24</sup> Avelino Romero Pereira. *Música, Sociedade e Política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

<sup>25</sup> “Discurso do Sr. Machado de Assis”. In: Academia Brasileira de Letras, *Discursos Acadêmicos (1897-1906)*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1934, p. 11, apud. José Paulo Coelho de Souza Rodrigues. *A dança das cadeiras: Literatura e Política na Academia Brasileira de Letras (1896-1913)*, 2ª edição, Campinas, SP: Editora da UNICAMP, CECULT, 2003, p. 59.

trágico poema dramático parece sintomático, pois demonstra como a missão evangelizadora da qual Netto se incumbira colidia de frente com os interesses dos espectadores.

Mesmo amargando a recusa do público e de parte da crítica, Coelho Netto continuava a defender firmemente a criação de um teatro elevado que fizesse frente aos gêneros de apelo popular, os quais ele supunha conspurcarem os palcos da capital. Assim, o literato vê encenadas, em 1898, pelo Centro Artístico, um conjunto de peças que lhe permitiram incursionar por diversos gêneros teatrais. São elas *As Estações*, denominada pelo seu autor “prelúdio romântico”, que tematiza a relação entre quatro mulheres de uma mesma família, cada qual numa “estação” da vida; o drama *Ironia*, que põe em cena o impasse vivido por uma atriz de teatro, obrigada a representar a récita de estréia de sua peça, enquanto o filho pequeno jaz em casa, moribundo; o entremez *Os Raios X*<sup>26</sup>, que flagra o dia-a-dia de uma família burguesa, composta pelo pai bonachão, a mãe adepta do espiritismo e a mocinha casadoira. No entanto, do repertório ganharam destaque *Ártemis* e *Hóstia* – produções que têm como tema o amor arrebatado e trágico – como fica perceptível no espaço que o literato dedica às mesmas na imprensa.

“‘Enfants! creez du nouveau! du nouveau; et encore du nouveau!’ Este trecho de uma carta de Wagner a Liszt, (...) é um programa vastíssimo que adotamos, nós os que pretendemos fazer alguma cousa em prol da Arte brasileira.”<sup>27</sup>, afirma seu pseudônimo N. numa crônica das *Fagulhas* na qual se propõe a explicar *Ártemis* e *Hóstia*. Ao longo do texto, o cronista ainda ressalta a importância da música de Wagner na elaboração do libreto moderno e constata ter procurado seguir os passos do autor alemão ao fazer com que seus personagens encarnassem sentimentos humanos, ao contrário do que ocorria nas óperas italianas, nas quais as palavras do coro não tinham qualquer relação com o enredo, que girava em torno de uma intriga de amor. Ademais, enfatiza a direção do programa artístico fomentado pela agremiação, que faria representar duas óperas em português num momento em que tal gênero era apenas cantado em idiomas estrangeiros.

Novamente, o intento não passa incólume pela imprensa. Desta vez, as críticas não saem da pena de Arthur Azevedo, que havia se unido ao Centro Artístico desde o ano anterior e tinha uma produção sua encenada no mesmo festival em que figuravam as peças de Netto. Porém, não faltam reservas por parte da imprensa ao texto e à música das peças. Por ocasião da encenação de *Ártemis*, Coelho Netto lança críticas a “Cinábrio” – não era outro senão Oscar Guanabario – o qual teria desferido suas

---

<sup>26</sup> *Os Raios X* foi representado pela primeira vez no dia 20 de setembro de 1897, antes da segunda representação de *Pelo Amor!*.

<sup>27</sup> N., (pseud. de Coelho Netto). *Fagulhas*. *Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro, 14 de outubro de 1898, p. 1.

críticas contra libreto, música, cenógrafo e amadores da produção<sup>28</sup>. Cinábrio recebe, ainda, uma longa lição sobre o teatro trágico, fonte da qual Netto tira a explanação para *Ártemis*<sup>29</sup>. Essa resposta do dramaturgo indica a importância que atribuía à tradição literária – importância análoga à exercida sobre a recém criada Academia Brasileira de Letras. De acordo com o que pregava a Academia, a incorporação da tradição às obras literárias não significava a negação do novo, pois, nas palavras do seu presidente, o “moderno” vivificava<sup>30</sup>. Assim, uma vez que seguir os passos dessa tradição significava palmilhar com segurança o caminho rumo à imortalidade do nome e ao rejuvenescimento da arte, Coelho Netto propunha-se, nas peças que considerava mais relevantes, a travar um diálogo entre a história literária ocidental – e para isso apropriou-se de temas e personagens caros à tradição – e o que de mais inovador havia no tocante à música, daí a influência de Wagner.

É curioso que a originalidade da proposta de Coelho Netto e de seus colaboradores nunca tenha merecido um olhar atento por parte da crítica literária e teatral, ao ponto dessas partituras permanecerem inéditas<sup>31</sup>, sobretudo considerando a importância que lhe foi atribuída à época. O fato, no entanto, se explica pela demolição que o literato sofreu por parte da crítica que se consolidou no país a partir de meados do século XX. É certo que, como bem trata Marcos Aparecido Lopes na elucidativa análise à qual submete a fortuna crítica do escritor, parte da produção do mesmo foi vítima de reserva dos críticos desde a década de 1890, quando José Veríssimo afirma tratar-se Netto de “‘escritor pitoresco’, (...) como se dos seus livros tirasse as linhas e tintas com que descreve as nossas coisas, as pinta com palavras, expressões e toda a tecnologia de Portugal, donde resulta, por exemplo, a absoluta infidelidade dos seus quadros brasileiros”<sup>32</sup>. No entanto, o paradigma teórico candidiano, que atribui ao Modernismo a “maturidade” da literatura brasileira, foi indubitavelmente responsável pela permanência do escritor no limbo. Antonio Candido considera Netto escritor fecundo, mas com “imaginação escassa”, com capacidade de observação superficial, a cuja produção a linguagem se impõe “de maneira absorvente”, linguagem esta “presa à tradição de prosadores seiscentistas, donde o

---

<sup>28</sup> Coelho Netto. A propósito de *Ártemis*. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 18 de outubro de 1898, p. 1 e 2

<sup>29</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>30</sup> “Discurso do Sr. Machado de Assis (presidente)”. In: Academia Brasileira de Letras, *Discursos Acadêmicos (1897-1906)*, op. cit., p. 98, apud. Idem, p. 68.

<sup>31</sup> “Óperas brasileiras do século 19 continuam inéditas”. In: *Estadao.com.br*: Caderno 2: Música (20 de julho de 2004). <http://www.estadao.com.br/arquivo/artelazer/2004/not20040720p5608.htm>. pesquisado em 3 de maio de 2009.

<sup>32</sup> Cf. Marcos Aparecido Lopes. No purgatório da crítica. Coelho Netto e o seu lugar na história da literatura brasileira, Dissertação de mestrado em Teoria Literária, IEL/UNICAMP, 1997, apud. José Veríssimo, *Últimos Estudos de Literatura Brasileira*, 7ª série, Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, S. Paulo.

excessivo aportuguesamento do estilo”<sup>33</sup>. Na *Presença da Literatura Brasileira*, as características atribuídas a Coelho Netto aproximam-no dos escritores parnasianos, pela “minúcia descritiva dos objetos raros” e “correção gramatical não despida de pedantismo”<sup>34</sup>, propriedades que faziam, segundo ele, com que a produção do grupo dos parnasianos – e, por extensão, de Coelho Netto – fosse “pouco adequada para exprimir os verdadeiros caminhos da poesia.”<sup>35</sup>. O caminho, como dissemos, teria como ponto de chegada o Modernismo, momento no qual houve, de acordo com o teórico, a “maturidade” da literatura brasileira, que teria conseguido eliminar a estética acadêmica – a qual buscava a perfeição formal e utilizava “formas endurecidas que serviam para petrificar a expressão a serviço das idéias mais convencionais”<sup>36</sup>.

Abel Barros Baptista levanta uma interessante explicação para tal posicionamento. Considera que o mesmo é um dos germens do intuito de se deslocar para São Paulo o centro irradiador de cultura, semeado pelo grupo de intelectuais paulistas oriundos da Universidade de São Paulo, como é o caso de Antonio Cândido. Seria sintomático, portanto, o fato do escritor modernista Mário de Andrade ter sido convidado a escrever um texto de apresentação da revista *Clima* – que tinha em Candido um de seus fundadores – o que, além disso, deixa explícito o intento de aproximar da Universidade o programa modernista<sup>37</sup>.

Decorre de tal paradigma a leitura enviesada à qual é submetida a produção literária e teatral do escritor, leitura que se contenta em justificar a conclusão explicitada pelo crítico há mais de 60 anos. Portanto, seu teatro não parece despertar grande entusiasmo da crítica. Exemplo cabal disso encontramos nas considerações de Fernando Mencarelli e João Roberto Faria acerca das peças sobre as quais discorreremos neste trabalho. Ao discutirem as polêmicas travadas entre Coelho Netto e Arthur Azevedo nos anos de 1897 e 1898, ambos são explicitamente simpáticos a Arthur Azevedo, ao ponto de as discutirem tomando como partida unicamente os textos que Azevedo fizera publicar na imprensa sobre o assunto. Faria considera Azevedo um escritor sensato, que, embora produzisse exemplares do gênero popular, sabia “separar o joio do trigo”<sup>38</sup>, portanto, não faz qualquer referência às lacrimosas palavras do escritor, que atribuía a tais produções o sustento da família. Mencarelli minimiza a

---

<sup>33</sup> Antonio Candido, José Aderaldo Castelo. *Presença da Literatura Brasileira: história e crítica, Romantismo, Realismo, Parnasianismo, Simbolismo*, volume II, 4ª edição revista, São Paulo: Difel, 1972 [1964], p. 281.

<sup>34</sup> Idem, ibidem, p. 101-103.

<sup>35</sup> Idem, ibidem, p. 103.

<sup>36</sup> Antonio Candido. *Iniciação à Literatura Brasileira*, São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999, p. 70.

<sup>37</sup> Abel Barros Baptista. “O cânone como formação: A teoria da literatura brasileira de Antonio Candido”. In: *O livro agreste: Ensaio de Curso de Literatura Brasileira*, Campinas: Editora da Unicamp, 2005, p. 46.

<sup>38</sup> João Roberto Faria. “O teatro cômico e musicado”. In: *Idéias Teatrais: O Século XIX no Brasil*, São Paulo: Ed. Perspectiva, Fapesp, 2001, p. 176.

ambigüidade de Azevedo ao tomá-lo como um escritor moderno, atento ao papel desempenhado pelo artista na nova ordem social e, por isso, ciente de estar servindo um novo público, que consumia produtos fabricados em larga escala, como o referido gênero teatral. Em contraposição, Coelho Netto seria o acadêmico alienado. Mencarelli ironiza o escritor e os membros do Cassino Fluminense, num movimento que os rebaixa a ambos: estes seriam “um elenco de excelentíssimos senhores e senhoras”, e aquele teria feito representar seu *Pelo Amor!*, espetáculo que Azevedo “presenciou, criticou e depois parodiou”<sup>39</sup>.

Retomaremos as considerações de Mencarelli no terceiro capítulo, ao analisarmos o Festival Dramático do Centro Artístico realizado em 1898, quando teremos a oportunidade de apresentar elementos que a questionem. Neste momento merece atenção a apreciação que Sábado Magaldi – figura de invulgar importância em nossa crítica teatral – faz da produção teatral de Netto e, em particular, das peças escritas em 1897 e 1898<sup>40</sup>. Sobre *Ártemis* e *Hóstia*, Magaldi nada diz. Dele merecem tímidos elogios o drama *Ironia* e a comédia *Os raios X* – esta última porque teria “diluído a atmosfera irrespirável dos dramas ‘sérios’” do escritor<sup>41</sup>. As aspas no vocábulo “sério”, do próprio Magaldi, remetem imediatamente ao título do capítulo que o crítico dedica ao escritor: “Laivos intelectuais”. Filiando-se claramente à vertente crítica que nega a relevância de obras demasiadamente preocupadas com o rebuscamento lexical, o crítico considera que grande parte da produção teatral de Netto esboça apenas idéias superficiais, daí a contumaz crítica que tece a *Pelo Amor!*, que não passaria de um “dramalhão delinquescente”, repleto de estranhezas e artificialidade<sup>42</sup>. Magaldi nada diz sobre a relevância que tem a música neste drama. No entanto, o julgamento pouco cuidadoso ao qual submete o teatro de Netto – e prova disso é a transcrição errada do trecho de *Ironia* (1901) – deixa explícita a má vontade com que os textos foram lidos. E uma vez que os próprios textos passaram por uma leitura apressada, é compreensível que Magaldi não se refira ao acompanhamento musical de *Pelo Amor!*.

Pretendo, ao longo deste trabalho, discutir detidamente esses dramas musicais com os quais Coelho Netto inaugura sua incursão pelo teatro, bem como tratar do debate por eles fomentado. Para isso, começarei apresentando a produção teatral levada aos palcos do Rio de Janeiro naquele final de século. No primeiro capítulo, mostrarei a animosidade com que Coelho Netto se refere aos espetáculos

---

<sup>39</sup> Fernando Antonio Mencarelli. “O acadêmico e o acadêmico revisteiro”. In: *Cena Aberta: A absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*, Campinas, Editora da Unicamp, 1999, p. 75.

<sup>40</sup> Sábado Magaldi. “Laivos intelectuais”. In: *Panorama do Teatro Brasileiro*, 5ª Edição, São Paulo: Global, 2001.

<sup>41</sup> Idem, *ibidem*, p. 171.

<sup>42</sup> Idem, *ibidem*, p. 167-168.

preferidos pelas platéias, e então, me concentrarei em tais produções, em especial, nas comédias musicadas e nos melodramas, gêneros que buscavam atingir um público amplo, daí as personagens-tipo facilmente identificáveis, e a espetacularidade levadas à cena. Esses gêneros foram os responsáveis por levar o público carioca a uma média de 20 encenações das peças mais divulgadas, número considerável quando comparado às duas representações alcançadas por *Pelo Amor!* e *Hóstia*. Tal apresentação será fundamental para que compreendamos o porquê desse teatro popular ter sido vituperado por Coelho Netto, que o considerava destituído de qualidades artísticas e, portanto, indigno de subir na ribalta. No segundo capítulo, me concentrarei, então, na primeira produção teatral com a qual o literato almejou renovar a arte dramática: *Pelo Amor!*. A peça será analisada miudamente, levando em consideração os textos teóricos nos quais o novel dramaturgo apresenta os seus ideais artísticos e, a partir deles, a interlocução que estabeleceu com dramaturgos e artistas profissionais da capital e as peças apresentadas por eles. Tomarei para análise o texto e a música desse “poema dramático”, o que tornará possível uma discussão sobre os motivos que conduziram ao insucesso da empreitada.

A insistência do literato levou-me, no terceiro capítulo, a tomar para debate o Festival Artístico realizado pelo Centro Artístico em 1898, no qual estive em cena *Ártemis*, *Hóstia*, *As Estações*, *Ironia* e *Os raios X*. Concentro-me nas duas primeiras produções, já que o escritor estabelece uma relação de continuidade entre *Pelo Amor!* e as mesmas. O cenário modificou-se sensivelmente naquele 1898, pois o renascido Centro conseguira agregar artistas amadores e profissionais, algo que parecia impossível um ano antes, quando as verrinas lançadas por Coelho Netto contra esses últimos motivou uma irada reação, que culminou na escrita e encenação da paródia *Amor ao pêlo*, para a qual contribuíram o dramaturgo Arthur Azevedo, os artistas Pepa, Brandão e demais elementos da Companhia do Teatro Recreio Dramático. Neste sentido, é simbólico o consórcio entre Coelho Netto e o ator Mattos, adorado cômico da capital, responsável por ensaiar o sensível drama *Ironia*.

Mesmo assim, a fria recepção do público e de parte da crítica às peças consideradas por Netto “elevadas” perdurou. Pretendo, portanto, analisá-las no intuito de compreender os motivos dessa rejeição. Elementos apresentados nos primeiros capítulos são de grande contribuição para a compreensão do problema, uma vez que discuti ali, por exemplo, os conflitos ideológicos que suscitaram a agressividade de Oscar Guanabary para com Alberto Nepomuceno, compositor da partitura de *Ártemis*. Não se pode deixar de lado o fato de o público, em sua maioria, desconhecer as produções teatrais que apresentavam inovações cênicas ou as produções que levavam ao palco títulos

da tradição literária erudita, já que restava pouco espaço para representações que se distanciavam das preferências das platéias – a saber, as comédias musicadas e melodramas.

Recuemos, portanto, àqueles anos que, embora distantes no tempo, são pródigos por nos proporcionarem o sabor da novidade a cada peça, anúncio, notícia, crítica ou partitura reencontrada.

## 1 A “Arte” contra a “chirinola”: as companhias profissionais de teatro e o entretenimento na Capital Federal

No início de agosto de 1897, a *Gazeta de Noticias* do Rio de Janeiro anuncia a iminente encenação de duas peças teatrais: *Pelo Amor!* e *A senhora ilustrada*. A primeira escrita por Coelho Netto e a segunda traduzida por Arthur Azevedo, ambas seriam apresentadas, no Cassino Fluminense, por “distintos amadores e amadoras”<sup>43</sup>. Embora as duas sejam mencionadas, o jornal volta maior atenção à primeira, tanto que denomina a notícia *Pelo Amor!*. A respeito desta, explicita tratar-se da mesma peça que, lida quatro meses antes por seu escritor para a imprensa da capital, fora elogiada “em peso” devido ao seu “alto valor”<sup>44</sup>. Efetivamente, em 21 de abril daquele ano, a mesma *Gazeta* publicara uma nota entusiasmada sobre a produção de Netto, o qual, segundo a folha, tinha utilizado sua erudição para criar as personagens, dentre as quais o bobo, “uma maravilha de inspiração”, e a heroína, cujo conflito entre o amor e o ciúme tão profunda impressão deixara nos ouvintes<sup>45</sup>.

O mesmo ocorre com o também carioca *O Paiz*, o qual vai a público em 7 de agosto, para, além de elogiar o valor literário de *Pelo Amor!*, aludir à música de Leopoldo Miguez, sobre “a qual dizem maravilhas os que tiveram a felicidade de ouvi-la”<sup>46</sup>, à competência do ensaiador – Luiz de Castro – “exigente a mais não ser”<sup>47</sup>, e à dedicação dos amadores, para quem a peça teria sido especialmente escrita: “as damas e os cavalheiros que se encarregaram dos vários personagens, além da inteligência de que já deram sobejas provas, mostram-se tão empenhados em dar o maior brilhantismo aos seus papéis”<sup>48</sup>. Tantas premissas fazem o jornal terminar a notícia augurando que a representação “vai ser, sem dúvida, o grande sucesso literário e artístico deste inverno”<sup>49</sup>.

Ao esboçarem uma previsão tão positiva, as folhas não poderiam imaginar que a encenação de *Pelo Amor!* levantaria um intenso debate, do qual, nos meses seguintes, participariam muitos dos literatos e artistas que se interessavam pela situação do teatro naquele momento. As crônicas publicadas por Coelho Netto, no mesmo dia, nas colunas de *A Noticia* e da *Gazeta de Noticias*, deixavam claro a que vinha sua produção. Na *Gazeta*, em que assinava uma coluna de crônicas com o pseudônimo de N., escreveu um contundente artigo discutindo as exibições teatrais apresentadas no Rio

---

<sup>43</sup> *Pelo Amor!*. *Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro, 6 de agosto de 1897, p. 1.

<sup>44</sup> *Idem*, *ibidem*.

<sup>45</sup> *Pelo Amor!*. *Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro, 21 de abril de 1897, p. 1.

<sup>46</sup> *Artes e Artistas*, *Pelo Amor!*. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 7 de agosto de 1897, p. 2.

<sup>47</sup> *Idem*, *ibidem*.

<sup>48</sup> *Idem*, *ibidem*.

<sup>49</sup> *Idem*, *ibidem*.

de Janeiro. Começava seu texto chamando atenção para uma injustiça que os empresários estariam cometendo:

Sempre que vejo anunciada, com chocalhantes dizeres, em tipo muito negro e gordo ou de gracioso enramilhetado bizantino, uma nova peça das que, segundo a voz unânime, fazem a delícia do público, punge-me tanto a injustiça dos empresários, que mais de uma vez me tem vindo a gana de sair pleiteando o direito dos que o têm que não são, como alegam, os autores dos libretos, mas os cenógrafos, os aderecistas e as costureiras.<sup>50</sup>

O cronista afeta revolta ao constatar que os empresários dão mais valor aos autores do que aos cenógrafos, aderecistas e costureiras. Por isso, mostra-se motivado a lutar pelos direitos dos responsáveis pelos aspectos técnicos das peças de teatro. Feitas estas considerações, faz uma retrospectiva histórica da cena teatral. Constata que os antigos iam ao teatro admirar os escritores gregos; os romanos, as comédias de Plauto ou as tragédias de Sêneca; os ingleses, as peças de Shakespeare. E depois de afirmar que as peças desses escritores eram encenadas com pobreza de figurino, ressalta que: “Nesse tempo era natural que fossem aplaudidos os poetas, porque, em verdade, eram eles que apareciam (...)”<sup>51</sup>. A partir daí, Netto traça um paralelo entre as produções e aquelas representadas naquele ano de 1897: “entre nós, os verdadeiros autores são os cenógrafos, os aderecistas e as costureiras, os educadores são os cômicos”<sup>52</sup>. Eis porquê o escritor afirma, no início, que os responsáveis pela cenografia e figurinos são desvalorizados. Em sua opinião, são eles as figuras das quais depende o sucesso das peças encenadas naquele momento.

No entanto, ressalta o cronista que a atenção demasiada que se dava para os aspectos técnicos da produção faltava ao texto.

Antigamente era a perfeição da frase pura, escoimada, artística e conceituosa que deliciava – a música, se havia, era grave, quase religiosa; hoje a frase é apenas indicada, com ou sem sintaxe, e o autor lança mão da ponta do fio e por sua conta desenrola o aranzel claudicando e com ignóbeis facécias de um gosto soez e impudico.

O gesto comedido e expressivo foi substituído pelos movimentos indecorosos, pela mímica disfarçada e incontinente; – para regular os bailados devassos teve foros elevados a música das aringas; para regalar a fibra erótica o bailado tornou-se convulsionário e a graça sutil dos passos foi substituída pelos requebros serpentinos.<sup>53</sup>

Segundo Coelho Netto, no teatro que fazia “a delícia do público” e que era preferido pelos empresários, imperava a imoralidade, percebida nos “bailados eróticos”, “facécias” impudicas e requebros “serpentinos”, que falavam aos sentidos e não à razão. O texto, que, por vezes, carecia de

---

<sup>50</sup> N., (pseud. de Coelho Netto). Fagulhas. *Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro, 7 de agosto de 1897, p. 1.

<sup>51</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>52</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>53</sup> Idem, *ibidem*.

sintaxe – “um calão de feira, enxertado de trocadilhos”<sup>54</sup>, diz ele noutro momento – não passaria de pretexto para que esses objetivos fossem atingidos.

Após apresentar as características do teatro que fazia objeto de sua crítica, o cronista volta a preocupar-se com aquele para o qual as representações dirigiam-se: o público.

Que lucro tira o público dessas representações? aprende a desconjuntar-se, aprende a falar com solecismos, num calão de feira enxertado de trocadilhos; vê os cenários e vê os adereços, que têm, pelo menos, a virtude de ser castos e, quando, de volta à casa, entra a recapitular a noite, que acha na recordação? pernas nuas, seios espoucados, sons de uma chirinola livre, mais alguns barbarismos e muita imoralidade... Recorda-se então das vistas e do fausto dos personagens: castelos em montes, campos verdes, palácios maravilhosos, o céu resplandecente, o inferno em chamas, o fundo esmeraldino do mar, os trajes das damas e dos cavaleiros, os palaquins, os carros feéricos e... nada mais.<sup>55</sup>

Uma vez que o teatro dava primazia à cenografia, ao chegar em casa, o público se recordaria das falas sem sintaxe, das danças imorais, dos trajes e do cenário. É por esse motivo que, segundo ironizava o cronista, os responsáveis pelos aspectos técnicos da encenação deveriam ser mais valorizados – graças a eles a ação puramente visual se desenvolvia.

Uma vez transcrita a situação na qual afirma se encontrar o teatro, o cronista lhe prediz o seguinte futuro: “nosso teatro-panorama deixará, como lembrança ao futuro, alguns sarrafos pintados e muita farpela crivada de lentejoulas”. Quanto aos “autores festejados”, “esses deixarão, como memória, no espírito do povo, uma irreduzível indisposição para o Belo e muito solecismo.”<sup>56</sup>

E o cronista insiste no assunto em crônicas publicadas no jornal *A Notícia* naquele mesmo período. Numa delas, faz o seu pseudônimo Anselmo Ribas discorrer empolgadamente sobre festival que o Cassino Dramático daria com a peça *Pelo Amor!*. No que toca à encenação, afirma que há reclamação de toda parte, porque o número de ingressos para a mesma (mil) não é suficiente para todos os que os procuram<sup>57</sup>. Uma semana depois, além de constatar que comprou o 999º ingresso para o festival, mantém o discurso laudatório ao constatar: “Felizes os que puderam conseguir bilhetes para essa festa, esses terão um raro prazer estético”<sup>58</sup>.

Coelho Netto aproveitava-se, portanto, do espaço que desfrutava nas folhas da capital, nas quais assinava várias séries cronísticas, para debater longamente a sua produção<sup>59</sup>. Exemplo curioso disso é a crônica publicada na *Gazeta* em 8 de agosto. No artigo, assinado por N., o cronista narra os percalços

---

<sup>54</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>55</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>56</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>57</sup> Anselmo Ribas (pseud. de Coelho Netto). Semanais. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 7 e 8 de agosto de 1897, p. 2.

<sup>58</sup> Anselmo Ribas (pseud. de Coelho Netto). Semanais. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 14 e 15 de agosto de 1897, p. 2.

<sup>59</sup> Para um debate aprofundado sobre as especificidades do gênero “crônica”, cf. Sidney Chalhoub, Margarida S. Neves e Leonardo A. M. Pereira, *História em cousas miúdas: capítulos de história social das crônicas no Brasil*, Campinas: SP, Editora da Unicamp, 2005.

que enfrentara para assistir a um dos ensaios de *Pelo Amor!*. Após mencionar detalhadamente as escadas nas quais subira e os cantos em que se escondera, comenta entusiasticamente os resultados do ensaio: a energia com que o ponto conduzia os amadores, a alegria com que estes se preparavam para a encenação e a beleza das músicas que Leopoldo Miguez escreveu para cada personagem: “Os números que tive a felicidade de ouvir (...) – a ‘elegia’ cantada pelo bobo, a canção rústica, a marcha fúnebre, a prece, a balada, a ária de Samla, todo o melodrama enfim... que encanto! E os amadores?! É extraordinário.”<sup>60</sup>

Ao constatar o empenho daquele grupo de pessoas, trava uma interlocução com o artigo que escrevera para o mesmo jornal no dia anterior, no qual criticou as peças teatrais que abusavam da cenografia em detrimento do conteúdo: “Os nossos artistas ficam nas revistas e nas bambochatas e os amadores arrojam-se intrepidamente a um gênero mais elevado”<sup>61</sup>. Se os artistas de teatro se dedicavam a gêneros que o cronista considerava menores, caberia aos amadores dedicarem-se aos gêneros de maior preocupação artística, constatava ele.

Tais palavras trazem para debate uma questão que, naquele momento, era fruto da preocupação de cada vez mais literatos que se propunham a discutir o teatro da capital. Um passeio pelas sessões das folhas cariocas dedicadas ao assunto permite perceber que, embora o público da capital tivesse acesso a uma programação cultural variada, oferecida pelas companhias profissionais e pelas associações amadoras que lá se apresentavam, é clara a predominância dos gêneros teatrais musicados – *vaudevilles*, operetas, revistas, mágicas – e dos melodramas. Embora os cronistas não se cansassem de repetir que os palcos da capital careciam de espectadores, e que o teatro naufragava, os números de representações, 20, 30, 40 ou 100, de uma mesma peça, indicam o contrário. Vivenciava-se uma situação que se tornara comum, desde a metade do século XIX, com a fundação do Teatro Alcazar, que repetia no Rio um modelo de sucesso na França, qual seja, a apresentação de espetáculos que buscavam o riso e faziam o uso da música<sup>62</sup>. O sucesso junto ao público foi imediato, segundo João Roberto Faria. Com o passar do tempo, houve maior investimento nos aspectos técnicos dessas produções – como os figurinos exuberantes e os cenários extravagantes, cujos mecanismos arrojados possibilitavam a mutação das cenas aos olhos do público. Logo, os figurinistas e cenógrafos eram os maiores responsáveis pelo sucesso dessas peças – e disso Coelho Netto lamenta-se, como se pôde notar – ao ponto de os nomes dos mesmos ocuparem espaço de destaque nos anúncios das representações.

---

<sup>60</sup> N., (pseud. de Coelho Netto). Fagulhas. *Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro, 8 de agosto de 1897, p. 1.

<sup>61</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>62</sup> João Roberto Faria. “O teatro cômico e musicado”. In: *Idéias Teatrais*, op. cit., p. 145-186.

Atenção análoga era dada ao texto e à música das peças. As obras musicadas encenavam situações usualmente engraçadas e, algumas vezes, fantasiosas, através de diálogos construídos sobre o duplo sentido das palavras, fazendo emergir a conotação sexual de alguns enunciados. Esses elementos eram sublinhados no palco pela atuação dos artistas, por meio da ênfase dada em determinadas falas ou dos números musicais, pródigos em revelar a sensualidade das atrizes. A música era, portanto, fundamental para o sucesso desses gêneros. Os compositores das partituras levavam para os palcos tanto os gêneros vibrantes que o público apreciava, como o lundu e o maxixe, como construíam efeitos musicais de cunho imitativo – a reprodução dos sons de uma cavalgada ou do canto dos pássaros, por exemplo – e abusavam do trêmulo da orquestra, que enfatizava os momentos de surpresa ou de tensão que a ele sucediam. A relevância da música alegre nas produções e a adoração que o público lhe voltava, ao ponto de motivar a publicação das partituras de alguns números musicais, novamente remetem às diatribes lançadas ao gênero por Coelho Netto, nas crônicas às quais aludi. Certamente, o literato resolveu se bater contra o gosto de grande parte dos cariocas<sup>63</sup>.

A ênfase dada aos aspectos técnicos da produção e a importância da música eram comuns não apenas às peças musicadas, mas também aos melodramas, ambos de apelo popular. O melodrama, que se tornou o gênero preferido do público brasileiro nos anos de 1830 e 1840, como lembra Faria, teve entre nós uma vida igualmente longa. Podemos dizer que, no ano de 1897, se as peças musicadas foram as preferidas do público, o melodrama ocupava o segundo lugar no gosto dos espectadores. O sucesso devia-se tanto ao enredo quanto aos aspectos técnicos, uma vez que os elementos de cenografia recebiam, no anúncio dos espetáculos, destaque semelhante ao que as peças musicadas lhes atribuíam. O enredo rocamboloso, repleto de episódios agitados e sentimentais, trazia para a cena personagens maniqueístas, as quais pintavam sua condição por meio de diálogos verborrágicos que deixavam transparecer a beleza ou o negror de suas almas. A ingenuidade das tramas e facilidade de compreensão da moral nelas estampadas fazia com que tais espetáculos alcançassem pessoas das mais variadas classes sociais, o que garantia várias “enchentes” às empresas que as encenavam.

Embora o gênero melodramático não fizesse desenrolar cenas licenciosas aos olhos do público – algo comum às peças musicadas – ele também era tido com reservas por uma parte da crítica,

---

<sup>63</sup> Foram, por exemplo, publicada as partituras de alguns números da *Capital Federal* (texto de Arthur Azevedo), dentre os quais: a polca da burlata, composta por Nicolino Milano, conforme *O Paiz* anuncia em 9 de junho de 1897; uma quadrilha organizada com os motivos dessa peça (15 de junho de 1897); e a valsa do primeiro ato da mesma – cantada em cena pela atriz Pepa Ruiz – composta por Luis Moreira (23 de novembro de 1897). Da mágica *O Bico de Papagaio*, a marcha “Piparote”, de Abdon Milanez (17 de novembro de 1897); e uma quadrilha, extraída da partitura de Abdon Milanez por Assis Pacheco (5 de dezembro de 1897). Cf. Imprensa musical. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 1897.

incomodada com os lances exageradamente dramáticos, que tornavam inverossímil o que era encenado. Portanto, no momento em que Coelho Netto empunhava a pena contra os artistas profissionais e as peças por eles representadas, que tanto mal julgava fazerem ao teatro da capital, é certo que suas palavras dirigiam-se tanto às peças musicadas quanto aos melodramas, uma vez os artistas circulavam entre esses dois gêneros tão queridos das platéias, e ambos primavam pelo exagero nos figurinos e na cenografia, elementos vistos com reservas pelo literato. Uma vez que o literato julgava estarem os artistas profissionais sobremaneira vinculados a esse tipo de produção, e conseqüentemente despreparados para representarem uma peça puramente artística, caberia ao artista amador a tarefa de expurgar a cena carioca de suas impurezas.

Portanto, para que se possa compreender a proposta de renovação artística apresentada por Coelho Netto, é fundamental que se percorra algumas das peças que subiram à cena carioca naquele ano de 1897. Todavia, é preciso ressaltar que uma quantidade razoável desses textos se perdeu, pois, considerando que esses gêneros, mais do que quaisquer outros, precisavam do palco para atingirem sua plenitude, grande parte dos textos não chegou ao prelo. Resta, portanto, percorrer os manuscritos naquilo que restou e agora pertence aos acervos públicos que guardam a memória de tais produções, a fim de iluminar novamente a ribalta dos últimos anos do século XIX.

### 1.1 As comédias musicadas

A admiração que o público da capital nutria pelos *vaudevilles*, burletas, operetas, paródias, revistas, revistas de ano e demais exemplares do teatro cômico-musicado fica patente quando se consulta as sessões das folhas dedicadas ao movimento teatral. Essas produções renderam aos teatros que as encenaram as maiores bilheterias do ano de 1897 e 1898. O até hoje assombroso número de 120 representações alcançado pela mágica *O Bico do Papagaio*, de Eduardo Garrido – escritor português que produziu alguns dos maiores sucessos do gênero – musicada pelo então popular Ábdon Milanez<sup>64</sup>, demonstra a predileção das platéias pelos espetáculos ligeiros em detrimento das obras dramáticas de grande profundidade. O fato de a “Sociedade Empresária” que arrendara o Teatro Apolo, da qual

---

<sup>64</sup> Ábdon Felinto M. Milanez musicou as operetas *Donzela Teodora* (1880) – de autoria de Arthur Azevedo – e *Primizzie* (1904), as comédias *O lírio* (1922), *Moça de hoje*, *Fruto proibido*, *O perdão* e *A centelha* (1949) e o drama *O filho do niilista*. Cf. Afrânio Coutinho e J. Galante de Sousa. *Enciclopédia de Literatura Brasileira*, 2ª edição revista, ampliada, atualidade e sob a coordenação de Graça Coutinho e Rita Moutinho, São Paulo: Global Editora: Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/ DNL: Academia Brasileira de Letras, 2001, p. 1070.

tomavam parte o revistógrafo Moreira Sampaio<sup>65</sup>, o ensaiador Adolpho Faria, os atores Mattos e Rangel Júnior e a atriz Amélia Lopiccolo, comemorar um ano de operação com a apresentação dessa mágica, denota a relevância da mesma para os caixas da companhia, considerando que poucos grupos conseguiam se manter unidos durante tanto tempo<sup>66</sup>.

A montagem de *O Bico do Papagaio* pela companhia do Apolo estreou em 23 de abril de 1897 e, a contar pela notícia estampada em *O Paiz*, era aguardada com ansiedade pelo público, tanto que o jornal afirmava ser desnecessário anunciá-la, visto que os ingressos para aquela noite já se haviam esgotado. Nos dois dias subseqüentes, quando a folha comenta a encenação, chama a atenção para seu luxo “fora do comum”. Ressalta ainda a iluminação de cena – que combinava os mais de 200 bicos de gás com os focos elétricos – e as apoteoses, tendo a última delas colocado em cena “a surpresa da mais esplêndida combinação cenográfica, produzindo deslumbramento como nunca foi visto no Rio de Janeiro.”<sup>67</sup>.

É visível que o cronista concentra-se nos aspectos técnicos da encenação, e revela admiração ao constatar o ineditismo da apoteose final. Efetivamente, o gênero no qual se inscreve a peça – a mágica – requer, mais que qualquer outro do teatro musicado, o investimento nos aspectos visuais da produção, no intuito de surpreender o público. Daí, compreende-se o investimento da astronômica quantia de 22 contos de réis na mesma, conforme a companhia faz questão de estampar nos anúncios da peça. O anúncio também é generoso nos adjetivos que usa para se referir à produção: “Luxo Oriental!”, “Espírito”, “Magnificência”. As qualidades destacadas em caixa alta, coadunam-se com o valor apresentado<sup>68</sup>. É evidente que essas informações transmitidas pelo anúncio são apresentadas pela companhia, tornando difícil ao leitor atual aferir a veracidade das mesmas. Todavia, a leitura dos artigos referentes à peça, bem como a reação positiva do público – que retornou ao Apolo durante todo aquele ano, para vê-la ou revê-la – demonstram que, nesse caso, elas não estão longe da verdade.

Dois dias após a estréia da peça, ao comentá-la, *O Paiz* continua discutindo quais eram os elementos fundamentais para seu sucesso. Afirma que a mágica em questão possui todos os elementos daquele gênero que já estava “gasto e cansado” – “o rei meio imbecil; o escudeiro poltrão; o príncipe noivo e a princesa requestada e raptada; o feiticeiro; a fada boa e o triunfo, por fim, de um dos

---

<sup>65</sup> Francisco M. S. Moreira Sampaio começou sua carreira como homem de teatro em 1876, com a encenação, pela Empresa Martins, de suas primeiras comédias, uma “imitação” de texto francês intitulado *La beauté du diable* e *Entre o Cassino e a Fênix*, na qual tematizava a rivalidade existente entre ambas as casas. Sua produção dividiu-se entre a imitação textos estrangeiros e a escrita de comédias leves, revistas e revistas de ano. Cf. idem, *ibidem*, 1434-5.

<sup>66</sup> Artes e Artistas, Apolo. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 8 de dezembro de 1897, p. 2.

<sup>67</sup> Artes e Artistas, O Bico do Papagaio. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 24 de abril de 1897, p. 2.

<sup>68</sup> Anúncio de O Bico do Papagaio. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 23 de abril de 1897, p. 8.

personagens mais simpáticos.”<sup>69</sup>. Porém, ressalta a folha que o diálogo era vivo e espirituoso, qualidades da prosa de Eduardo Garrido, as quais, juntamente ao deslumbramento do vestuário e das apoteoses, à cenografia de Carrancini, à partitura e ao desempenho do elenco – destaque para a atriz Amélia Lopiccolo, uma das mais importantes da capital, que desempenhou o papel do caçador Silvano tendo tido apenas três dias para ensaiá-lo – garantiam o sucesso da produção<sup>70</sup>.

Além dos artigos críticos, foi possível obter uma pálida idéia da peça por meio de um manuscrito da mesma, depositado na Sociedade Brasileira de Autores de Teatro (SBAT). O *Bico do Papagaio* a que se refere o título pertence a um pássaro que, havia quatro séculos, atormentava a ilha do Girassol, governada pelo rei Girassol<sup>70</sup>. Quando a ave atacava, não havia quem conseguisse impedir os acontecimentos estranhos – e cômicos – que se davam: o relógio funcionava descompassado, a cabeleira do rei se invertia de posição, as imagens dos retratos dançavam... Veja-se o trecho em que o rei descobre que sua filha dormira fora de casa na noite anterior e apaixonara-se por um rapaz desconhecido. As rubricas da peça explicitam os inúmeros efeitos que pedia o gênero. Atente-se para os trechos grifados:

Rei (...)

Minha filha que passeia de burro e que se namora de um gatuno... A minha pêndula que está maluca... A minha cabeleira que se vira... ([...] de madeira que estala) Os móveis que estalam (olhando para os quadros em que as figuras se animam) Os meus avós dançando a polca!

Princesa

Que vejo! (O rei do quadro dá grandes pulos, esbugalhando os olhos. No outro quadro a rainha levanta as saias dançando, e mostra as pernas até acima das ligas).

Rei

Não há que duvidar, é o terrível pássaro!

Princesa (Assustada)

O Papagaio?

Rei

Sim; que me anuncia a sua visita!

Princesa

Meu Deus!

Rei

Não te assustes, vou ordenar que se reúnam todos e assim que apareça o [renegado]...

(Gesto de pontaria. Ouve-se um tiro) Hein?!

Princesa (Ao mesmo tempo)

---

<sup>69</sup> Artes e Artistas, O Bico do Papagaio. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 25 de abril de 1897, p. 2.

<sup>70</sup> Idem, *ibidem*.

Ai!

Rei

E então! Simulando um tiro, não dei um tiro a valer?!

Princesa

É o papagaio!

Rei (subitamente, olhando para o quadro que representa a rainha) Ah! Com a fortuna! (A figura que está no quadro tem caído como morta contra a moldura)

Matei minha defunta avó materna!<sup>71</sup>

A mágica do pássaro faz com que o rei, por meio da simulação de um tiro, mate sua avó que já estava morta e que, por obra do pássaro, dançava a polca dentro do quadro. Sem contar os ruídos dos móveis, o descompasso da pêndula e o fato de a cabeleira do monarca ser misteriosamente virada ao contrário. E muito ainda estava por vir. Observe-se agora, a cena na qual o príncipe prometido da princesa chega à ilha do Girassol e vai pedi-la em casamento:

(Entra o príncipe majestoso e seguido de um negrinho vestido de groom que traz na mão um grande ramo de flores. Ao entrar, o príncipe tropeça em qualquer coisa invisível e cai de bruços no meio do chão. Pequeno forte da orquestra)

(...)

Príncipe

Ah! (Prosseguindo) Mais direi, que na doce esperança de um bom acolhimento, este ramo lhe trago e feliz ardo...

Rei (interrompendo)

Felizardo é o negrinho?

Príncipe

Quem fala agora no preto! (Explicando) E feliz ardo, na doce esperança de...

Rei

Ah! Bem! – percebo agora! – Continue.

Príncipe (Voltando-se de novo para Princesa) E terminando: - aos céus eu rogo que estas flores, menos belas decerto que... (Reparando no ramo que subitamente se transforma num grande nabo) Um nabo!

Rei (Baixo)

É o pássaro!

Princesa (Rindo à socapa)

Bem feito!

Rei (ao príncipe)

---

<sup>71</sup> Eduardo Garrido. *Bico do Papagaio*, mágica em três atos e dezesseis quadros, música original de Abdon Milanez, manuscrito de 153 folhas, pertencente ao acervo da SBAT, datado de 11 de 1913, folhas 30-32. Como a paginação do manuscrito é irregular, optamos por apontar os números das folhas do arquivo em pdf que nos foi cedido.

Não faça caso, dê cá. (Tira-lhe o nabo da mão e dá-o ao groom) Pega! A cozinheira que meta o nabo na fornalha. (O groom sai correndo)<sup>72</sup>

A ambigüidade gerada pela homofonia dos vocábulos “feliz ardo” e “Felizardo”, o fato de o príncipe tropeçar em algo inexistente e, em especial, a transformação de um ramalhete de flores num nabo – fato que tanto diverte a princesa – devem igualmente ter deliciado as platéias, responsáveis por manter a peça em cartaz durante todo aquele ano. No caso específico da mágica, importava que o escritor criasse um dispositivo que permitisse ao cenógrafo explorar todo o seu talento. O bico-talismã – que, na verdade, pertence ao feiticeiro Albatroz, o qual se transforma em papagaio para atormentar os moradores da ilha – cumpre esse objetivo, por permitir que as personagens tenham todos os seus desejos realizados, por mais disparatados que sejam, e viajem aos quatro cantos do mundo. Assim, Silvano, transformado em rei pelo poder do talismã, deixa a ilha, juntamente com a princesa Girassoldina e a camponesa Pimpinela, montados num dragão vivamente descrito, fazendo com que os espectadores vislumbrem um salão asiático, no qual Piparote transforma-se em nababo; a “Montanha de Ícaro”, da qual um Silvano desolado por perder seu amor se atira; o que o faz alcançar, no fundo do mar, os domínios da Fada Pérola – “Por toda a parte enormes plantas aquáticas, ramos de coral, cristalizações, conchas, búzios, [...] A Fada aparece sobre um pedestal de madrepérola e dentro de uma grande concha de brilhantes, estendendo a sua varinha sobre Silvano que sem sentidos está deitado sobre uma enorme planta aquática, rodeado de sereias ondinas, golfinhos [...]”<sup>73</sup>, segundo a rubrica do texto – que livra o moço de um desfecho funesto e faz com que ele, depois de inúmeros percalços, enfim case-se com a princesa Girassoldina. Ao final, o público é brindado com a apoteose que tão profunda impressão deixou no cronista do jornal *O Paiz*, intitulada “Nos domínios da fada Pérola”, o qual, embora não seja mais bem explicado pelo manuscrito da peça, não devia ser nada inferior ao primeiro contato que o público já tivera com o ambiente em que a fada vivia<sup>74</sup>.

O enredo, que, como pudemos observar, mistura elementos reais e fantásticos, traz ainda outras características comuns das peças representantes do gênero cômico-musicado, pois também investe na linguagem popular, nos trocadilhos (alguns deles com conotação sexual), nas danças sensuais e nas músicas agitadas e saborosas – daí a venda das partituras de alguns números musicais. “Que catavento de princesa!”<sup>75</sup>, afirma Thereza, uma aldeã do reino, referindo-se às confusões feitas pela moça. “Mas

---

<sup>72</sup> Idem, *ibidem*, p. 32, 34, 35.

<sup>73</sup> Idem, *ibidem*, p. 119.

<sup>74</sup> Idem, *ibidem*, p. 153.

<sup>75</sup> Idem, *ibidem*, p. 5.

que demônio de visão é essa?”<sup>76</sup>, pergunta Pimpinella a um Silvano que ela descobre enamorado de outra. E cabe ao casal informar a dois viajantes que o rei Girassoldino, “A nata dos reis!”, tinha uma filha que iria se casar com um “idiota” que nunca vira<sup>77</sup>. E mais, assim Piparote descreve o monstro que o perseguira: “Um monstro horrível! Se me não raspo, a sete pés, estava no bucho do bicho!”<sup>78</sup>. Esse à vontade com a linguagem, que possivelmente alcançava grande parcela da população carioca, a maioria iletrada, está presente nos trocadilhos proferidos pelas personagens, o que colabora para a construção do humor. Veja-se as palavras de Piparote, que se lamentava por ser continuamente chutado pelo amo – na verdade, o traseiro do escudeiro era um talismã que realizava os desejos de todos aqueles que o acertassem:

A que! A caminho outra vez?! Não meu Príncipe, e por uma razão muito simples! V.A.; Como almoço ainda hoje me não deu senão dois pontapés e eu asseguro-lhe que os não posso digerir! Não seria mais razoável que em vez de nos pormos a caminho, nos puséssemos à mesa?<sup>79</sup>

Um pouco mais tarde, o bico do papagaio é responsável pelo aparecimento de uma mesa “coberta de iguarias”<sup>80</sup>. A réplica é novamente de Piparote:

Príncipe

Uma mesa posta! Não te cheira isso a bruxaria?

Piparote

A mim, a refogado é que me cheira!”<sup>81</sup>

Por obra do feiticeiro Albatroz, essa personagem começa a enamora-se reciprocamente da princesa. “Acabo de receber um choque!”, diz ela e aponta para o coração – “Aqui!”. “Eu foi noutra ponto!”, replica Piparote em tom picante<sup>82</sup>. A caracterização da personagem Piparote ficou por conta do ator Mattos, experiente cômico da capital, o que garantia que suas falas fossem pontuadas de modo a ressaltar o humor, a ironia ou a sexualidade presentes no texto.

Para completar o efeito, há na peça a música de Abdon Milanez, experiente nos gêneros cômicos musicados<sup>83</sup>. Milanez segue a convenção do gênero ao escrever os números musicais que ajudam a contar a história (quer seja reiterando eventos encenados, quer seja introduzindo novos elementos à

---

<sup>76</sup> Idem, ibidem, p. 10.

<sup>77</sup> Idem, ibidem, p. 12-13.

<sup>78</sup> Idem, ibidem, p. 66-67.

<sup>79</sup> Idem, ibidem, p. 74.

<sup>80</sup> Idem, ibidem.

<sup>81</sup> Idem, ibidem.

<sup>82</sup> Idem, ibidem, p. 112.

<sup>83</sup> Ele compôs, entre outros trabalhos, a partitura de alguns sucessos de Arthur Azevedo, como a opereta *A Donzela Teodora*, e a revista *Comeu!*. Cf. Marcos Antônio Marcondes. *Enciclopédia da Música popular brasileira: erudita, folclórica e popular*, 2ª edição, São Paulo: Art Editora/Publifolha, 1999.

ação) e a introduzir na produção os efeitos sonoros, fundamentais para o desenrolar da ação. Por exemplo, no momento em que Silvano atira-se no abismo, todo o coro imita o galope de cavalos, fazendo com que a tremenda balbúrdia não deixe ninguém perceber o ato do rapaz. Além disso, o músico se utiliza bastante dos trêmulos e dos fortes na orquestra. O trêmulo, que serve para construir a tensão nas cenas mais dramáticas, ocorre, por exemplo, na cena que apreende o “lugar sombrio”<sup>84</sup> habitado pelo feiticeiro Albatroz, durante o monólogo no qual ele trama para reaver o bico que lhe fora subtraído. O forte, por sua vez, anuncia ao público que algo surpreendente está em vias de acontecer. Ao ocorrer antes da mutação dos quadros, de um acontecimento fantástico ou uma apoteose, o recurso prepara o público para esses momentos, fazendo com que ele aproveite melhor os eventos que tanto trabalho deram ao cenógrafo, aderecistas e costureiras – indivíduos aos quais Coelho Netto tão ironicamente alude naquela primeira crônica, em que lamenta o fato de o teatro artístico ter sido deixado de lado em prol dos espetáculos que julgava apenas cooperarem para o embrutecimento do público.<sup>85</sup>

Quando as verrinas em questão foram levadas a público, em 7 de agosto de 1897, *O Bico do Papagaio* era, sem dúvida, a peça teatral preferida do expectador carioca. Tendo subido à cena no final de abril daquele ano, foi encenada todos os dias de maio – com exceção apenas de uma segunda-feira, reservada para o descanso da companhia – na grande maioria dos dias de junho e julho e durante os cinco primeiros dias de agosto. Tal sucesso é, acredito, elemento motivador do mencionado folhetim escrito pelo cronista das *Fagulhas*, que, estando prestes a apresentar ao público uma produção artística com a qual almejava reverter a decadência do teatro, batia-se contra as peças que, acreditava ele, forneciam ao público unicamente os faustos visuais – “o inferno em chamas, o fundo esmeraldino do mar”<sup>86</sup> –, numa alusão tanto ao *Bico do Papagaio* quanto a outras tantas peças populares apresentadas pelas companhias que operavam na capital.

*A filha do inferno*, mágica que sucede o *Bico do papagaio* no Apolo, comprova o fato. Outra produção de Eduardo Garrido, dessa vez um “arranjo” do mesmo<sup>87</sup>, com música do maestro Grisar, a peça reestrou na capital depois de treze anos de sua primeira apresentação<sup>88</sup>, tendo ocupado a cena

---

<sup>84</sup> Eduardo Garrido. *Bico do Papagaio*, op. cit., folha nº. 60.

<sup>85</sup> N., (pseud. de Coelho Netto). *Fagulhas*. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 7 de agosto de 1897, p. 1.

<sup>86</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>87</sup> As peças estrangeiras eram, na época, modificadas pelos arranjadores para responderem melhor às especificidades do local onde eram encenadas. Segundo Luiz de Castro, *A Filha do Inferno* era um arranjo de uma peça francesa chamada *Os amores do Diabo*, escrita por Saint-Jorge e musicada por Grisar, levada à cena no Théâtre Lyrique em 1853. Cf. L. de C. (pseud. de Luiz de Castro). Primeiras representações. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 20 e 21 de setembro de 1897, p. 3.

<sup>88</sup> Segundo *O Paiz*, a peça havia sido encenada, no passado, pela companhia da qual Esther de Carvalho era empresária.

daquele teatro por um número superior a 40 representações, em 1897, e mais dez, aproximadamente, em 1898. São muitos os pontos de contato entre esse trabalho de Garrido e aquele do qual acabo de tratar. Aqui também o enredo se desenvolve numa corte e mistura nobres e camponeses. Há uma história de amor que envolve indivíduos das duas classes, desta vez, a camponesa Lilia e um conde, os quais, por obra de piratas sanguinários e de uma atriz italiana ciumenta, passam por inúmeros percalços ao longo de todos os quatro atos e 12 quadros da peça, para que, enfim, possam se casar.

Por se tratar de uma mágica, há em *Filha do inferno* a costumeira viagem que serve para que o cenógrafo maravilhe o público com quadros que se desenrolam em países estranhos. O destaque é o Oriente, com direito a uma feira de venda de odaliscas, na qual a mocinha ingênua apenas é poupada por um feio vizir porque a personagem-título dança para o mesmo uma sensual “dança dos sete véus”, que o deixa absorto e, portanto, facilita a fuga do casal. Além da viagem, nessa peça o cenógrafo tem possibilidade de exercer o seu talento nas cenas protagonizadas por Uriella, a “filha do inferno”, diaba que, a mando do pai, vigiará o conde tendo por objetivo conduzi-lo, futuramente, até as profundezas do inferno. Todavia, a moça também se enamora do conde, e, para tentá-lo, visita constantemente seus sonhos passando-se por uma provocante mulher, totalmente diferente do pastorzinho no qual seu pai a transformara para que ela conseguisse enganar o nobre. Porém, a contar pelos comentários críticos acerca da peça, o destaque no tocante à cenografia é a apoteose final, obra de Carrancini: “O Perdão”. Seguindo a convenção da comédia musicada, que premia os bons atos das personagens, a filha do diabo arrepende-se de suas faltas ao final, quando percebe que a bondosa noiva do conde se oferece para ser levada ao inferno no lugar dele. Ao deixar de cumprir as ordens do pai, a filha do inferno sucumbe, não sem antes arrepender-se de seus atos, o que lhe garante a entrada no reino dos céus. A apoteose, que retratava o interior uma igreja iluminada pelas luzes de inúmeras velas, mereceu destaque de cronistas como Luiz de Castro, algo digno de nota, tendo em vista que ele é um dos colaboradores mais diretos na tentativa de renovação artística de Netto<sup>89</sup>.

Além dos aspectos técnicos, *A filha do inferno* tem alguns elementos cômicos de bastante interesse e, se não levaram todo o Rio de Janeiro ao Apolo, como augurara Luiz de Castro, tornaram possíveis algumas dezenas de enchentes. Hortensius é um deles. Velho mestre do conde é um tipo pedante e que só faz reclamar dos modos do amo, mas tem grande lealdade ao mesmo. As quatro cenas iniciais revelam sobremaneira o caráter da personagem, o qual, conforme depreendemos das palavras

---

<sup>89</sup> O músico, ensaiador de *Pelo Amor!*, assim se refere à cena em questão: “a apoteose final [...] produz um efeito que por si só bastará para levar o Rio de Janeiro ao Apolo. Por minha parte prefiro essa apoteose à do *Bico do Papagaio*.” Cf. L. de C. (pseud. de Luiz de Castro). Primeiras representações. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 20 e 21 de setembro de 1897, p. 3.

de Castro ao analisar a estréia, foi ressaltado pelo desempenho do cômico Peixoto<sup>90</sup>. Ao ouvir o conde dizer à amante que desejaria transformar seus domínios num paraíso, a fim de melhor recebê-la, afirma a parte que “Não lhe faltaria a serpente.”<sup>91</sup>. Ademais, assim explica a Lilia o porquê de utilizar a primeira pessoa do plural para se referir ao amo:

Se falo deste modo é que estou de tal maneira identificado com a nobre pessoa do meu discípulo, que digo sempre: o nosso castelo – a nossa bolsa; o que não direi nunca é: a nossa amante! e a razão é que antes quisera entregar-me ao diabo, como um dos antepassados do Conde, a ver-me nas garras de semelhante mulher!<sup>92</sup>

Citaremos apenas um último exemplo visando a demonstrar como a peça consegue bom rendimento cênico. Trata-se da passagem em que o conde – que perdera tudo no jogo – e Hortensius, estando na “Torre do Diabo”, deparam-se com um tratado de alquimia. Primeiro, cogitam a possibilidade de fabricarem ouro, o que rapidamente percebem será impossível:

Conde

Modo de fabricar o ouro! Homem isto, vem deveras a propósito. Vejamos esta receita (lendo) “Para fabricar o ouro, pegue-se numa grande porção de prata.” Mau! Já vejo que a receita não está ao nosso alcance. Passemos a outro capítulo! (folheia o livro; lendo). “Receita para fabricar a prata! Estamos salvos então! (lendo) “Para fabricar a prata, pegue-se numa porção de ouro”. Olhem! que disparate! a dificuldade é obter a matéria prima (atira o livro)<sup>93</sup>.

Em seguida, encontram um volume intitulado “Tratado da verdadeira farmacopéia”<sup>94</sup>, cuja leitura o conde, em tom jocoso, afirma ser inútil, uma vez que não há remédio para seus males. Por fim, encontram um livro de magia no qual está inscrita uma invocação ao diabo. O conde resolve fazer uso da mesma e, quando seu mestre pede que não chame o dito cujo, pois poderia aparecer, responde que “Servir-nos-há de companhia, estamos tão sós...”<sup>95</sup>.

A peça alterna momentos cômicos e dramáticos de um modo muito mais intenso do que ocorre em *O Bico do Papagaio*, no qual sobressaem as cenas cômicas. Exemplo disso é a cena final, em que Uriela é carregada à força de volta para o inferno e lá se arrepende, ascendendo aos céus. Luiz de Castro chama a atenção para essa cena, que teria deixado a atriz Amélia Lopiccolo, a intérprete de Uriela, pouco à vontade<sup>96</sup>. Porém, o gênero no qual a peça está inscrita prevê esse desenlace.

---

<sup>90</sup> “O Sr. Peixoto foi a alegria da noite. Senhor do público, que o aprecia, provocou gostosas gargalhadas no papel de Hortensius, que representou com naturalidade, enchendo e animando a cena.” Cf. Idem, ibidem.

<sup>91</sup> Eduardo Garrido (arranjador). *A filha do inferno*, peça fantástica em 4 atos e 9 quadros (a peça anunciada por *O Paiz* em 1897 era composta de 12 quadros), música de Guisar, instrumentada por Assis Pacheco, manuscrito de 117 folhas, copiado por Soares em 1918, folha n° 4.

<sup>92</sup> Idem, ibidem, folhas n° 6 e 7.

<sup>93</sup> Idem, ibidem, folha n° 34.

<sup>94</sup> Idem, ibidem.

<sup>95</sup> Idem, ibidem, folha n° 35.

<sup>96</sup> L. de C. (pseud. de Luiz de Castro). Primeiras representações. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 20 e 21 de setembro de 1897, p. 3.

Considerando que faz parte de sua convenção o desfecho apoteótico, a peça não poderia terminar com a alma do conde sendo carregada ao inferno. Assim, o arrependimento da filha do inferno faz com que seja levada aos céus, adequando a peça às expectativas nutridas pelo público, o que garantiria a saúde da mesma no palco – algo fundamental, tendo em vista o investimento realizado para sua produção, 40 contos de réis, segundo anúncios publicados pela companhia<sup>97</sup>.

O Teatro Apolo obteve sucessos em outros gêneros de comédias musicadas. Um exemplo é o *vaudeville* em três atos *O Lambe feras*, escrito originalmente por Ordonneau e traduzido por Moreira Sampaio (um dos sócios da companhia), que foi encenado cerca de três dezenas de vezes naquele ano. A característica principal do *vaudeville*, a que o diferencia da mágica, é a ênfase no humor em detrimento dos aspectos técnicos da encenação. Durante toda a peça, o cenário muda apenas duas vezes. O primeiro ato se passa a bordo de um paquete que deixa a França rumo à América do Sul, levando consigo um corretor de vinhos, um plantador, alguns belgas – enfim, indivíduos pertencentes à burguesia – enquanto os dois últimos atos se passam nas terras da personagem título.

Como afirma *O Paiz*, é impossível traçar numa simples notícia<sup>98</sup> todas as peripécias criadas pela fértil imaginação do autor, que consegue manter o interesse do público durante as 331 páginas do roteiro<sup>99</sup>. O essencial é que Robichon, um burguês de Paris, mente à esposa que herdou uma plantação em determinado país de clima tropical com o objetivo de poder ausentar-se de casa por três meses ao ano e indo ter com a amante, uma francesa casada com Tricart, vendedor que viaja durante o mesmo período. A mentira funciona bem até que a esposa de Robichon – Lucília – e sua mãe, a Mme Beaumartin, decidem acompanhá-lo à fazenda. O homem não vê outra alternativa senão partir para o local e redige desculpas à amante numa carta em que assina como Lambe feras (nome pelo qual se lhe apresentava). No navio, Robichon depara-se com marido da amante, o qual descobrira a traição (pensava ele ser traído pelo Lambe feras) e, por isso embarcara a S. Domingos a fim de se bater com o tal. Conhece também o senhor Van Ostende, que dera a mão da filha Leona em casamento ao mesmo Lambe feras, e fazia a viagem com o objetivo de entregá-la ao futuro marido.

Robichon encontra-se numa situação complicada, que ele tenta resolver à custa dos quiproquós que vai criando. Tenta impedir o contato da esposa e da sogra com o vendedor, porque este, além de estar disposto a contar a todos sobre a traição que sofrera, ainda carrega um pedaço da foto de

---

<sup>97</sup> Cf. anúncio da peça. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 20 de setembro de 1897, p. 6.

<sup>98</sup> Artes e Artistas, Apolo: O lambe feras. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 21 de fevereiro de 1897, p. 2.

<sup>99</sup> Moreira Sampaio. *O Lambe feras, vaudeville* em 3 atos de Ordonneau, manuscrito de 331 folhas, pertencente ao arquivo da SBAT. Segundo o jornal *O Paiz*, a tradução é livre e a música é de Assis Pacheco.

Robichon, para que possa descobrir quem é o amante da esposa. Para complicar ainda mais a situação, Robichon descobre que havia se passado pelo homem com quem Leona se casaria. O marido traído, que também toma conhecimento do casamento da mocinha, conta a todos sobre a suposta identidade do amante de sua esposa, arrancando críticas do futuro sogro e da noiva do mesmo. Isso faz com que, no desembarque, todos decidam ir para o mesmo lugar: Tricart para lavar sua honra, Van Ostende e a família para o casamento da filha. O que Robichon não sabia é que a fazenda que afirmara ser sua e para a qual se encaminhava pertencia, na verdade, ao Lambe feras (o nome deve-se à bravura do rapaz, pois todas as feras que encontrava eram por ele “lambidas”), pois seu amigo, outrora dono da propriedade, a havia vendido.

No segundo ato, que se passa na dita fazenda, Robichon apresenta-se ao Lambe-Feras como o pai de Lucília e faz o homem tomá-la como sua noiva, levando-o a voltar à mesma olhares significativos, que muito irritam o verdadeiro marido. Van Ostende e a verdadeira noiva do caçador chegam ao local e, devido ao imbróglio criado por Robichon, são tomados como os parentes pobres deste, o que faz o dono da propriedade obrigá-los a trabalhar no local. Assim, os seus verdadeiros futuros parentes são escravizados pelo rapaz, que tem um gênio tão selvagem quando o ambiente em que vive, tanto que suas verrinas sempre se resumem a lançar 300 cascavéis, 200 corais, e outros animais peçonhentos, naqueles que deseja ofender.

Os vários nós se desatam quando Johnson recebe um pacote da amante de Robichon – a qual julgava ser amante do caçador – com um pedaço da fotografia do mesmo. Tricart não é capaz de relacionar um e outro, mas Johnson o é e ameaça o homem que pensava ser seu sogro por colocá-lo em semelhante embrulhada. A confusão apenas se resolverá no último momento, pois até a hora do casamento civil, a família da verdadeira noiva julga a atitude do noivo uma mera excentricidade. Enquanto todos esperam em volta da mesa pela efetivação do consórcio, Johnson pensa que se casará com a esposa de Robichon, portanto, censura as interrupções entusiasmadas que faz Van Ostende sempre que ele pronuncia qual o dote que oferecia à moça com quem pretendia se casar. No momento final, o Lambe feras descobre a verdade e casa-se com Leona, que ele julga tão bonita quanto aquela que pensava ser sua noiva. Robichon escapa da fúria tanto de Tricart quanto da esposa. Daquele escapa porque o pai de Leona confessa ter tido um caso amoroso, conduzindo Tricart a crer que era o amante de sua esposa, e desta, porque a sogra de Robichon, a única que percebeu que ele fora o autor das peripécias, promete nada contar à filha, contanto que o genro se emende.

A confusão do enredo não afugentou o público, uma vez que os inúmeros achados cômicos – por exemplo os “apartes”, por meio dos quais as personagens deixavam entrever seu espanto frente aos acontecimentos – introduziram na peça um elemento fundamental ao gênero: o humor. A esse elemento, somaram-se outras características do gênero, as quais contribuíram para a boa aceitação que teve o *vaudeville* junto ao público, como o uso da linguagem popular – o Lambe feras, caçador inculto, faz grande uso dela. A música é outro exemplo e aqui ela está bem integrada à ação: ou são os marinheiros que cantam para se despedirem das personagens, ou os empregados do Lambe feras que cantam em homenagem à sua noiva<sup>100</sup>. Além disso, a moral frouxa da história é mais um elemento que contribui para sua graça: O Lambe feras, ao mesmo tempo em que é bruto com os escravos e demais empregados – afirma claramente que os espanca por estar sem uma esposa – é tremendamente dócil com a noiva (ou com a mulher que ele julgava ser sua noiva) e com sua família, ao ponto de lhe oferecer um dote quando, na época, era a família da mulher que pagava o dote ao noivo. Os presentes destinados à noiva fazem com que Leona, até então enamorada do primo, mude rapidamente de idéia e deseje se casar com o Lambe feras, tirando do namorado preterido a afirmação de que as mulheres são todas iguais.

A encenação parece não ter deixado a desejar, conforme assinala *O Paiz* em folhetim no qual analisa a estréia da peça. Segundo a folha, a encenação transcorrerá entre gargalhadas e aplausos e teria produzido “enorme efeito, fazendo com que o público declarasse ser essa comédia a melhor das peças montadas pela atual empresa do Apolo.”<sup>101</sup>. O fato de os experientes cômicos Peixoto e Mattos personificarem Robichon e o Lambe-feras, respectivamente, pode ter contribuído para o efeito alcançado e a duradoura carreira da peça.

As várias dezenas de representações de *O Lambe feras*, *A filha do inferno* e *O Bico do Papagaio* evidenciam a indiscutível importância das comédias musicadas na sociedade carioca de fins do século XIX, motivo que justifica ter sido esse gênero tão explorado pelos teatros da praça Tiradentes e adjacências.

---

<sup>100</sup> Tudo indica que o manuscrito da peça depositado na SBAT é o mesmo que foi utilizado para a sua representação, uma vez que, na quarta folha do arquivo que nos foi cedido, há indicação de que a peça recebeu visto da “Delegacia de Polícia do Distrito Federal” em 19 de fevereiro de 1897, pelo chefe de polícia do 2º [trecho incompreensível]. Além disso, algumas páginas estão com o carimbo da “Secretaria da Polícia do Distrito Federal”, o que corrobora a nossa hipótese. O manuscrito indica o corte de parte considerável das canções, e também de alguns diálogos. Não se pode dizer ao certo se resulta da censura sofrida pelo texto ou da decisão do responsável pelo mise-en-scène. No entanto, tais supressões devem ser ressaltadas.

<sup>101</sup> Artes e Artistas, Apolo: O lambe feras. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 21 de fevereiro de 1897, p. 2.

O Apolo acumulou sucessos. Além dos citados, discutirei brevemente mais duas produções. O primeiro espetáculo do ano foi *Champignol à força*, *vaudeville* em três atos, de G. Feydeau e M. Desvallières, traduzido pelos escritores portugueses Moura Cabral e Acácio Antunes, o qual obteve um número superior a 30 representações entre janeiro e março de 1897, e mais dez até o final daquele ano. Essa produção também girou em torno de quiproquós, desta vez, engendrados pela personagem título, homem pouco habituado às aventuras amorosas mas que, à força das circunstâncias, vê-se à sua revelia no papel do esposo de Mme. Champignol. A confusão perdura pelos três atos, durante os quais o homem encara até mesmo uma perseguição da polícia, que acredita ser ele o verdadeiro marido da senhora, o qual fugira de cumprir um dever militar<sup>102</sup>. Ao *Champignol à força* seguiu-se *Fanfan (o tulipa)*, opereta de três atos e quatro quadros de P. Ferrier e J. Prevel, traduzida por Arthur Azevedo e Moreira Sampaio com música do maestro L. Varney. Foi representada cerca de 25 vezes entre janeiro e março, com mais algumas montagens no final do ano. O bom desempenho do elenco é ressaltado por *O Paiz*: Peixoto é considerado “*colossal*”, Mattos é elogiado pela “seriedade cômica” que o conduziu ao longo dos atos. Além disso, vários artistas são lembrados pela folha devido aos números musicais que apresentaram: Amélia Lopiccolo pelas coplas “Sim, nada tem de singular”, Miguel Oyanguren pela cena de Fanfan, Ismênia Matteos pelas “coplas de Magdalena”, Lopiccolo e Rangel Júnior pelo dueto do terceiro atos – trechos muito aplaudidos<sup>103</sup>, o que denota quão relevantes eram os números musicais para o sucesso dos gêneros populares aqui destacados.

Triunfo semelhante alcançou o grupo de artistas que ocupou o Teatro Recreio Dramático<sup>104</sup>. A companhia iniciou o ano apresentando *Rio Nu*, revista em um prólogo, três atos e 16 quadros escrita por Moreira Sampaio e musicada por Costa Júnior e Luiz Moreira. A polêmica produção, que recebeu

---

<sup>102</sup> Colhemos o trecho da opereta na análise que dela faz *O Paiz*. Cf. Artes e Artistas: Apolo – Champignol à força. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 1 de janeiro de 1897, p. 3.

<sup>103</sup> Artes e Artistas, Apolo: Fanfan – o tulipa. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 31 de janeiro de 1897, p. 2.

<sup>104</sup> A companhia que se apresentou no Recreio mudou de nome e de direção algumas vezes durante o período de tempo sobre o qual nos debruçamos. Em janeiro de 1897, a mesma chamava-se “Empresa Fernandes, Pinto & C.”, e, segundo seus anúncios, “companhia Brandão, da qual fazem parte a 1ª atriz Pepa Ruiz e o popularíssimo ator Brandão - Direção cênica de Acácio Antunes - Regente de orquestra maestro Luiz Moreira.” (Cf. anúncio da companhia. *O Paiz*, Rio de Janeiro, janeiro de 1897). Nos meses de abril a julho, a companhia continuava com o mesmo nome, mas o maestro Simões Júnior substituiu Moreira, e os dois artistas principais não mais foram mencionados. (Cf. anúncio da cia. *O Paiz*, Rio de Janeiro, abril-julho de 1897). Em meados de julho, o teatro é fechado pela polícia por necessitar de reparos, e a cia viaja para S. Paulo. (Cf. Artes e Artistas. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 12 de julho de 1897, p. 2). Em 14 de agosto, Pepa e Brandão reabrem o teatro por eles reformado. De agosto a meados de dezembro, o teatro é ocupado pela empresa dirigida por Pepa Ruiz e Brandão e regida e ensaiada pelo maestro Luiz Moreira, a qual é denominada “Empresa Artística Teatral” a partir de outubro. A partir de 19 de dezembro, Pepa não mais figura entre o elenco da companhia. O nome da trupe continua o mesmo até março de 1898, quando é substituído por “Empresa Artística Teatral de Brandão & Guimarães”.

de certo cronista o epíteto de “arreeirada” – leia-se “grosseria”<sup>105</sup> – foi apresentada 15 vezes em janeiro e cerca de 20 vezes entre maio e junho, tendo, segundo anúncio, comemorado sua apresentação n.º 173 em primeiro de maio de 1897<sup>106</sup>.

No dia 9 de fevereiro subiu à cena, pela primeira vez, aquela que seria considerada uma das melhores peças de Arthur Azevedo, *A Capital Federal*, “peça de costumes nacionais” em três atos e 12 quadros. Sobre o gênero no qual se inscreve a produção o próprio Azevedo tratou em folhetim da coluna *O Theatro*. Afirma o cronista ter aproveitado a comédia inscrita na revista de ano *Tribofe* (1891), atendendo aos pedidos formulados pelo ator Brandão, cuja personagem tanto se destacara naquela produção, a ponto de se transformar na mais importante da revista. Segundo o cronista, Brandão teria lamentado por não poder conservar o papel que considerava um dos melhores do seu repertório, uma vez que o *Tribofe* estava condenado à vida efêmera das revistas de ano<sup>107</sup>. A queixa do cômico tinha razão de ser, uma vez que o gênero do *Tribofe* caracterizava-se por seu imediatismo: a revista de ano é composta por quadros que se propõem a revisitar os acontecimentos do ano anterior, portanto, despertam maior interesse do público enquanto os fatos ainda são lembrados<sup>108</sup>.

Informa Azevedo ter cedido, então, à insistência de Brandão, do escritor Eduardo Garrido e do empresário do teatro Recreio Dramático, Silva Pinto, os quais lhe pediam que a comédia inserida no *Tribofe* fosse aproveitada na escritura de uma nova peça. Considerando que uma “simples comédia” estava distante dos espetáculos apresentados pelo teatro no qual a companhia Silva Pinto se apresentava e isso não convinha “nem ao empresário, nem ao autor, nem aos artistas, nem ao público”<sup>109</sup>, conforme assinala o cronista – demonstração do quão ciente estava do gosto do público – teria ele resolvido “escrever uma peça espetaculosa”, que desse aos cenógrafos a oportunidade de “fazer uma boa figura”<sup>110</sup>. Além disso, afirma ter inserido o “indispensável condimento da música ligeira”, sem, no entanto, “descer até o gênero conhecido pela característica denominação de maxixe.”<sup>111</sup>. As palavras do cronista ressaltam uma ambivalência comum em sua trajetória de crítico de teatro e de dramaturgo, na qual seu consórcio com os artistas populares e, conseqüentemente, o respeito nutrido pelos mesmos, convivia com uma visão crítica do repertório que encenavam. Adiante, discutiremos a questão mais a fundo.

---

<sup>105</sup> [O.B.]. Rapidamente. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 24 de fevereiro de 1897, p. 2.

<sup>106</sup> Anúncio do Rio Nu. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 1 de maio de 1897, p. 6.

<sup>107</sup> A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). *O Theatro. A Notícia*, Rio de Janeiro, 4 e 5 de fevereiro de 1897, p. 2.

<sup>108</sup> Para uma reflexão mais aprofundada sobre o gênero, ver Fernando Antonio Mencarelli. op. cit., p. 120, 121-128.

<sup>109</sup> A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). *O Theatro. A Notícia*, Rio de Janeiro, 4 e 5 de fevereiro de 1897, p. 2.

<sup>110</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>111</sup> Idem, *ibidem*.

A crítica acumula elogios dirigidos ao autor, ao elenco, aos cenógrafos e músicos da peça. Dois dias após a estréia, *O Paiz* constata que o público demonstrara boa disposição em relação à peça tão logo chegara ao teatro, a despeito dos “detratores vulgares” que imputavam à mesma o rótulo de “reedição”. Tanto foi o interesse por ela que os camarotes atingiram a soma de 100 mil réis – valor considerável, quando se verifica que uma cadeira de segunda ordem nos teatros populares saía usualmente por 1.500 réis e que o salário de um manipulador do Laboratório Químico Farmacêutico Militar, por exemplo, ia de 60.000 a 100.000 réis mensais<sup>112</sup>. Ademais, afirma que a “onda humana que invadiu o teatro” ovacionou o autor da peça, artistas, cenógrafos e a empresa responsável pela empreitada tão logo findou o primeiro ato, ovação que só fez aumentar na medida em que avançava o espetáculo. O triunfo, que, segundo a folha, havia tempos não era visto, foi mais que justo, uma vez que a produção excedeu a expectativa do público<sup>113</sup>.

Após os entusiásticos elogios, o jornal alude aos elementos da peça que a tornavam digna de encômios. Os atores teriam representado com harmonia seus papéis e alguns deles criados tipos tão poderosos que sempre seriam lembrados nos anais do teatro brasileiro. Dentre estes, sublinha-se a competência Brandão, que interpretou o protagonista, o fazendeiro mineiro Eusébio, o qual viaja com a família para a Capital no intuito de encontrar o rapaz que prometera casamento à sua filha Cocotta. A folha constata que o popularíssimo teria feito um escrupuloso estudo do tipo – seu gesto, pronúncia, vestuário, modo de andar, sua ingenuidade e suas fraquezas – e levou-o ao palco com sobriedade, esforço que fazia dele “um artista de primeira ordem, um mestre do palco”<sup>114</sup>. Também teria sido efetivo o desempenho da atriz Pepa, a qual compreendera o papel da “mulher de vício”, agindo ora com a franqueza de quem conhece sua posição, ora com o langor de quem deseja iludir a próxima presa; à atriz espanhola coube o papel de Lola, mulher fatal que descaminha tanto o noivo de Cocotta quanto o pai da moça<sup>115</sup>.

Arthur Azevedo é considerado pela folha um talentoso escritor de comédias, capaz de flagrar o que de mais pitoresco havia nos tipos e surpreender os aspectos cômicos como poucos conseguiram. O olhar crítico espontâneo e fácil do autor era transmitido ao público numa linguagem muito leve, semelhante a de folhetins falados, o que aproximava o Azevedo dramaturgo do A.A. cronista com o

---

<sup>112</sup> A.A. advoga em favor desses trabalhadores, alegando a impossibilidade de um homem viver no Rio de Janeiro recebendo tão baixo ordenado. Cf. A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). Palestra. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 30 de setembro de 1897, p. 2.

<sup>113</sup> Artes e Artistas: A Capital Federal. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 11 de fevereiro de 1897, p. 2.

<sup>114</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>115</sup> Idem, *ibidem*.

qual os leitores cariocas estavam acostumados a se encontrar nos jornais da capital. O resultado teria sido um “estudo alegre” do meio burguês, que não pendia nem para o conselho sério, nem para a “pochade aviltante”.

Segundo a folha, os cenários e a música também teriam concorrido para o efeito do conjunto. Tomaram parte na elaboração dos cenários os maiores cenógrafos da capital: Carrancini, Coliva e Canellas. A contar pelos comentários de *O Paiz*, o resultado de alguns quadros foi tão suntuoso quanto as apoteoses de *O bico do papagaio* ou de *A Filha do inferno*: o elétrico passando sobre os Arcos da Lapa, o Grande Hotel (no qual a família hospeda-se tão logo chega à capital federal), e o Belódromo (pista de corrida de bicicletas na qual o menino filho do fazendeiro – o único que não participara da cabala cujo objetivo era vender a vitória a um determinado corredor – acaba por vencer o pário)<sup>116</sup>. Elogios também são direcionados aos compositores da partitura – composta, em sua maior parte, por Nicolino Milano, mas também por Assis Pacheco e Luiz Moreira<sup>117</sup>.

Tão sistemáticos louvores fazem a folha concluir afirmando, em jargão teatral, que “*A Capital Federal pegou*”, o que é ainda mais digno de nota na medida em que isso ocorreu sem que seu autor precisasse condescender ao “paladar embotado da platéia”<sup>118</sup>. Ao contrário, Azevedo teria escrito uma “obra de arte”, mostrando que ainda era possível regenerar o “Teatro Nacional”, constatação que induz *O Paiz* a terminar o artigo questionando quem seria o verdadeiro culpado do “abastardamento da cena brasileira”: o público (que coroara de aplausos o intento artístico) ou os autores de teatro<sup>119</sup>.

O arguto folhetim de *O Paiz* faz jus à qualidade da *Capital Federal*, sobre a qual pouco falaremos, visto que são muitas as análises da mesma<sup>120</sup>. Arthur Azevedo, cenógrafos, músicos e elenco conseguiram, com efeito, produzir um espetáculo que atendia às expectativas do público com relação à comicidade (já que o texto da peça tem diversos achados cômicos os quais, a contar pelas palavras da folha, foram muito bem aproveitados pelos artistas), à suntuosidade do cenário e figurinos e ao sabor da música (cujas partituras de diversos números foram impressas e vendidas nas semanas subseqüentes). Além disso, o texto da peça não apelava para o trocadilho sexual, ao contrário do que ocorria em

---

<sup>116</sup> Segundo o jornal, os quadros em questão foram pintados, respectivamente, por Carrancini, Coliva e Canellas. As cenas citadas são a cena V do primeiro ato (quadro 3); as cenas I-X do primeiro ato (quadro 1) e a cena I do terceiro ato (quadro 9). Cf. Arthur Azevedo. “A Capital Federal”. In: *Teatro de Arthur Azevedo*, volumes V, Rio de Janeiro: Funarte, 2002, p. 317-330, 337-338, 393-414.

<sup>117</sup> Artes e Artistas: A Capital Federal. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 11 de fevereiro de 1897, p. 2.

<sup>118</sup> Idem, ibidem.

<sup>119</sup> Idem, ibidem.

<sup>120</sup> Ver Larissa de Oliveira Neves. As comédias de Artur Azevedo: em busca da história. 2006, 254 p. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

incontáveis produções dos gêneros cômico-musicados, a exemplo do próprio *O bico do papagaio* referido acima – daí a assertiva do jornal de que a produção afastava-se da “pochade aviltante”. Isso se somava à fina observação dos costumes da afrancesada capital, na qual esbarravam mulheres de vida airada com “lançadores” de mulheres, jogadores inveterados, e toda a sorte de adeptos ao tribofe, ou seja, à trapaça, (como por exemplo o motorista de Lola, organizador da cabala no Belódromo e as agências que cobravam dos possíveis locatários para lhes indicar moradias já ocupadas) e suas vítimas: o jovem poeta apaixonado por Lola; e o próprio fazendeiro Eusébio, sua família e a empregada Bemvinda, jogados de um lado para outro daquela cidade contaminada pelo “micróbio da pândega”, a qual finalmente lhes prova que o melhor a fazer é abandoná-la rumo aos campos de Minas, de onde haviam saído, pois era lá que estava o progresso da pátria<sup>121</sup>.

Azevedo constrói, na comédia *Capital Federal*, uma imagem da cidade do Rio de Janeiro muito semelhante àquela pintada nas folhas que circulavam, repletas de críticas aos “cáftens” e suas funcionárias, recheadas de menções à poesia “nefelibata” e às corridas de bicicletas. Tais elementos agradaram num só tempo à crítica e ao público, responsável pelas repetidas representações – foram 65 vezes entre fevereiro e julho –, que transformaram a peça na segunda bilheteria do ano de 1897, atrás apenas de *O bico do papagaio*.

Naquele ano, outras duas peças alcançaram sucesso de público no teatro Recreio: a revista de ano *Abacaxi*, de Moreira Sampaio e Vicente Reis, representada cerca de 35 vezes, entre agosto e dezembro, e a zarzuela *Vade retro, Satanás*, tradução de Arthur Azevedo a partir do texto em 2 atos *El mismo demônio*, de Fernando Manzano com música de Chapi, que esteve em cena 25 vezes, entre setembro e dezembro.

*Abacaxi* reabriu o Recreio, que fora fechado para reparos, por ordem da polícia, em meados de julho daquele ano. Assume-o a empresa dirigida pelos populares artistas Pepa Ruiz e Brandão (que submetem o local a reformas responsáveis por fazer *O Paiz* considerá-lo “uma das mais decentes” salas da capital<sup>122</sup>) e regida e ensaiada pelo maestro Luiz Moreira. A peça sobe à cena, pela primeira vez, numa reprise<sup>123</sup>, dia 14 de agosto, mesmo dia em que Coelho Netto publicava, na “Sessão Literária” do jornal *Correio de Minas*, um folhetim em que criticava a situação dos palcos cariocas, citando os dois

---

<sup>121</sup> Arthur Azevedo, “A Capital Federal”. In: *Teatro de Arthur Azevedo*, idem, ibidem, p. 310-417.

<sup>122</sup> Artes e Artistas. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 13 de agosto de 1897, p. 2.

<sup>123</sup> A revista foi representada pela primeira vez no teatro Apolo em 15 de agosto de 1893. Cf. Augusto Blake V. A. S. Dicionário bibliográfico brasileiro, vol. V. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1902. apud. <http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/Consulta/Catalogo.php?obra=56013&pagTemp=>. Pesquisado em 5 de dezembro de 2008.

artistas como exemplos de quão corrompido julgava estar o gosto do público<sup>124</sup>. Por outro lado, ao comentar a primeira representação, o cronista A.A. assinalava que a peça, mesmo sendo “peça velha”, apanhara uma enchente, tanto que ele não teria podido passar dos jardins do teatro, tão cheio estava a casa. Constatava que a revista havia agradado muito, o que era perceptível pelas gargalhadas, que embora audíveis durante todo o tempo, se mostravam ainda mais evidentes quando estava no palco o popularíssimo Brandão<sup>125</sup>.

As palavras elogiosas do cronista podem parecer parciais, posto que emitidas da pena de um escritor constantemente encenado nas produções da companhia teatral de Pepa e Brandão. Todavia, o número de representações que a sua peça atingiu deixa claro o sucesso, fato digno de nota, especialmente por ser esta uma a revista do ano de 1893, tendo, portanto, personagens e episódios alusivos a pessoas e fatos daquele ano, a exemplo de Sarah Bernhardt (atriz francesa de fama mundial que esteve no Rio de Janeiro no início de 1893) e de moradores do Cabeça de Porco, cortiço posto abaixo também naquela época.

Tal interesse se manifestava porque a atenção do público da época não se concentrava unicamente no texto. O fato de os acontecimentos relatados nas peças remeterem à ocorrências anteriores quase meia década à encenação parecia não importar aos espectadores. Naquele ano, o público prestigiou cinco representações do *Bilontra*, revista do ano de 1886, também de autoria de Arthur Azevedo, e chegou a aplaudir um espetáculo no qual figurava o *Abacaxi* como atração especial, em que se inseria uma personagem de *Inaná*, revista querida dos cariocas, e era encerrado com “o célebre sexteto dos bilontras e bilontras da rua do Ouvidor”, um dos números da revista *Rio Nu*<sup>126</sup>. O *tour de force* seria realizado pelo ator Pinto, beneficiado da noite, que, de acordo com o anúncio, faria pela primeira vez o papel de Zé Caipora, da *Inaná*. Essa liberdade na manipulação das peças – um passeio pelos jornais da época demonstrará que o exercício era extremamente comum – era algo inerente ao teatro musicado de cunho popular, cuja completude, como nenhum outro, se dava no palco, como resultado da colaboração de elenco, cenógrafos, costureiras e músicos. Todas essas instâncias eram igualmente importantes, como o próprio Coelho Netto deixava entrever em artigo publicado na *Gazeta*, no qual ironicamente cobrava aplausos especialmente para os responsáveis pelos aspectos técnicos dessas produções, supondo serem eles os maiores responsáveis pelo sucesso das mesmas.

---

<sup>124</sup> Coelho Netto: Sessão Literária. *Correio de Minas*, Juiz de Fora, 14 de agosto de 1897, apud. Publicações a pedidos. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 de agosto de 1897, p. 3.

<sup>125</sup> A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). Artes e Artistas: Recreio Dramático. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 16 de agosto de 1897, p. 2.

<sup>126</sup> Ver o anúncio da cia: Teatro Recreio Dramático. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 15 de setembro de 1897, p. 6.

Resquício dos espetáculos de feira que foram responsáveis pelo surgimento do gênero, o imbróglieo *Abacaxi/Inaná/Rio Nu* buscava atrair a atenção dos espectadores para um espetáculo colorido, curioso e único. A seguir tratarei com mais detalhes de seu surgimento.

*Vade retro Satanás* intitula outra peça que se destacou no Recreio naquele ano. A zarzuela ganhou tradução de Arthur Azevedo – conforme se disse há pouco – a partir de um texto que, em Madri, rendera mais de 200 representações<sup>127</sup>. Embora, na capital brasileira, o número de representações não chegasse a 15% desse total, as 25 récitas alcançadas indicam um número bastante razoável, se comparado às demais peças encenadas nos palcos cariocas. A produção tinha vários condimentos que agradavam o público: o casal de namorados, que enfrentam as restrições da família da moça até finalmente se casarem, no último ato; a disputa por uma herança, que engendra inúmeros quiproquós, responsáveis até mesmo pelo aparecimento de um “Satanás” – “diabo vermelho e chifrudo, que aparece de noite na aldeia, transindo de terror os habitantes” – na verdade, ele não passava do filho de um dos litigantes, o qual objetivava perturbar o oponente; a música alegre (segundo *O Paiz*, a peça terminava num “bailado *sacudido*” que muito teria agradado a platéia na noite da estréia)<sup>128</sup>. Novamente, a folha registra os elogios ao tradutor, à música e ao desempenho da companhia, especialmente à atriz Balbina Maia, no papel da irascível mãe da mocinha casadoira; a Blanche Grau, a moça em questão; a César de Lima, seu pai e a Augusto de Mesquita, o namorado<sup>129</sup>.

No entanto, o interesse na zarzuela repousa, sobretudo, no título, que faz lembrar imediatamente a mágica *A Filha do Inferno*, encenada no Apolo um dia mais tarde, em 14 de setembro. Remete também a várias outras comédias musicadas que costumavam ser montadas naquele fim de século, como o “drama fantástico” *Os filhos do inferno*, representado quatro vezes em fevereiro de 1898, a “revista das revistas e dos acontecimentos de 1897”, *Diabo a quatro*, montada cerca de dez vezes no mesmo teatro, em dezembro de 1897, e a mágica *Frei Satanás*, que esteve em cena 20 vezes, entre junho e julho do mesmo ano<sup>130</sup>. Essas três últimas produções vieram a público no teatro Variedades,

---

<sup>127</sup> Eva Ocampo Vigo. “Capítulo 4 - Cronologia de las obras representadas”. In: *Las representaciones Escénicas em Ferrol: 1879-1915*. 2001, 458 p. Tese – Depto. de Literatura Española y Teoría de la Literatura, Universidade Estadual de Educación a Distancia, Madri, 2001. O capítulo utilizado encontra-se no endereço seguinte: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/OcampoVigo.pdf>. pesquisado em 6 de dezembro de 2008.

<sup>128</sup> Artes e Artistas, *Vade retro, Satanás*. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 15 de setembro de 1897, p. 2.

<sup>129</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>130</sup> *Diabo a quatro*, “revista das revistas e dos acontecimentos de 1897” em 3 atos e 15 quadros, de Vicente Reis e Demétrio de Toledo, foi levada à cena pela Empresa Machado & C., a qual era dirigida pelo ator cômico Machado e regida e ensaiada por A. Capitani; *Os filhos do inferno*, “drama fantástico” de 5 atos e 18 quadros, de Fonseca Moreira, com música do maestro Costa Júnior e versos do poeta Orlando Teixeira, foi representada pela Empresa Machado & C., que era dirigida pelo ator Francisco de Mesquita e tinha como regente da orquestra o maestro Costa Júnior; e a mágica em 1 prólogo, 3 atos e 23 quadros *Frei Satanás*, arranjo do escritor Soares de Souza Júnior, representada pela Empresa Ismênia dos Santos, que

que, ao contrário do Apolo, recebeu diversas companhias nesse espaço de tempo, com repertório distribuído entre as peças musicadas, comédias e melodramas.

*Frei Satanás*, que alcançou o maior número de récitas, foi encenado em reprise, em homenagem ao reaparecimento da atriz Leonor Rivero – distante do teatro havia um ano – para que a mesma tivesse o ensejo de repetir o papel de Diabolina, a filha de Satanás, papel criado por ela. A reprise alcançou alguns elogios da crítica, embora os mesmos não fossem irrestritos. Rivero, que também atacava de “Educanda”, “Camponesa” e “Bailarina”<sup>131</sup>, recebeu elogios, assim como o ator Galvão, o qual fez o papel de Satanás, e Maria Falcão, que personificou o Amor. O mesmo não ocorreu com relação a Francisco de Mesquita, que teria atravessado a peça “completamente deslocado”. Louvores ilimitados foram dirigidos apenas para os aspectos técnicos da produção – para os quais o anúncio da peça também chamava a atenção, ao retratar um majestoso diabo, tendo na mão um forçado – tais como a cenografia, considerada “deslumbrante”<sup>132</sup>.

Sofreu igualmente algumas restrições a peça *Os filhos do inferno*, uma mistura aparentemente curiosa de drama e mágica, da qual seu autor, amador do teatro, almejava grandes coisas, a contar pela carta que endereçou a *O Paiz* e que é por ele publicada: “Negociante matriculado nesta praça, educado na escola do trabalho mercantil sem princípios, só a força de vontade, conseguiu o arquitetar (*sic*) as cenas (...) e que apenas demonstram o desejo de concorrer para a arte tão desprezada nestes últimos tempos.”<sup>133</sup>. Em reverência ao bilhete, a folha afirma que se absterá de fazer os reparos que a encenação da peça despertou. No entanto, após constatar que o teatro se encheu na noite de estréia e que seus autores foram muito aplaudidos, a mesma dirige comentários irônicos a alguns elementos da produção, como a “inconcebível” personagem do marquês de Gilda – que, além de tudo, teria sido representado de modo monótono por Francisco de Mesquita – e a personagem do Diabo, representada pelo ator Affonso de Oliveira, considerado pelo jornal um “pobre artista!” que comoveu o público sensível devido ao “grande número de vezes que teve de subir e descer pelo alçapão, em risco de quebrar as pernas.”<sup>134</sup>.

O comentário divertido do jornal tem muito a nos dizer sobre o teatro do Rio de Janeiro naquele fim de século. Tome-se, por enquanto, a situação peculiar do rapaz que concebeu *Os filhos do inferno*,

---

tinha como maestro ensaiador e regente da orquestra A. Capitani. Cf. respectivamente anúncio de *O diabo a quatro*. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 12 de dezembro de 1897, p. 8; anúncio de *Os filhos do inferno*. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 13 de fevereiro de 1898, p. 8; anúncio de *Frei Satanás*. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 3 de junho de 1897, p. 6.

<sup>131</sup> Ver o anúncio da peça. Cf. Teatro Variedades. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 2 de junho de 1897, p. 6.

<sup>132</sup> Artes e Artistas: Variedades. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 4 de junho de 1897, p. 2.

<sup>133</sup> O “sic.” é do próprio jornal. Cf. Idem, *ibidem*.

<sup>134</sup> Idem, *ibidem*.

comerciante da capital e dramaturgo nas horas vagas, o qual, a contar pelo artigo publicado em *O Paiz*, aproxima-se das personagens aspirantes a dramaturgos da popular revista *Tim tim por tim tim*, bastante encenada também em 1897<sup>135</sup>. “Não tenho descanso com tanto pretendente a cozinheiro teatral!”, afirma o estafado cozinheiro no número da “Cozinha Dramática” pouco antes de receber Ulisses e Lucas, os quais também decidem enveredar por essa seara<sup>136</sup>. A falta de preparo dos mesmos é flagrante, como se percebe pela seguinte passagem:

COZINHEIRO: (...). Mas digam-me: já são literatos?

ULISSES: Verdadeiramente não sei, mas parece-me que sim!

COZINHEIRO: Sabem ler?

LUCAS: Alguma coisa... soletrado!

COZINHEIRO: A respeito de gramática?

ULISSES: Nunca a vi mais gorda!

COZINHEIRO: Sabem francês?

LUCAS: Arranho... pela prática de tratar com alguns fregueses da marcenaria.

(...)

COZINHEIRO: Conhecem Shakespeare, Molière, Plauto, Terêncio, Sêneca, Shiller, Racine, Voltaire?

ULISSES: Nunca ouvi falar nesses sujeitos!

COZINHEIRO: Mas decerto conhecem Camões, Garrett, Gil Vicente, o Judeu...

LUCAS: Nada... Eu judeus só conheci o das tâmaras, e Camões conheço o da estátua do Loretto.

COZINHEIRO: Muitíssimo bem. Desconhecem os mestres da arte, fazem versos de palmito, nunca viram a gramática, soletram e arranham o francês. Estão no caso de serem escritores dramáticos. Digam o que pretendem?

ULISSES: Vimos aprender a cozinhar uma revista<sup>137</sup>.

A metalinguagem, característica fundamental das comédias musicadas, adiciona um tempero especial a esse número, no qual Souza Bastos toma com argúcia as críticas formuladas pela imprensa acerca do gênero e as põe em cena. O cozinheiro da “Cozinha Dramática” é responsável por oferecer a dramaturgos iletrados os condimentos necessários para o cozimento de uma boa revista e aí entram a Azeite, o Vinagre, o Cravo e inúmeros outros temperos, todos personificados por atrizes, o último dos quais, a Mostarda, representada por Pepa Ruiz, abusando dos duplos sentidos: “Embora eu arda/ Sem

---

<sup>135</sup> A revista de Souza Bastos foi representada pela primeira vez em 1889. Grande sucesso popular, entre os anos de 1897 e 1898 a produção foi posta em cena em vários teatros da capital: pelo teatro Recreio, quatro vezes entre janeiro e fevereiro de 1897, pelo Variedades, 16 vezes entre abril e agosto de 1897 e pela empresa infantil que se apresentava no Éden-Lavradio, 14 vezes entre julho e novembro de 1897. Cf. *O Paiz*, 1897-1898.

<sup>136</sup> Luiz Francisco Rebello. *História do teatro de revista em Portugal*. Lisboa, Portugal: Dom Quixote, 1984-1985, p. 181.

<sup>137</sup> Idem, *ibidem*, p. 181.

exagero/ Sou a mostarda/ O bom tempero.”<sup>138</sup>. O irônico é que *Tim tim por tim tim* virou modelo para muitas outras revistas, como a “revista das revistas” *Diabo a quatro*, a qual, na opinião de *O Paiz*, nada mais era que o decalque daquela. Mesmo assim, ao analisar *Diabo a quatro*, a folha declara que o resultado agradara, mesmo estando o gênero em questão “completamente esgotado”, atribuindo o fato à música, retirada do grande repertório do teatro ligeiro, aos atores, em especial o popular cômico Machado, e à encenação movimentada e faustosa, os elementos que concorreram para o entusiasmo do público<sup>139</sup>.

No entanto, o mesmo não ocorreu com a produção de Fonseca Moreira, o comerciante autor de *Os filhos do inferno*, que, ao contrário de Souza Bastos, Vicente Reis e Demétrio de Toledo – prolíficos escritores desse gênero – parece ser um desses indivíduos que tomam a pena sem conhecimento do ofício, o que engendra uma produção carente de qualidades dramáticas, uma soma mal costurada de características do teatro ligeiro. Isso ajuda a explicar porque a peça de Moreira deu apenas 4 récitas, ao contrário de *Diabo a quatro*, que foi levada à cena um número aproximado de 20 vezes. O intuito desse afã era claro – tomar parte num negócio bastante lucrativo. O autor de *Os filhos do inferno*, “educado na escola do trabalho mercantil”<sup>140</sup>, percebeu rapidamente as possibilidades de retorno financeiro oferecidas pelo teatro.

Para fechar a reflexão que aqui desenvolvo acerca das produções encenadas nos teatros profissionais da capital, lanço luz sobre um grupo de artistas que gozou de considerável prestígio no período em foco: a Companhia Infantil. Entre os meses de julho e novembro de 1897, essa empresa levou à cena do teatro Éden-Lavradio a já mencionada *Tim tim por tim tim* e, a seguir, *Os sinos de Corneville*, entre julho e novembro de 1897.

As 14 representações alcançadas por *Tim tim por tim tim* desdiziam a assertiva de *O Paiz*, o qual, na nota em que deixava claro o quanto depreciava essa sorte de representações, mostrava-se satisfeito pelo fato de o espetáculo não receber grande concorrência: “a julgar pelo desguarnecido aspecto da sala, o público vai se convencendo, se já não está convencido, de que não deve animar aquilo com a sua presença.”<sup>141</sup>. “Aquilo” referia-se mais ao elenco do que ao gênero, já que o artigo exprime opinião análoga àquela esboçada por Figueiredo Coimbra em crônica na qual ironizava o aprendizado que a atriz mirim conquistava por meio das comédias musicadas em que participava. As metáforas sexuais do

---

<sup>138</sup> Idem, *ibidem*, p. 181-182.

<sup>139</sup> Artes e Artistas: Variedades, *Diabo a quatro*. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 26 de dezembro de 1897, p. 2.

<sup>140</sup> Artes e Artistas: Variedades. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 4 de junho de 1897, p. 2.

<sup>141</sup> Artes e Artistas: Éden-Lavradio. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 19 de julho de 1897, p. 2.

número “Cozinha Dramática”, da revista em questão, ajudam a compreender a crítica tecida pela folha. Além dos versos já citados, as coplas da Pimenta salientam os jogos de sentidos tão comuns no gênero: “Assim tão cinzenta/ Pior do que um cardo/ Eu sou a pimenta,/ Na língua eu lhes ardo!”<sup>142</sup>.

O requebro dos pequenos ao som de semelhantes dizeres tampouco deixara Coelho Netto à vontade. Naquele momento, suas críticas voltavam-se às comédias musicadas e seus artífices de maneira mais geral. No entanto, anos depois, ao aportar em Campinas, na qual se torna lente do Ginásio Culto à Ciência, o literato entrega ao cronista Anselmo Ribas a pena do professor, e o mesmo dirige críticas ferinas à introdução das crianças nos espetáculos em questão:

Infelizmente, porém, as poucas comédias de que se utilizam os diretores de colégio falham por completo, aos fins a que se destinam: umas são eivadas de solecismos ou umas patriotadas ridículas, que fazem rir com a chalaça e transformam um ideal em pilhéria de mau gosto.

Além das chamadas comédias há também as cenas e eu já vi dois petizes, lindos, duas flores de inocência, abraçados num palco, fazendo rir a assistência com o *duo* obsceno de uma revista. É doloroso, hão de convir.<sup>143</sup>

Daí o porquê o cronista cobra cultores para o teatro infantil, uma vez que supunha ter o gênero singular importância no desenvolvimento das crianças.

Nas festas escolares, diz ele, estão hoje em moda, moda, aliás, digna de todo o acoroçoamento, as representações cênicas. As crianças vão com muito gosto a tais divertimentos, que são magníficos exercícios, porque na cena elas aprendem a dizer, a estar, a conduzir-se e a corrigem as chamadas expressões das emoções aprendendo a disfarçar na fisionomia a dor ou o prazer sempre que houver necessidade de tais disfarces que constituem uma das regras da boa educação, embora pareçam hipocrisia.<sup>144</sup>

A relevância deve-se, sobretudo, aos aspectos morais do teatro, já que ensinaria às crianças o decoro necessário à vida em sociedade. As palavras do cronista eram, naquele momento, motivadas por um artigo publicado por Souza Bandeira no jornal *Correio da Manhã*, texto magistral, segundo ele, porque conclamava os literatos a escreverem para esse público jovem. Quem acabou por responder ao apelo de Bandeira foi o próprio Coelho Netto, que, dois anos depois de assinar com pseudônimo esse artigo publica, em co-autoria com Olavo Bilac, o *Teatro infantil*, composto por curtas peças de um ato, todas de fundo moral<sup>145</sup>. Esse é, no entanto, assunto para um outro trabalho.

A digressão é necessária para salientar que as comédias musicadas eram vítimas de críticas contundentes por parte da imprensa, especialmente quando representadas por elenco infantil. Parece ter havido consenso de que, sendo grande parte das produções impróprias às “moças de família” – como cronistas algumas vezes faziam questão de salientar – eram ainda menos adequadas aos pequenos.

---

<sup>142</sup> Luiz Francisco Rebello. *História do teatro de revista em Portugal*. op . cit., p. 182.

<sup>143</sup> Anselmo Ribas (pseud. de Coelho Netto). *Vida infantil*. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 8 de março de 1903.

<sup>144</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>145</sup> Coelho Netto, Olavo Bilac. *Theatro infantil: Comédias e Monólogos em prosa e em verso*, (em co-autoria com Olavo Bilac), Livraria Francisco Alves, 1905.

Arthur Azevedo recorre ao seu melhor sarcasmo quando, num dos folhetins de sua série *O Theatro*, se refere à carta que um amigo lhe enviara, concernente à estréia da Companhia Infantil. Ao encarecido pedido do missivista para que o cronista não lançasse críticas contra o intento, já que “não se trata de uma especulação torpe, e sim de uma simples exploração comercial”<sup>146</sup>, respondeu o destinatário:

A peça escolhida para a estréia, o *Tim tim por tim tim*, obra literária de uma ingenuidade tal que parece escrita expressamente para crianças, teve um desempenho magistral: a menina Carmem, nos 18 papéis, acaçapou a Pepa, e o espirituoso menino, que fez o deputado, meteu o Peixoto num chinelo! Todos os outros artistas, e as cantigas, os mexidos, a orquestra, a encenação em general estiveram na altura da revista infantil de Souza Bastos.

Não me cansarei – já que um amigo assim o quer – de recomendar ao público fluminense esses espetáculos que, além de o divertirem, constituem, ousado afirmá-lo, uma escola de cidadãos prestantes e excelentes mães de família.

A infância encontrou o melhor abrigo nesta “exploração comercial”, que descobriu o meio, até hoje ignorado, de utilizar as crianças em benefício das famílias. Pois não é nobre, não é sublime ver um fedelho a sustentar pai e mãe?<sup>147</sup>

A ironia é visível na referência à ingenuidade da revista encenada pela *troupe* – como se pôde ver, a apimentada produção nada tem de cândida – bem como na menção às qualidades educativas da peça, responsáveis por formar “excelentes mães de família”, assertiva que remete ao texto de Figueiredo Coimbra sobre o qual se fez referências na “Introdução”<sup>148</sup>.

Porém, embora emergissem algumas diatribes, essas produções estavam longe de ser vítimas de crítica consensual por parte das folhas. A própria Companhia Infantil, que motivara as verrinas de *O Paiz* em 19 de agosto de 1897, ouvia, em 18, que o trabalho das crianças – eram ao todo 70<sup>149</sup> – era digno de ser visto. Dentre os atores mirins destaca-se Carmen Roldan – menina de 13 anos que efetivamente sobressaiu no panorama teatral do momento, recebendo inclusive alguns espetáculos em seu benefício e sendo convidada para figurar em representações especiais de outros teatros<sup>150</sup>.

---

<sup>146</sup> A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). *O Theatro. A Noticia*. Rio de Janeiro, 22 de julho de 1897. Agradeço muito à Larissa de Oliveira Neves pela indicação do texto.

<sup>147</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>148</sup> F.C. (pseud. de Figueiredo Coimbra). *Diálogos. A Noticia*, Rio de Janeiro, 6 de maio de 1896, p. 2.

Nesse mesmo folhetim, durante a conversa, a menina é questionada por seu interlocutor a respeito da ocupação dos pais, e assim responde ao mesmo: “— Meus pais não fazem nada.”

<sup>149</sup> O número de participantes da Companhia é apresentado pelo anúncio da mesma. Cf. Teatro Éden-Lavradio: Companhia Infantil. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 25 de julho de 1897, p. 8.

<sup>150</sup> Cf. *Diversões. O Paiz*, Rio de Janeiro, 18 de julho de 1897, p. 2.

A respeito dos espetáculos em benefício da menina, ver, por exemplo, *Diversões. O Paiz*, Rio de Janeiro, 12 de agosto de 1897, p. 2.

“Carmen Roldan, a atrizinha que na Companhia infantil tantos aplausos arrancou ao público, faz hoje benefício no teatro Variedades.

Além da hilariante peça fantástica *Mil contos*, o espetáculo consta mais de um brilhante intermédio.

A beneficiada cantará o dueto dos *Paraguas*, o *Munguzá* e vários trechos de *Tim tim por tim tim*.

Um espetáculo cheio, como se vê.”

A peça seguinte do grupo foi *Os sinos de Corneville*, que estreou no final de agosto do mesmo ano, em meio a intensos “aplausos” por parte de *O Paiz*, o qual, ao constatar que o público habituou-se a aplaudir a *troupe*, pareceu esquecer-se da veemência com que, um mês antes, solicitara que ocorresse exatamente o oposto<sup>151</sup>. A folha ainda ressalta a qualidade da encenação, já que a *troupe* teria se apresentado de modo correto – resultado dos ensaios cuidadosos que fizera – e a peça fora montada com “riqueza e gosto”<sup>152</sup>. *A Notícia* e a *Gazeta de Noticias* endossavam a opinião daquele periódico: a primeira antes mesmo da récita de estréia, quando sublinha a competência do ensaiador, o idoso ator popular Heller; a segunda, dois dias após a primeira representação, a qual afirma ter ocorrido de modo a satisfazer o público que enchera completamente o teatro<sup>153</sup>. Os aplausos do público fazem a *Gazeta* augurar que a produção daria um número considerável de récitas, assertiva com a qual concorda *O Paiz*, para quem a peça tinha “já garantida uma carreira longa e brilhante”<sup>154</sup>. E assim o foi, como demonstram as quase 30 récitas alcançadas pela produção nos pouco mais de dois meses que ficou em exibição.

*Os Sinos de Corneville*<sup>155</sup> se passa na época feudal e põe em cena uma nobre que foi criada como plebéia a pedido do pai, que temia perdê-la devido a um litígio envolvendo a posse de um castelo. Tal moça é Germana, a qual o tio obriga se casar com um bailio muito mais velho que ela. A propósito, a cena através da qual ficamos sabendo desse arranjo ilustra bastante bem o gênero ao qual a peça pertence, e o motivo dela ser pouco adequada às crianças. Tal cena abre a produção, o que se dá através de uma canção cantada por diversos camponeses e camponesas, que se alternam em coro de homens, coro de mulheres, *ensemble* e um diálogo cantado, do qual tomam parte as moças. Todos anunciam a abertura do mercado de aluguel de criados, costume antigo do local. Em seguida, as moças começam a discutir sobre Germana. Observemos:

GERTRUDES

Quais são as novas da semana?

VICTORINA

---

Uma semana antes, a folha ressaltava que Roldan faria os 18 papéis que, na produção original, cabiam à atriz Pepa Ruiz, explicitando que artistas infantis e adultos representavam os mesmos papéis. Cf. Artes e Artistas. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 7 de agosto de 1897, p. 2.

<sup>151</sup> Diversões. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 25 de agosto de 1897, p. 2.

<sup>152</sup> Artes e Artistas: Éden Lavradio. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 26 de agosto de 1897, p. 2.

<sup>153</sup> Teatros. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 24 e 25 de agosto de 1897, p. 3; Teatros e...: Éden Lavradio, *Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro, 26 de agosto de 1897, p. 2.

<sup>154</sup> Teatros e...: Éden Lavradio. *Gazeta de Noticias*, op. cit.; Artes e Artistas: Éden Lavradio. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 26 de agosto de 1897, p. 2.

<sup>155</sup> *Os sinos de Corneville* é uma tradução de Eduardo Garrido para a opereta de Clair Ville e Gabet, com música de Robert Planquette.

Rosna-se muito que a Germana

Não quer c' o Bailio casar

Todos

Não, não, não, não Germana

Quer-lhe o pé passar.

TEREZA

Rosnasce (sic.) mais, muito em surdina

Que anda cativa de um marau.

CORO

De quem. De quem?

SUZANA

Do Nicolau.

Todos

De quem, de quem

do Nicolau – Do nicolau (sic.)

Do Nicolau

Que dirá a Rosalina?<sup>156</sup>

É importante notar a linguagem falada pelos camponeses. “Rosna-se” e “Quer passar-lhe o pé” são as variantes populares de “Diz-se” e “Quer deixar-lhe”. E os vocábulos são acompanhados por um modo de agir característico. Percebe-se isso de modo mais completo na análise da resposta de Rosalina – que acaba de entrar em cena – à conversa das moças:

ROSALINA

(que acabou de entrar vai ao meio da cena provocando)

Hein?... Quem fala aí de Rosalina?<sup>157</sup>

A moça, ofendida por falarem de si pelas costas, vinga-se das demais moças, voltando acusações à Victorina e Martha. Acompanhe-se seus versos e a resposta das colegas:

ROSALINA

Ouvi que Victorina

TODAS

Também que Victorina?

ROSALINA

---

<sup>156</sup> Eduardo Garrido (tradutor). *Os Sinos de Corneville*, ópera cômica em 3 atos e 4 quadros, original de Clair Ville e Gaber. Texto datilografado com 65 folhas, numerado, pertencente ao acervo da SBAT, p. 1-2.

<sup>157</sup> Idem, *ibidem*, p. 2.

Ontem à noite parou  
De estrada velha na esquina  
Onde Bernardo encontrou – BIS –  
(Victorina falando Não acreditem)  
Ouvi também que abalaram  
Pelo atalho montanhês  
Longa a viagem foi talvez  
Pois só de manhã voltaram.  
Ouvi  
TODAS  
Ouvi-ouvi-ouvi-ouvi-ouvi-  
ROSALINA  
Ouvi que no pinhal  
Pra Martha e Luiz  
A noite de Natal  
Foi noite bem feliz  
De todas vós por aqui  
Destas e doutras ouvi  
Ah.  
Ouvi-ouvi-ouvi  
Aí está o que eu ouvi.  
TODAS  
Ouvi que no Pinhal  
Pra Martha e Luiz  
A noite de Natal  
Foi noite bem feliz \$BIS  
Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah!  
Aí está o que se diz.<sup>158</sup>

Rosalina faz alusões de conotação sexual quando se refere aos encontros que Victorina e Martha supostamente haviam tido com Bernardo e Luiz. Segundo ela, a primeira, que teria encontrado Bernardo na estrada, na noite anterior, esgueirou-se com ele por um atalho na montanha e ambos retornaram apenas pela manhã. No que toca à Martha e Luiz, diz ela que ambos haviam passado uma Noite Feliz de Natal no pinhal, o que tanto pode se referir aos elementos natalinos – como a canção

---

<sup>158</sup> Idem, ibidem, p. 3.

“Noite Feliz” e às pinhas com as quais se enfeitam as árvores – quanto pode deixar implícito que ambos tiveram um encontro escuso no meio da floresta, assim como teria ocorrido com o primeiro casal.

A peça continha outras características caras ao público: um casal de jovens enamorados, um castelo mal-assombrado, muitas perseguições, tapas na cara e inúmeros quiproquós. Os dois jovens, neste caso, são Germana e Gastão, que se conhecem e enamoram quando o rapaz salva a moça de um afogamento. Germana pensa que seu salvador foi Nicolau, que, na verdade, desejava casar-se com ela apenas devido à fortuna que ela possuía. Gastão é o herdeiro do castelo de Corneville, local que os habitantes da cidade supunham povoado por fantasmas, os quais não passavam de um embuste arquitetado por Gaspar, o tio de Germana. Entre divertidas cenas, nas quais o bailio, Nicolau e Gaspar demonstram suas fraquezas, uma carteira abandonada faz Rosalina pensar que é a herdeira de uma fortuna e descendente da nobreza, o que a leva a cantar entusiasmadas coplas, através das quais constata que sua fortuna a torna mais formosa.

O terceiro se abre com uma cena no jardim que, segundo a rubrica, deveria ser a “mais alegre possível”<sup>159</sup>. Nele adentra uma espantosa Rosalina e um tristonho Nicolau, transformado em seu servo. A moça cai na dança, levanta o vestido e canta uma canção bastante livre, sobre a maçã, fruto do pecado, e sobre como certo moço que colhia maçãs viu ambas as maçãs da moça que, de cima da árvore, atirava frutos ao mesmo<sup>160</sup> – outro número musical motivara a crítica de Arthur Azevedo mesmo antes de a peça ser encenada: “Já estou daqui a ver (...) as pequenitas erguendo as saias a cantar: Olhai! Olhai!// Examinai!// Tudo isto é bom... ouro é de lei!”<sup>161</sup>.

A alegria de Rosalina, no entanto, dura pouco, uma vez que ela descobre que a herdeira do castelo era, na verdade, Germana. Porém, a bondosa Germana, que aceita a mão de Gastão em

---

<sup>159</sup> Eduardo Garrido (tradutor). *Os Sinos de Corneville*, op. cit., p. 49.

<sup>160</sup>

“Rosalina  
Há pouco ainda empuleirado (sic.)  
Na macieira do quintal  
Maçae (sic) deitava o João do Prado  
Da Babet linda no avental  
Decotada porém Babet  
Ver deixava não sei o que  
Deixava ver não sei o que  
E o maganão que do alto olhava  
As maçãs atirava  
Dizendo é de pasmar  
Só uma atiro e vejo um par.”

Cf. Idem, *ibidem*, p. 54.

<sup>161</sup> A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). *O Theatro. A Noticia*. Rio de Janeiro, 22 de julho de 1897.

casamento, convida a moça para viver consigo, o que engendra um desfecho alegre, envolto num número musical cantado por toda a companhia.

O ritmo frenético da opereta, somado à liberdade temática e vocabular das canções e diálogos foram, sem dúvida, elementos que transformaram *Os Sinos de Corneville* num sucesso de público. O longo trecho, retirado da primeira cena da peça, exemplifica tais características. Além delas, é importante salientar que o refrão, cantado pelos plebeus em cena, é especialmente bem sucedido no interior da opereta. Ele segue de perto as características do gênero, ao reiterar a estrofe imediatamente anterior, ao mesmo tempo em que reproduz quão rápidas as notícias sobre a vida alheia correm naquele ambiente. Indicativa da boa aceitação do espetáculo é a paródia que Souza Bastos escreveu, na qual repetia a mesma liberdade do texto original, tanto que a canção da maçã também está presente, desta vez, cantada por Rosalina a Gaspar<sup>162</sup>.

Ao examinar o panorama teatral de fins do século XIX, percebe-se quão restrita era a penetração da crítica que lançava verrinas contra as comédias musicadas. Exemplo mais bem acabado disso é o desfecho da polêmica iniciada por Coelho Netto nos primeiros dias de agosto de 1897, a qual culminou em uma coesa manifestação de repúdio por parte dos homens e mulheres de teatro e deu origem a uma peça popular que parodiava *Pelo Amor!* – produção com a qual Netto nutria ideais tão elevados. É, sobretudo, digno de nota que a primeira récita de *Pelo Amor!* coincida com a estréia de *Os Sinos de Corneville* e que esta última tenha sido representada no período em que se encontravam em cena, no teatro Apolo, *O bico do papagaio* e *A filha do inferno*, o que evidencia a importância da produção

---

<sup>162</sup> Eis o entrecho da opereta: influenciado por *Os sinos de Corneville*, o senhor Gaspar passa a agir como o próprio dono do castelo de Corneville, o que o faz derrubar todas as árvores ao redor da casa, no intuito de limpar o terreno para o mercado de criados – cena que abre *Os sinos* original – e impedir a criada Rosalina de tirar as teias de aranha das paredes da casa. Os modos do patrão levam a moça a pensar que ele enlouqueceu, o que efetivamente ocorre a Gaspar na peça original.

Eis a paródia da canção da maçã:

“Rosalina  
Inda há pouco empoleirada  
Na macieira do quintal,  
Maçãs atirava o sr. Gaspar  
Cá da Rosalina no avental.  
Decotada porém Rosalina  
Ver deixava coisinha fina,  
Deixava ver coisinha fina.  
E o maganão que do alto a olhava  
As maçãs atirava  
Dizendo: é de pasmar!...  
Só uma atiro  
E vejo um par!”

Cf. Souza Bastos. *Os Sinos de Corneville*, comédia em um ato. Texto manuscrito com 38 folhas, numerado pertencente ao acervo da SBAT. O manuscrito é datado de 1902 e nele há a indicação de pertencer à atriz Candelária Couto. p. 29-30.

popular naquela sociedade. Adiciona ironia à questão o fato de o próprio Luiz de Castro, ensaiador de *Pelo Amor!*, ter voltado tantos elogios à *Filha do Inferno* por ocasião de sua estréia, e, ademais, constatado que preferia a apoteose desta à de *O bico do papagaio*, explicitando sua admiração pelas duas mágicas<sup>163</sup>.

Os folhetins escritos por aqueles que se ocupavam do teatro revelam a ambivalência da crítica, que clamava por espetáculos de valor literário, criticava abertamente as peças que se apoiavam nos duplos sentidos e elementos visuais, mas, ao comentar a estréia de um espetáculo aparatoso, não poupava elogios ao resultado final apresentado pelas companhias. O palmilhar pelas produções teatrais de 1897 demonstra que havia, no Rio de Janeiro, uma grande quantidade de espetáculos teatrais, com a representação de peças caras ao público, as quais garantiram a diversão de grande número de pessoas e o sustento daqueles que se dedicavam ao teatro. Ao contrário do que pretendem demonstrar os literatos contrários ao repertório das companhias de óperas-cômicas, *vaudevilles*, mágicas e afins, tais espetáculos eram vistos por pessoas das mais diversas classes sociais.

Não são raras as assertivas presentes nas folhas que nos demonstram o fato. Lembremo-nos do preço alcançado pelos camarotes na récita de estréia da *Capital Federal*, 100 mil réis, soma da qual dispunham apenas indivíduos da elite. Outro exemplo encontra-se no comentário de *O Paiz* sobre uma récita ocorrida em benefício do cômico Mattos, no teatro Apolo.

O teatro achava-se literalmente repleto de um público escolhido, que, à sua aparição em cena, o recebeu com uma prolongada salva de palmas, e foi considerável o número de mimos, cartas e cartões de cumprimentos que lhe foram levados pessoalmente, por seus admiradores, ao camarim, festivamente ornamentado.<sup>164</sup>

O “público escolhido” ao qual se refere a folha, que cumulou o cômico de aplausos, mimos e visitou seu camarim, por certo não era aquele que ocupava as gerais do teatro.

A relação ambígua da imprensa com o teatro popular foi responsável por folhetins curiosos. No mesmo dia em que o periódico referia-se ao espetáculo em benefício de Mattos, trazia a público um artigo comentando o primeiro aniversário da companhia à qual ele pertencia, companhia que se apresentava no Apolo.

Ociosos seria lembrar que nesse curto lapso de tempo a referida empresa tem despendido em esforços e em perseverança no sentido de proporcionar à nossa sociedade um gênero de divertimento que, se não é o mais apropriado para operar o milagre da preconizada regeneração do nosso teatro decaído, nem por isso é passível de condenação, pois que o *vaudeville*, a comédia, a opereta e a ópera-cômica, que fazem o objeto de sua exploração,

---

<sup>163</sup> L. de C. (pseud. de Luiz de Castro). Primeiras representações. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 20 e 21 de setembro de 1897, p. 3.

<sup>164</sup> Artes e Artistas: Ator Mattos. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 8 de dezembro de 1897, p. 2.

não deixam de reunir atrativos a que não são alheios a delicadeza do gosto artístico e, por vezes, o merecimento literário.<sup>165</sup>

Repasse-se o argumento. Se, aos olhos da folha, o gênero cômico-musicado não salvaria o teatro da decadência, tampouco deveria ser vituperado, por reunir características que condiziam com o gosto artístico. Ao lembrar que a crítica ao teatro popular repousava na conclusão de que ele era despido de qualidades artísticas, conclui-se que o argumento do jornal não resiste à análise prática. Ora, os espetáculos em questão poderiam possuir merecimento literário e qualidades artísticas, mas não poderiam salvar o teatro da decadência em que se encontrava? É deveras paradoxal, mas explicável.

Ao retomar à produção historiográfica concernente ao gênero, Fernando Mencarelli aponta Paris como o palco no qual se desenvolveram os gêneros populares e musicais, mais especificamente as feiras parisienses do final do século XVII até o término do século XVIII. Ao longo do século XIX, os gêneros ali surgidos se proliferariam nas cidades americanas e européias<sup>166</sup>, geograficamente e quantitativamente. Em paralelo à penetração pelo continente europeu e americano, ocorreu o surgimento de uma grande variedade de gêneros, que reuniam, segundo Mencarelli, a comédia, o drama, a música, a mímica, a mágica e o circo<sup>167</sup>. Por ter se iniciado nas feiras, o teatro de cunho popular visava a um público amplo e heterogêneo, por este motivo, seu objetivo principal era agradar as multidões. A característica cativante de tais espetáculos era, portanto, a engenhosidade, abundância e diversidade levadas à cena<sup>168</sup>. Efetivamente, a preocupação em cativar grandes parcelas da população continuou sendo uma constante nas comédias musicadas do fim dos noventa, o que motiva o uso de um léxico popular, a presença de recursos sonoros convencionais, a inserção de canções de fácil memorização e a atenção voltada aos aspectos visuais da produção.

Constata Mencarelli que este mesmo caráter popular já havia sido ressaltado por Machado de Assis, em 1873, no estudo “Literatura brasileira: instinto de nacionalidade”, em que o literato atribui aos gêneros ligeiros o epíteto de “espetáculos de feira” – visivelmente pejorativo, por remeter ao seu desenvolvimento no seio das classes populares e por traçar uma profunda diferenciação em relação aos gêneros teatrais considerados “artísticos” pelos literatos<sup>169</sup>.

---

<sup>165</sup> Artes e Artistas: Apolo. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 8 de dezembro de 1897, p. 2.

<sup>166</sup> Fernando Antonio Mencarelli. *Cena Aberta: A absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*, Campinas, Editora da Unicamp, 1999, p. 115.

<sup>167</sup> Mencarelli discute extensivamente as características de cada um deles. Para maiores detalhes, ver Idem, ibidem, p. 120, 121-128.

<sup>168</sup> Idem, ibidem, p. 116, 119. Para uma análise detalhada do surgimento do teatro popular e os fatos que fizeram com que ele fosse transferido das feiras para os teatros, ver o “Capítulo 2.1” da obra em questão “Da feira ao bulevar: divertimento para a multidão”, p. 113-130.

<sup>169</sup> Idem, ibidem, p. 60-3, 128.

Mencarelli ainda relaciona o desconforto com relação aos gêneros populares ao papel pedagógico que os homens de letras das últimas décadas do século XIX atribuíam a si mesmos. Por serem representantes letrados da sociedade, desejavam utilizar a pena a favor de uma radical transformação, a qual acreditavam ser capaz de retirar a sociedade brasileira das trevas em que se encontrava e de colocá-la sob a luz do progresso social e intelectual vivido pela Europa – caminho que viam como capaz de elevar culturalmente a população nacional, até então maciçamente iletrada<sup>170</sup>. Neste sentido, os gêneros teatrais populares se apresentavam como uma tradição indesejável, e deveriam, portanto, ser extirpados<sup>171</sup>. Entretanto, como vimos, a tarefa, na prática, não era tão fácil pois a própria elite freqüentava essas representações, daí a posição peculiar em que os cronistas da capital colocavam esses espetáculos.

Os demais cronistas, mas não Coelho Netto, que, conforme observei, não fazia concessões ao teatro popular. Tendo constatado a degeneração que as peças que davam primazia aos aspectos técnicos e trocadilhos provocavam, o literato convidou para compor o elenco de *Pelo Amor!* apenas artistas amadores pertencentes à elite carioca e provenientes dos cursos superiores da capital. As palavras de Lulu Júnior numa das crônicas em que discute a proposta artística de Netto, demonstram cabalmente essa orientação. O cronista – cujo pseudônimo mal esconde o nome de Luiz de Castro, a quem coube ensaiar o elenco de *Pelo Amor!* – volta retumbantes elogios aos moços da Faculdade de Medicina e da Escola Politécnica, os quais “se prestaram a fazer simples comparsas” naquela “tentativa tão elevada”<sup>172</sup>, assertiva que relaciona diretamente a formação acadêmica dos jovens à qualidade da peça que seria levada à cena dali alguns dias. A escolha do Cassino Fluminense – instituição tradicional da elite carioca – para as récitas do “poema dramático”, fazia parte do mesmo intento de deslocar o eixo da produção teatral dos teatros populares para aqueles freqüentados exclusivamente pela elite, assim como atribuir aos escritores “sérios” o papel de educar artisticamente a população carioca.

Todavia, a reação do público frente à representação demonstraria ao literato que sua proposta iluminista enfrentaria mais percalços do que ele, a princípio, imaginava. Se seus dramas musicais eram impenetráveis ao público iletrado e, portanto, desconhecedor da tradição literária ocidental, causaram igualmente estranheza à elite, acostumada aos mesmos espetáculos que agradavam o público iletrado, do qual buscava se diferenciar. A constatação torna-se compreensível na passagem de olhos pelos

---

<sup>170</sup> José Murilo de Carvalho. *Os Bestializados: O Rio de Janeiro e a República que não foi*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987, p. 85.

<sup>171</sup> Fernando Antonio Mencarelli, op. cit., p. 115.

<sup>172</sup> Lulu Júnior (pseud. de Luiz de Castro). Artes e Manhas. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 17 de agosto de 1897, p. 1.

espetáculos teatrais oferecidos ao público da capital, que, além de pertencerem ao gênero cômico-musicado, resumiam-se quase que exclusivamente aos melodramas tradicionais.

A situação física dos teatros também cooperava para o quadro, como se lastima Arthur Azevedo num dos folhetins de sua *Palestra*:

estabelecimentos inqualificáveis que aí se pavoneiam com a designação de teatros.

Sim, porque teatros de verdade não os temos infelizmente, ou, por outra, só temos um, o S. Pedro de Alcântara, mas esse já está vendido ao governo, que vai metamorfoseá-lo em *Fórum*.<sup>173</sup>

Mesmo o teatro S. Pedro era vítima da censura do cronista, pois teria perdido suas condições acústicas ao ter sido “condenado às exibições eqüestres”, alusão ao circo de cavalinhos e às companhias de variedades que ocuparam as dependências do teatro nos anos anteriores.<sup>174</sup>

A crítica aos locais ocupados pelas companhias teatrais, os quais o cronista se recusava a chamar de “teatros”, tão degradante considerava o aspecto dos mesmos, divide espaço com a depreciação no que toca às adjacências desses locais: ruas esburacadas, que não poupavam os transeuntes que se arriscassem a visitar as casas de espetáculos nos dias de chuva<sup>175</sup> – ambos índices da pouca preocupação do poder público com relação ao teatro. Naquele momento, Azevedo retomava o tópico que mais vezes trouxera à baila: a necessidade de construção, pelo poder público, de um teatro que abrisse espaço à arte. O literato foi um dos maiores militantes da causa, através das páginas da imprensa: “conservar-me-hei na estacada de pena em riste, já que outra arma não me é dado manejar contra abusos e maldades. O Teatro Municipal cairá por terra antes mesmo de construído, mas não cairá sem o meu protesto veemente”<sup>176</sup>, brada, meses antes, o irado cronista, ao descobrir que um dos casebres da rua Tiradentes, desapropriado pela municipalidade para que nele fosse construído o dito teatro, estava sendo reformado, o que aumentaria dramaticamente o preço que o Estado teria de pagar

---

<sup>173</sup> A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). *Palestra*. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 19 de julho de 1897, p. 1.

<sup>174</sup> Como exemplo, veja-se um trecho de um folhetim de F. C. (pseud. de Figueiredo Coimbra), no qual este comenta a reação de Gavroche (pseud. de Arthur Azevedo) frente às apresentações eqüestres e acrobáticas da companhia de Frank Brown, que ocupou o S. Pedro de Alcântara em meados de 1895:

“*Gavroche* mostra-se indignado, em nome da arte e do bom gosto, contra o escândalo de transformarem o S. Pedro de Alcântara, onde brilhou o gênio do primeiro ator nacional, em circo de cavalinhos, e, por alguns minutos todas as noites, em chiqueiro. A companhia Frank Brown, que ali se exhibe com um êxito que incontestável e lamentavelmente nunca tiveram no Brasil companhias dramáticas, apresenta desta vez alguns porcos, que, seja dito de passagem, trabalham com muita limpeza. É revoltante! exclama *Gavroche* e arremete contra Frank Brown. Porque (sic.)?”

Se no teatro legendário das glórias de João Caetano, no único edifício que o Rio de Janeiro possui com feição de casa de espetáculo, asseado, decente e belo, trabalham porcos, a culpa não é deles nem dos seus empresários, mas unicamente do público, que não só o consente como também o aplaude com frenesi, recompensando generosamente a exibição que tanto escandaliza o colega do *Paiz*.”

Cf. F. C. (pseud. de Figueiredo Coimbra). Notas de um simples. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 9 de agosto de 1895. Agradeço à Marcela Ferreira pela indicação do texto.

<sup>175</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>176</sup> A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). *Palestra*. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 22 de fevereiro de 1897, p. 2.

para desapropriá-lo. A desaprovação era ainda mais veemente na medida em que a verba para tal feito seria oriunda do imposto pago pelas empresas teatrais<sup>177</sup>.

O litígio, amenizado com a aprovação da edição definitiva do projeto que legislava sobre a construção do Teatro Municipal<sup>178</sup>, deixa patente quão necessária era a criação de um espaço adequado para a representação de uma variedade maior de espetáculos, para os quais os teatros da capital não estavam preparados. O teatro era elemento de “civilização e progresso”<sup>179</sup>, como ressaltava o folhetinista, que tantas vezes cobrara do poder público a existência de um teatro subvencionado por este, independente das bilheterias e que pudesse, portanto, educar o público no que de moderno havia em matéria de representação teatral. O modelo era, sem dúvida, a Europa, como o cronista deixava claro inúmeras vezes, ao constatar que a França subvencionava várias casas de espetáculos.

Todavia, o Brasil estava, cultural e socialmente, muito distante da Europa. Enquanto uma cidade como Londres era ocupada por dezenas de teatros, que se espalhavam pelas zonas ricas e pobres, nos quais eram encenadas uma infinidade de gêneros, desde espetáculos cômico-musicados e dramalhões até a alta dramaturgia, a comédia e também a tragédia<sup>180</sup>, o Rio de Janeiro possuía menos de uma dezena de casas de espetáculos, todas com condições acústicas questionáveis e circundadas por jardins barulhentos, as quais apresentavam, quase que exclusivamente, peças espetaculosas – cômico-musicadas e dramalhões –, as únicas adequadas ao espaço físico disponível. Deve-se igualmente levar em conta que a população era, em sua grande maioria, iletrada, o que prejudicava sua compreensão das peças eruditas e com maiores preocupações artísticas.

O quadro apresentado deixa visível, portanto, que a ânsia alimentada por Coelho Netto, de transpor para os trópicos as inovações teatrais do velho mundo, se esbarrava em inúmeros percalços. O desconhecimento do público do Rio de Janeiro com relação à tradição literária ocidental estendia-se, portanto, à dramaturgia moderna. Um dramaturgo como Ibsen, que, naquele momento, dava motivo a reflexões que tangiam até mesmo a esfera científica – exemplo disso é a apreensão que dele faz o alemão Max Nordau em seu volume *Degeneração*, traduzido para o português e analisado pela imprensa carioca – não foi encenado uma vez sequer em nossos palcos nos anos de 1897 e 1898<sup>181</sup>.

---

<sup>177</sup> A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). Palestra. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 14 de fevereiro de 1897, p. 2.

<sup>178</sup> Segundo a folha, aprovação do projeto ocorrera no dia anterior. Cf. Artes e Artistas. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 29 de abril de 1897, p. 2.

<sup>179</sup> A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). Palestra. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 14 de fevereiro de 1897, p. 2.

<sup>180</sup> Um panorama muito elucidativo do teatro inglês se encontra em Bernard Shaw. *Our theatres in the nineties*, volume 1, London: Constable and Company Limited, 1954.

<sup>181</sup> Max Nordau. *O Mysticismismo*, Rio de Janeiro, S. Paulo, Recife: Laemmert & C., 1898.

Em breve discutirei em detalhes a encenação e a recepção de *Pelo Amor!*. Por hora passarei a outro gênero muito apreciado pelos espectadores, o melodrama. Pretendo, através da reflexão sobre suas produções, acumular elementos que permitam compreender os motivos pelos quais os dramas musicais de Coelho Netto foram recebidos com tantas reservas pelo público da capital.

## 1.2 Os melodramas

Naquele 1897, diversos melodramas conquistaram o público dos teatros profissionais da capital. O repertório melodramático foi encenado pela empresa dirigida por Soares de Medeiros (que arrendara o teatro S. Pedro de Alcântara e o teatro Sant'Anna em diferentes momentos), pelo grupo de Ismênia dos Santos (cuja companhia ocupou o teatro Variedades) e, especialmente, pelo de Lucinda Simões, atriz portuguesa que desembarcou na capital com sua *troupe* em meados de maio lá ficando até dia 5 de outubro, período em que encenou, no Sant'Anna, sobretudo exemplares do gênero melodramático.

A empresa Soares de Medeiros, que tinha Isolina Monclar como sua primeira artista, levou à cena, durante todo o ano, uma vertente do melodrama de invulgar importância na disseminação do ideal pedagógico proposto pelo gênero, segundo Thomasseau – o melodrama histórico. Foram representados, no Teatro S. Pedro de Alcântara, *Os dois proscritos*, drama histórico em 5 atos e 6 quadros do autor português Luciano de Carvalho; *O Louco d'Évora ou Portugal restaurado*, drama histórico em 5 atos, original de João Ferreira da Cruz; *A entrega do trono a D. João IV*, em 1 ato e 2 quadros, original de Júlio Rocha; *A Restauração de Portugal*, ao qual a companhia atribuía o nome de “drama guerreiro” sem identificar o nome do autor; *D. Sebastião*, rei de Portugal, drama histórico de 5 atos e 6 quadros, acomodado à cena portuguesa pelo ator Barbosa; *Pedro Sem (que já teve e agora não tem)*, de Luís António Burgain. Porém, embora os anúncios de tais produções chamassem a atenção para as situações dramáticas e movimentadas, como marchas e combates<sup>182</sup>, cada representação deu uma média de 2 récitas, o que pode dever-se ao fato de os espetáculos ocorrerem apenas aos finais de semana, quando a concorrência entre as formas de entretenimento era maior.

---

<sup>182</sup> Vejamos trechos de alguns desses anúncios:

*Os dois proscritos*: “patriótica peça histórica portuguesa, de grande espetáculo e extraordinária movimentação”; *O Louco d'Évora ou Portugal restaurado*: “peça histórica portuguesa, de situações dramáticas, marchas, combates (...)”; *D. Sebastião, rei de Portugal*: “espetaculosa e emocionante peça histórica, em 5 atos e 6 quadros, baseada nos horrorosos mistérios da história da inquisição em Espanha”. Cf. anúncio da Empresa Artística Dramática. *O Paiz*, 19 de dezembro de 1897, p. 8; anúncio da Empresa Artística Dramática. *O Paiz*, 4 de junho de 1897, p. 8; anúncio da Empresa Artística Dramática. *O Paiz*, 21 de novembro de 1897, p. 8.

Infelizmente não foi possível localizar os textos. Para se ter uma idéia da construção do enredo discuto brevemente *Pedro Sem*. O enredo se baseia na lenda de Pedro, agiota muito rico e avarento, que, após ter comparado seu prestígio ao de Deus, é por este conduzido à miséria. Assim, resta-lhe apenas esmolar pelo pão, dizendo algo do tipo: “Dai alguma coisa ao Pedro Sem, que teve muito e agora não tem!”<sup>183</sup>. Conta Carlos Nogueira que a lenda era uma das mais disseminadas no momento de que este trabalho trata<sup>184</sup>, daí o interesse despertado pela produção, mesmo passados 50 anos da publicação da peça de Burgain. O tom moralista, característica fundamental do gênero, fica patente na produção – o vilão, avarento, agiota e, além disso, algoz de uma pobre mocinha, tomada por ele como escrava, já que a família dela não pudera honrar as dívidas que tinha com Pedro, é punido pela Providência, que o deixa à míngua<sup>185</sup>. A divertida análise que Julio César Machado faz do melodrama deixa implícito o preconceito que a camada culta principia a nutrir pelo gênero: “Este *Pedro Sem* é um inferno de gritaria, patadas, apóstrofes e assassinios.”<sup>186</sup>. É uma pena que o fato de a peça haver sido encenada uma única vez – por ocasião do aniversário da restauração de Portugal, segundo o anúncio – impediu nossos cronistas de discutirem-na. Mesmo assim, não faltarão oportunidades de discutir produções do gênero. Para isso, tome-se as récitas de *Revolta no mar*, apresentadas, com maior êxito, no teatro Sant’Anna<sup>187</sup>. Poucos dias antes da estréia, *O Paiz* anuncia a inauguração da nova companhia dirigida pelo ator Soares de Medeiros, artista que “tem resistido valentemente à invasão da opereta”, salienta a folha<sup>188</sup>. Todavia, comentários sobre a récita de estréia atestam que, se a companhia escapou à comédia musicada, não deixou de incorporar algumas características da mesma no melodrama que levou à cena, como a espetacularidade:

O quadro do incêndio e explosão do brigue *Esperança* foi muito bem feito. Ao enorme estampido das explosões, sucedem-se as nuvens de fumo e quando estas se dissipam, rapidamente, como o susto dos espectadores, todo o navio tem desaparecido completamente e só se vê o mar.

---

<sup>183</sup> O trecho citado é de Júlio Couto, “Isto do Pedro Sem...”. In: Nuno Pignatelli, *Lenda de Pedro Cem*, Porto, Campo das Letras, 2007.

O artigo que historiciza a lenda é de NOGUEIRA, Carlos. A lenda de Pedro Sem: da oralidade à poesia romântica, ao cordel (português e brasileiro) e à literatura para crianças e jovens. In: *Gulbenkian: Casa da Leitura*. [http://www.casadaleitura.org/portalpha/bo/documentos/ot\\_pedrosem\\_a.pdf](http://www.casadaleitura.org/portalpha/bo/documentos/ot_pedrosem_a.pdf), 1-2, pesquisado em 17 de dezembro de 2008.

<sup>184</sup> Luís António Burgain. *Pedro Sem Que Já Teve e Agora Não Tem*: Drama Fundado em Factos, Rio de Janeiro, Tipografia Universal Laemmert, 1847.

<sup>185</sup> Carlos Nogueira. A lenda de Pedro Sem, op. cit., p. 1.

<sup>186</sup> Julio César Machado. *Scenas da minha terra*, Lisboa, Editor José Maria Correa Seabra, 1862, p. 175.

<sup>187</sup> A peça foi encenada dez vezes em dezembro de 1897 e mais cinco em janeiro de 1898. Tornou-se a segunda bilheteria do mês de dezembro, apenas atrás de *Coroa de Fogo*, mágica de Acácio Antunes, com música dos maestros Luiz Moreira e Paulino do Sacramento, instrumentada pelo maestro Capitani, a qual rendeu 26 representações nesse mesmo período. Cf. *O Paiz*, dezembro de 1897 e janeiro de 1898.

<sup>188</sup> Diversões. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 17 de dezembro de 1897, p. 2.

Como maquinismo teatral, esse quadro é um dos mais perfeitos que temos visto.<sup>189</sup>

Tal efeito se soma à atuação dos elementos da companhia, como Soares de Medeiros, que representou o herói, bravo marinheiro Manoel Trinta Diabos, “um só homem que vale por uma legião de bravos” e Claudino, o “bandido assassino e incendiário”. Interessante é o fato de a folha, mesmo sublinhando que esses personagens pertencem à convenção dos dramalhões, constatar que a companhia tem condições de engendrar algum melhoramento na arte dramática<sup>190</sup>. A conclusão esboça algo sobre o que devemos nos deter: a crise que enfrentava o teatro não dizia respeito unicamente ao gênero de representações teatrais levadas à cena, mas à concorrência que os teatros eram obrigados a enfrentar com outras formas de entretenimento, como os belódromos, touradas, frontões e, em especial, os estabelecimentos cujo ingresso era gratuito, como os boliches.

A tentativa dos artistas reunidos no teatro Sant’Anna sob a direção do ator Soares de Medeiros prova certa confiança na volta desse bom tempo em que valia a pena empregar grandes somas na encenação de uma peça (...) no meio da luta que se travou entre a arte e o jogo.<sup>191</sup>

Noutro artigo, a folha lamenta a “insustentável” situação enfrentada pelo teatro na capital, uma vez que, obrigados pela municipalidade, os empresários estavam tendo de fechar tais casas. A necessidade obrigava a companhia que utilizava o Apolo a partir para S. Paulo, diz ele, e até mesmo a atriz Pepa confessara não suportar “semelhante calamidade” ameaçando se retirar da capital. Assim, conclui o cronista, se se mantiverem as causas que afastavam o público dos espetáculos, as empresas não ousarão arriscar seus capitais. Partirão para outro canto da república ou se dissolverão<sup>192</sup>.

Essas considerações são fundamentais para que se compreenda o julgamento crítico ao qual as folhas submetem as peças. Elas demonstram, como já apontei ao analisar as comédias musicadas, que o Brasil estava, cultural e socialmente, muito distante da civilização européia a que literatos como Coelho Netto buscavam aproximá-lo. Muito além da necessidade de um teatro de grandes pretensões artísticas, os artigos em questão esboçam o temor de que todos os teatros da capital fechem suas portas, independentemente do gênero neles apresentado. O último artigo ainda aventa a possibilidade de a criminalidade aumentar sem esses estabelecimentos, principalmente nos finais de semana e feriados, o que aponta para o caráter moralizador atribuído aos palcos<sup>193</sup>. Uma leitura mais abrangente dos folhetins teatrais publicados também pela *Gazeta de Noticias* e pelo *A Noticia* demonstra que a preocupação moralizante norteava a análise das peças em cartaz. Esses elementos moralizadores

---

<sup>189</sup> Artes e Artistas, Sant’Anna. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 20 de dezembro de 1897, p. 2.

<sup>190</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>191</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>192</sup> Artes e Artistas. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 14 de dezembro de 1897, p. 2.

<sup>193</sup> Idem, *ibidem*.

explicam, por um lado, a defesa do melodrama tradicional ou o olhar condescendente para com o mesmo e, por outro, o fato de as companhias que se apresentavam na capital apresentarem pouca ousadia na escolha do repertório.

A grande importância conferida às representações de cunho moralizante fica evidente nas discussões que antecedem e sucedem, na imprensa, a representação de *Os Cáftens*, do português Antônio Lopes Cardoso. As características da obra, classificada por seu autor como “drama”, encaixam-na sobremaneira no gênero melodramático, dados os diálogos pomposos, as personagens maniqueístas e o fundo moral. Muito se falou sobre a obra em 1897, porque, embora ela houvesse sido escrita em 1880, sua encenação fora proibida pelo Conservatório Dramático, devido à temática que se propunha a discutir<sup>194</sup>. O conteúdo evidentemente panfletário do texto, cujo título – um regionalismo alusivo ao indivíduo que vive da prostituição – havia sido, na opinião de Arthur Azevedo, o elemento causador da censura. E tal reprovação perdurou no Rio de Janeiro por anos, tanto que, após enfrentar as restrições da polícia por ocasião de uma segunda tentativa de levar sua produção à cena, já na década de 1890, Lopes Cardoso a confiou a Eugênio de Magalhães, para que a mesma fosse encenada na capital paulista. Conta Azevedo que mesmo em São Paulo a peça fora recebida com reservas, as quais apenas foram desfeitas quando Magalhães convidou a imprensa paulista para sua leitura<sup>195</sup>. Assim, *Os Cáftens* encheu o teatro Polytheama três vezes, algo que o cronista constata ser digno de nota, considerando que a casa tinha grandes dimensões<sup>196</sup>.

A polêmica levantada pela obra de Lopes Cardoso foi, seguramente, um dos elementos que impulsionou uma companhia carioca a encená-la, respondendo, de certa forma, ao desejo do cronista de *O Theatro*, que clamara pela sua chegada ao Rio nas mãos do grupo de Eugênio de Magalhães. Os motivos o cronista explica nesse mesmo folhetim em que historia os percalços pelos quais passara a peça<sup>197</sup>:

O fundo da produção era moral, considerando que o seu autor pretendia “voltar à execração pública uma classe de miseráveis para quem todos os rigores são brandos”, e, para isso, não poupou o espectador de nenhuma situação que pudesse impressioná-lo. Todavia, constata que Cardoso tivera o cuidado de expurgar sua peça das “escabrosidades” inerentes ao assunto, fazendo com que “as mais

---

<sup>194</sup> Antônio Lopes Cardoso. *Os Cáftens*, drama em 5 atos. *Coletânea Teatral*: caderno nº 55 da Revista de Teatro SBAT, Rio de Janeiro, nº 310, p. 1-25, julho e agosto de 1959.

<sup>195</sup> A.A. refere-se a essas restrições nas crônicas que escreve sobre *Os Cáftens*. Cf. A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). *O Theatro. A Notícia*, 18 de fevereiro e 14 de outubro de 1897.

<sup>196</sup> A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). *O Theatro. A Notícia*, Rio de Janeiro, 18 de fevereiro de 1897.

<sup>197</sup> *Idem*, *ibidem*.

respeitáveis famílias” a vissem sem protestar. A relevância do tema posto em debate norteia a análise positiva que A.A. faz da peça, na qual, segundo ele, estavam presentes todos os “terríveis episódios” do caftismo, desde a conquista da vítima por meio de palavras mentirosas, até seu final abandono<sup>198</sup>. Realmente, o assunto freqüentava constantemente as folhas da capital. Em certo momento, a *Gazeta de Noticias* aponta para a necessidade de se executar um saneamento moral na cidade, tarefa considerada ainda mais difícil que o saneamento material e estabelece relação entre o caftismo e o jogo, metáforas da podridão que afirma imperar. Constata que tais indivíduos, imigrantes para os quais o Brasil não produzia unicamente café, mas também prostituição barata, imiscuíam-se num sórdido sobrado da rua do Sacramento, no qual, num só tempo, as mulheres exploradas eram leiloadas e casadas, e o soldo gerado pelo trabalho das mesmas era perdido na mesa de jogo pelos homens que as perdiam. A folha ainda vitupera a insolência dos cáftens, que zombavam da falta de eficiência da polícia, a qual os obrigava apenas a “passar” para o Rio da Prata – alusão à deportação sofrida pelos indivíduos, que rapidamente conseguiam retornar ao Rio – e, por isso, pede que o chefe de polícia honre seu nome e vá até o mencionado imóvel.

Ao reler os folhetins de Azevedo à luz do artigo da *Gazeta de Noticias*, percebe-se claramente que o cronista toma o teatro como elemento fundamental para a moralização da sociedade. Isso é salientado ainda uma vez no texto em que comenta a estréia de *Os Cáftens* em solo carioca. Ressalta o cronista que o drama subia à cena no momento em que a “praga do caftismo”, que incitara o dramaturgo a escrever aquela obra, voltara à capital<sup>199</sup>. Após lembrar os esforços de Lopes Cardoso para ver sua produção iluminada pelas luzes da ribalta, e a recente proibição que ela havia sofrido por parte da polícia, sublinha a relevância do trabalho, o qual pintava o “escabroso assunto”, por vezes de modo cru, ainda que atenuado com habilidade e discrição. Por isso, constata que o trabalho era bem feito, quando comparado com o que se produzia para o teatro no Rio, embora não fosse o que de melhor Lopes Cardoso escrevera, por se tratar de uma peça de ocasião, “improvisada quase”, cujo intuito era aproveitar um incidente da vida social<sup>200</sup>. O resultado final, aparentemente, satisfez o folhetinista, que ressalta a lição aprendida de *Os Cáftens*:

— Terminada a representação do Santa Anna, descíamos a rua da Carioca dois colegas de imprensa e eu, quando um deles me disse, apontando para certas infelizes que conversavam ruidosamente de janela para janela:

---

<sup>198</sup> Idem, ibidem.

<sup>199</sup> Cf. A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). *O Theatro. A Noticia*, Rio de Janeiro, 18 de fevereiro e 14 de outubro de 1897.

<sup>200</sup> Idem, ibidem.

— Não há duvida que, depois de assistir uma pessoa à representação dos *Cáftens*, sente compaixão por estas pobres mulheres. — Está nessa frase toda a moralidade da peça.<sup>201</sup>

A peça é considerada importante na medida em que denuncia os vícios da sociedade, e, com isso, educa o espectador. Noutra momento, o escritor deixava implícito que a produção teria influência direta na correção da sociedade, ao afirmar que conseguiria maior alcance moral caso fosse representada no ano de 1880, ano em que o caftismo se instalara na capital<sup>202</sup>. Importância semelhante tinha ela naquele 1897, mesmo não sendo possuidora de grandes qualidades literárias. O teatro é visto, neste sentido, mais como tribuna de discussão de questões palpitantes na sociedade do que palco para o deleite artístico. A assertiva do cronista, de que os “pais de família” não deveriam levar as “filhas solteiras” à representação, pois o teatro em si não era feito para tais moças, é mais um elemento que corrobora essa constatação.

É efetivamente questionável a qualidade artística de *Os Cáftens*, que soma, de modo pouco organizado, características do melodrama clássico, da comédia realista e inclusive se abre à intervenção de um escritor preocupado em zelar pela ordem vigente, o qual pede licença ao público para levar à cena “o bordel!”:

Tendo em vista pôr em evidência a hediondez moral de certos indivíduos, para corretivo dos quais ainda a lei não cogitou pena que corresponda à enormidade dos seus crimes, foi o autor dessa peça forçado a expor à vossa observação, para o julgamento da vossa justiça, o antro sinistro das suas perversidades: – o bordel!

Não vós (sic.) aterre, porém, a idéia do quadro repugnante que esta palavra naturalmente sugere.

Tranqüilizai o vosso espírito.

No assomo da indignação profunda que lhe guiou a pena e a imaginação neste trabalho, o autor não esqueceu nunca nem o muito respeito que nos deve, nem a estima de si próprio como escritor decente. (...) <sup>203</sup>

A oratória de palanque que Lopes Cardoso utiliza para intervir na peça dá mostras, num só tempo, daquela discrição que Arthur Azevedo afirma ter sido mantida pelo autor e do conservadorismo da nossa sociedade em matéria de teatro – oriundo tanto da pouca familiaridade do público com relação ao que se produzia na Europa, como as peças naturalistas de Zola, a exemplo de *L'Assomoir*<sup>204</sup>, quanto da mentalidade provinciana do povo, para quem a sexualidade era assunto visto com muitas reservas.

A influência da comédia realista dá-se pela introdução de uma espécie de *raisonneur*, Carlos, brasileiro que conhece Sara numa viagem à Europa e dela se enamora. São proferidos por ele os

---

<sup>201</sup> Idem, ibidem.

<sup>202</sup> A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). Diversões, Sant'Anna. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 7 de outubro de 1897, p. 2.

<sup>203</sup> Antônio Lopes Cardoso. “Monólogo” que antecede o “Ato Terceiro”. In: *Os Cáftens*, drama em 5 atos, op. cit., p. 12-13.

<sup>204</sup> Segundo Faria, *L'Assomoir*, de Emile Zola, foi posto em cena, no Brasil, em 1881, pela empresária Ismênia dos Santos. Cf. João Roberto Faria. “O Naturalismo”. In: *Idéias Teatrais: O Século XIX no Brasil*, São Paulo: Ed. Perspectiva, Fapesp, 2001, p. 196-7.

discursos mais críticos acerca da conduta dos cáftens. Faz uma ovação ufanista ao Brasil ao saber que um cáften havia difamado o país – “O seu solo é fertilíssimo, e a sua vegetação opulenta maravilha os estrangeiros com a exuberância da sua perene primavera.”<sup>205</sup> etc. Ao perceber que Sara casou-se com essa sorte de indivíduo, o rapaz discorre longamente sobre a procedência dos mesmos, por meio da imigração, e sobre a exploração daquelas com as quais se casavam, transformadas no “vírus pestilento que eles vão inoculando no nosso organismo social”<sup>206</sup>, enfim, palavras que valem por um artigo de fundo de um jornal da época e em muito se assemelham à matéria da *Gazeta* de que se falou. Nesse sentido, é simbólico o fato de as últimas palavras da peça pertencerem a Carlos: “oxalá que a autoridade compreenda, enfim, o dever que a moral e a humanidade lhe impõem de reclamar do Poder Legislativo uma lei especial que puna devidamente os cáftens; – esses exploradores da indústria mais infame que a torpeza humana tem inventado!”<sup>207</sup>. À maneira do *raisonneur* da comédia realista, Carlos é o defensor da moral da sociedade e objetiva expurgar seus males de modo racional para conduzi-la à ordem. Há, portanto, muito da moral da época na personagem desse rapaz, que se transforma no amante de Sara tão logo descobre a situação aviltante em que ela se encontrava. Contudo não faz qualquer movimento no intuito de oficializar a união quando a moça deixa o bordel, oferecendo-se tão somente para pagar-lhe a passagem de volta à terra natal, numa reafirmação da moral vigente, segundo a qual a mulher deveria se casar donzela.

A ambos os elementos, soma-se a linguagem melodramática que permeia toda a peça. As rocambolescas cenas do quarto ato dão espaço para um quiproquó que em nada deve a D’Ennery, prolífico melodramaturgo francês<sup>208</sup>. Nessas cenas, o esposo de Judith, a personagem principal, consegue se desenredar da complicação na qual o cáften Samuel o colocara e volta para reaver a esposa, que deixara sob a proteção de Samuel, a quem julgava ser um bom homem. Chegando ao Rio, encontra com dois outros cáftens, que, por meio de complicadas maquinações, o enganam e fazem com que ele, por pouco, perca a esposa para sempre<sup>209</sup>.

É também patente o maniqueísmo na construção das personagens: os cáftens são cobertos de vícios ao passo que Judith e Mullen, o casal por eles enredado e levado à perdição, são pura virtude.

---

<sup>205</sup> Idem, ibidem. “Ato Primeiro”, “Cena VI”. In: Os Cáftens, drama em 5 atos, op. cit., p. 6.

<sup>206</sup> Idem, ibidem. “Ato Segundo”, “Cena V”. In: Os Cáftens, drama em 5 atos, op. cit., p. 11.

<sup>207</sup> Idem, ibidem. “Ato Quinto”, “Cena VII”. In: Os Cáftens, drama em 5 atos, op. cit., p. 6.

<sup>208</sup> Thomasseau afirma que Adolphe D’Ennery (1811-1899) “carpintou” mais de 250 peças, alusão à construção minuciosa das intrigas de suas produções, repletas de complicações. Conta o ensaísta que D’Ennery preferia cuidar da construção do enredo do que da linguagem, trabalho que deixava a cargo de seus colaboradores. Cf. Jean-Marie Thomasseau. *O melodrama*, (Le mélodrame) tradução de Claudia Braga e Jacqueline Penjon, São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 85.

<sup>209</sup> Antônio Lopes Cardoso. “Ato Quarto”, “Cenas IV-XI”. In: Os Cáftens, drama em 5 atos, op. cit., p. 19-22.

Seus caracteres se relacionam com a religião seguida: os cáftens são hebreus, o que favoreceria seu modo de agir, uma vez que poderiam se unir em matrimônio unicamente através de um anel, através do qual adquiririam o direito de vida e morte sobre as esposas – algo considerado por Carlos uma “espécie de fanatismo”<sup>210</sup>; o casal é cristão, pois a moça que seguia a religião hebraica antes do casamento, herdou do esposo a crença católica, o que lhe permitia resistir por mais tempo às investidas de Samuel.

São constantes as longas falas altissonantes pronunciadas por vilões e mocinhos, as quais dão a ver o negror ou a pureza de suas almas. O sofrimento que os primeiros imprimem aos segundos é intenso e perdura até a última cena, com o assassinato do cáften que desencaminhara Judith – ato que ocorre pelas mãos do marido da moça – e com a chegada da autoridade policial, que promete dar um basta à situação. Judith, que cedeu e acabou entrando na prostituição, também sucumbe. Isso ocorre pouco depois dela ver o esposo, que, por obra do cáften, julgara morto<sup>211</sup>, desenlace que nos remete à moral melodramática que dera o mesmo fim a Marguerite Gautier, a “Dama das camélias”<sup>212</sup> – a mácula da prostituição apenas poderia ser curada no plano superior, pois a sociedade ainda não era capaz de perdoá-la.

Lopes Cardoso ousa na escolha do tema e na construção de algumas cenas de grande impacto dramático, como a cena II do terceiro ato, na qual as damas da noite, debruçadas nas janelas do sobrado onde atuam, encetam conversas lúbricas com os transeuntes<sup>213</sup>, ou as cenas nas quais uma Judith decrépita tenta conseguir clientes<sup>214</sup>. No entanto, essa trajetória é perturbada, talvez devido ao cuidado do escritor de não corar o espectador e, bastante provavelmente, devido à necessidade de conquistar o público, daí os costumeiros lances melodramáticos aos quais as platéias já estavam habituadas, como as maldades, gritarias, choros, perseguições, a premiação final da virtude e punição do vício. A estratégia apeteceu as platéias, as quais prestigiaram o melodrama dez vezes em outubro de 1897, número razoável, quando comparado ao retorno obtido por grande parte das produções do gênero<sup>215</sup>.

---

<sup>210</sup> Idem, ibidem. “Ato Segundo”, “Cena V”. In: Os Cáftens, drama em 5 atos, op. cit., p. 10.

<sup>211</sup> Idem, ibidem. “Ato Quinto”. In: Os Cáftens, drama em 5 atos, op. cit., p. 22-25.

<sup>212</sup> Marguerite Gautier é a protagonista de um dos mais conhecidos romances de Dumas Filho, o qual foi transformado em peça de teatro e encenada pela primeira vez em 1852. A personagem, que no passado exercera o meretrício, vê-se impedida de se casar com um jovem da sociedade parisiense. A tristeza faz com que a jovem, que era tuberculosa, acabe por sucumbir à doença.

Para a obra de Dumas Filho, ver Alexandre Dumas Filho. *A Dama das Camélias* (La Dame aux Camélias); tradução Gilda de Mello e Souza, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996 (Coleção Leitura).

<sup>213</sup> Antônio Lopes Cardoso. “Ato Terceiro”, “Cena II”. In: Os Cáftens, drama em 5 atos, op. cit., p. 13-14.

<sup>214</sup> Idem, ibidem. “Ato Quinto, Cenas I-IV”. In: Os Cáftens, drama em 5 atos, op. cit., p. 22-24.

<sup>215</sup> *Os cáftens* foi encenado do dia 7 ao 20 de outubro. Ver *O Paiz*, Rio de Janeiro, outubro de 1897.

Exemplo da preocupação em saciar as expectativas do público comum e, portanto, da ausência de ousadia na escolha do repertório, nos dá a companhia dramática dirigida pela atriz portuguesa Lucinda Simões, que ocupou o Sant'Anna de maio a outubro de 1897. Lucinda era velha conhecida dos cariocas, já que vivera por muito tempo na capital do Brasil e, naquele 1897, trazia à cidade uma companhia da qual fazia parte Lucília Simões, sua jovem filha conterrânea dos habitantes do Rio, o que aumentou ainda mais o interesse do público pela *troupe*<sup>216</sup>.

Em anúncio anterior à chegada dela, no qual era apresentado o repertório da companhia, constava uma série de peças de sucesso na Europa, tanto produções consideradas convencionais, como *Georgette*, de Sardou, ou outras que se queriam afinadas com as tendências estéticas contemporâneas, como *Mancha que limpa*, de José Echegaray; quanto uma produção de Henrik Ibsen, filiado à dramaturgia moderna – *O inimigo do povo*. Todavia, o drama do escritor norueguês não subiu à cena do Sant'Anna, que recebeu, naqueles cinco meses, diversos exemplares dos gêneros cômicos, cômico-musicados e, o que nos interessa mais de perto, do gênero melodramático: *Georgette* (1885) e *Demi-Monde*, de Victorien Sardou, *Madame Sans-Gêne* (1893), de Sardou e Émile Moreau; *O Perdão*, de Jules Lemaistre; *O Romance de um moço pobre*, de Octavio Feuillet, (1858); *Os abandonados*, de Pierre Decourcelle (1896); *Uma mancha que limpa*, de José Echegaray (1895); e *A Segunda Mulher*, de Arthur Pinero.<sup>217</sup>

Sardou abriu e encerrou as récitas da companhia. *Georgette* estreou em 29 de maio e, conforme Arthur Azevedo faz imprimir em *O Paiz*, o teatro estivera repleto de espectadores ansiosos por rever Lucinda Simões e conhecer Lucília, as quais teriam representado de modo irrepreensível<sup>218</sup>. Porém, a história da antiga manteúda que compra para si um título de nobreza, mas não consegue adquirir para a filha o respeito da fidalguia parisiense, parece não ter agradado muito o cronista. Em seu folhetim semanal na folha *A Notícia*, ele constata que ela não era uma das melhores produções de Sardou,

---

<sup>216</sup> O orgulho está estampado nas considerações ufanista que *O Paiz* faz sobre a moça, à qual considera brasileira, mesmo tendo ela vivido quase toda a sua vida em Portugal: “uma atriz brasileira muito distinta, que ainda não conhecemos.”. Artes e Artistas. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 15 de fevereiro de 1897, p. 2.

<sup>217</sup> A relação completa das peças representadas, na ordem de encenação, foi a seguinte: “*Georgette*”, melodrama que deu um total de sete récitas entre maio e julho de 1897; *Francillon* (1887), comédia de Dumas Filho, 11 récitas, entre junho e setembro; *O Senhor Diretor*, comédia de A. Bisson e F. Carré, oito récitas, entre junho e julho; *O perfume*, opereta de E. Blum e R. Toché, oito, em junho; *Os abandonados*, melodrama, 19, entre junho e julho; *Uma mancha que limpa*, drama, oito, entre julho e agosto de 1897; *O Hotel do livre câmbio*, vaudeville de G. Feydeau e M. Desvalières, 18, entre julho e outubro; *Madame Sans-Gêne*, drama, 18 em agosto; *A Segunda Mulher*, drama, seis em agosto; *Os Amantes Legítimos*, comédia de Ambroise Janvier e Marcel Balfot, quatro em agosto; *Demi-Monde*, melodrama, 13, entre agosto e outubro; *O Romance de um moço pobre*, melodrama, 11 em setembro; *O Perdão*, melodrama, cinco em setembro; e *Divorciêmo-nos* (1880), comédia de de Sardou e de Najac, quatro em outubro. Cf. *O Paiz*, Rio de Janeiro, maio-outubro de 1897.

<sup>218</sup> A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). Artes e Artistas: Teatro Sant'Anna. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 1897, p. 2.

devido tanto à precipitação de cenas ocorrida no 2º ato, o qual supunha indigno da pena do autor, quanto ao desenlace, o qual a todos surpreendera por não acreditar que se tratava efetivamente de um desenlace<sup>219</sup>. O cronista sublinha que Sardou pretendia sustentar a seguinte tese: “Um homem honesto pode esposar a filha honesta de uma mulher desonesta?”. Sardou teria dado resposta negativa à questão, acabando por trair a expectativa geral de que haveria um casamento no último ato<sup>220</sup>.

A última consideração de Arthur Azevedo ressalta sua filiação ao crítico francês Francisque Sarcey, defensor ferrenho da “peça bem feita”, aquela que encadeia de forma clara e linear os acontecimentos, que desembocam numa conclusão já esperada pelo público, característica das peças tradicionais, naquele momento, questionada pelos dramaturgos modernos<sup>221</sup>. Todavia, o fato de o desenlace dessa peça de Sardou ter surpreendido o folhetinista não nos permite esperar grandes vôos da mesma, a qual tem vários ingredientes do melodrama, muito embora o cronista afirme que seu autor escreveu “primores do teatro moderno”. São eles a cantora de café-concerto que tem má reputação, montes de dinheiro e, no entanto, criou a filha de forma primorosa, tanto que a moça não conhece o passado da mãe; o amor impossível entre a um nobre e a mocinha – que herdara da mãe o título de fidalguia que esta, por sua vez, comprara de um irlandês arruinado e velho, com o qual se casara por conveniência; o convencional personagem do conde de Clavel de Chabreuil, responsável, como explica Azevedo, por articular as situações entre si e comentá-las em voz alta, de modo que o enredo fique claro para o público<sup>222</sup>.

Nesse contexto, o desfecho respeita uma importante característica do melodrama, a pincelada moralista, já que à mulher de vida airada não é dado atingir a felicidade. Mesmo tendo sido boa mãe, carregará para sempre o fardo de ter barrado a felicidade da filha, a qual se recusa a abandonar a progenitora, exigência da família do rapaz para a realização do casamento. A semelhança com *A Dama das Camélias* (1852) é flagrante, pois também Marguerite vê seu consórcio com Armand Duval impedido, malgrado o amor que sente por ele, insuficiente para redimi-la de suas faltas.

As críticas feitas ao enredo e à encenação na capital – a partir de uma tradução do texto em italiano, segundo o cronista – não são suficientes para impedir o folhetinista de *A Notícia* de recomendar a produção. Ao contrário, ele procura salientar aspectos relevantes da mesma, como a cena

---

<sup>219</sup> A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). O Theatro: *A Notícia*. Rio de Janeiro, 7 de junho de 1897.

<sup>220</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>221</sup> Ver Larissa de Oliveira Neves. As comédias de Artur Azevedo: em busca da história. op. cit., p. 77-8.

<sup>222</sup> O entrecho da peça é transcrito pelo cronista nos folhetins nos quais a comenta. Cf. A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). Artes e Artistas: Teatro Sant’Anna. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 1897, p. 2.; A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). O Theatro. *A Notícia*. Rio de Janeiro, 7 de junho de 1897.

em que a filha de Georgette, representada por Lucília Simões, descobre seu passado. E aí o cronista se junta àqueles que fizeram “a ovação que a consagrou” e afirma não ter dúvida de que “Lucília Simões é alguém.”, assertiva que, se pode se dever aos méritos da jovem atriz, é também devido ao fato de ela ser brasileira e filha de uma atriz bastante respeitada na capital<sup>223</sup>. O público que a prestigiou no Sant’Anna fez-lhe “as honras da noite”, nas palavras do cronista, informação valiosa, pois nos faz refletir sobre os interesses que moviam esse público – trata-se da elite econômica carioca, como os cronistas teatrais constantemente salientavam. O deleite artístico era apenas um dos elementos que levavam os habitantes do Rio ao teatro. A ele somava-se o desejo de diversão – como ressaltai ao analisar as comédias musicadas –, de dar prestígio à companhia dirigida por uma atriz estrangeira, na qual uma brasileira figurava como uma das estrelas e, porque não, de exposição social, já que a ida ao teatro também funcionava como uma espécie de brasão cultural.

A próxima peça de Sardou a subir à cena do Sant’Anna foi *Madame Sans-Gêne*, que também acabou por receber boa acolhida por parte do público e da crítica. As dezoito récitas rendidas pela “peça episódica” – que só perdeu para *Os abandonados*, possivelmente devido à polêmica que suscitou, como veremos a seguir – demonstram que o público viu na produção aquilo que os cronistas esforçaram-se para demonstrar através de elogiosos artigos. Antes mesmo da primeira representação, *O Paiz* chamava a atenção para a “movimentada e espetaculosa” peça, que reproduzia cenas “interessantíssimas” de um momento importante político, às quais o público assistiria “sempre emocionado e satisfeito”<sup>224</sup>. Ademais, salientava que caberia à Lucinda a personagem título, “uma de suas melhores criações”, hajam vistos os aplausos que colhera da imprensa européia. Lucília, por sua vez, personificaria a “pequena mas difícil parte de Carolina”, a rainha de Nápoles e uma das irmãs de Napoleão. O rol de encômios, que mais parece uma publicação da coluna paga do jornal, se encerra com a conclusão de que “não é preciso ser profeta para garantir o sucesso da peça.”<sup>225</sup>. Efetivamente, a peça fez sucesso junto ao público, porém, isso não se deveu a todos os motivos esboçados acima, já que, se a produção era “movimentada e espetaculosa”, o texto da peça nos permite depreender que estava longe de ser um dos melhores trabalhos de Lucinda, tampouco a personagem representada por Lucília era digna de ser considerada “difícil”.

*Madame Sans-Gêne* é uma das várias produções de Sardou que se pretende histórica. O dramaturgo, em co-autoria com H. Moreau, abre o melodrama em agosto de 1792, durante a

---

<sup>223</sup> A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). *O Theatro. A Notícia*. Rio de Janeiro, 7 de junho de 1897.

<sup>224</sup> Diversões: Espetáculos teatrais. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 2 de agosto de 1897, p. 2.

<sup>225</sup> Idem, *ibidem*.

mobilização popular que engendraria a derrubada da monarquia na França, e, em seguida, viaja 20 anos no tempo, com o objetivo de flagrar o que ocorrera com o grupo de *sans-culottes* que empunhara armas em benefício da pátria, entre os quais Napoleão Bonaparte, que antes não passara de um oficial de artilharia, e Catharina, a Madame Sans-gêne, na época uma reles lavadeira.<sup>226</sup> As longas rubricas dedicadas à explicação minuciosa dos cenários, vestimentas e acessórios, demonstram o cuidado que seus autores cobravam com relação aos aspectos técnicos da produção, algo a que Arthur Azevedo já havia aludido em folhetim a respeito da mesma. No entanto, a peça não vai além do que se espera de um melodrama tradicional.

O prólogo se passa na loja da lavadeira e, conforme as rubricas fazem questão de ressaltar, retrata em detalhes um estabelecimento desse tipo<sup>227</sup>. Os eventos ocorrem, realmente, fora da cena, na qual as personagens entram e saem esporadicamente, para que o espectador tome conhecimento dos acontecimentos externos. O artifício de relatar a ação, em detrimento de fazê-la se desenrolar aos olhos do público, é visto com reservas pela crítica estrangeira contemporânea, a qual, naquele momento, cobrava uma dramaturgia que abandonasse as fórmulas convencionais. Talvez o mais ferrenho crítico de Sardou tenha sido o dramaturgo Bernard Shaw, que escrevia sobre a movimentação teatral no londrino *The Saturday Review*. Num dos folhetins dedicados ao dramaturgo francês, maliciosamente intitulado “Sardiotices”, Shaw dá o tom da crítica que pesava sobre esse tipo de produção. Diz ele, a respeito de *Gismonda*:

Como a ação se passa na Idade Média, não há jornais, cartas ou telegramas; mas isso está longe de ser uma vantagem, uma vez que os personagens ficam o tempo todo contando as novidades uns para os outros.<sup>228</sup>

Na opinião do crítico, o público deveria tomar conhecimento das personagens através de suas ações, e não do relato das mesmas. Noutro momento, afirma que

O plano de escrita de Sardou é primeiramente inventar a ação de sua peça, e então, cuidadosamente mantê-la fora do palco e anunciá-la meramente por meio de cartas e telegramas. As pessoas abrem as cartas e as lêem, que estas sejam endereçadas às mesmas, quer não sejam; e então, conversam sobre o que as cartas anunciam já ter ocorrido, ou sobre o que pretendem fazer, no dia seguinte, em consequência de as ter recebido.<sup>229</sup>

---

<sup>226</sup> Vittoriano Sardou e H. Moreau *Madame Sans-Gêne*, Milano: Fratelli Treves, Editori, 1908.

<sup>227</sup> Cf. Idem, *ibidem*, p. 2.

<sup>228</sup> Bernard Shaw. “Sardiotices”. In: *Prosa crítica de Bernard Shaw*, seleção e prefácio de Daniel Piza, tradução de José Viegas Filho, São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 140-141.

<sup>229</sup> “Sardou’s plan of playwriting is first to invent the action of his piece, and then to carefully keep it off the stage and have it announced merely by letters and telegrams. The people open the letters and read them, whether they are addressed to them or not; and then they talk either about what the letters announce as having occurred already or about what they intend to do tomorrow in consequence of receiving them.” Cf. Bernard Shaw. “Two bad plays: The girl I left behind me; Delia Harding”. In: *Our theatres in the nineties*, volume 1, London: Constable and Company Limited, 1954, p. 97.

Além disso, a estratégia de Sardou – e de tantos outros dramaturgos, aos quais Shaw critica com a mesma ênfase – tirava o trabalho de constituição da personagem das mãos do artista e ludibriava o público. Isso porque, ao compor algumas linhas, através das quais uma personagem dirá ao interlocutor e ao público como a outra é heróica ou sofrida, o autor poupará seu trabalho de construir tal personagem através de suas ações e o ator terá, ao entrar em cena, considerável parte de seu trabalho já realizada, tornando mais fácil a aprovação do público no que toca ao seu desempenho. É exatamente o que ocorre em *Madame Sans-Gêne*, pois, no momento em que adentra a lavanderia o jovem noivo de Catharina, o público já tem conhecimento de que ele é um dos *sans-culotte* que lutaram bravamente até a derrubada do rei da Áustria<sup>230</sup>. Tomamos conhecimento do patriotismo que move o grupo do qual pertencia o rapaz pelos brados de “Viva a Nação!” e ecos da Marselhesa que se fazem ouvir, quando a vitória é alcançada, e descobrimos, por meio de um longo discurso de Catharina, a luta pela liberdade empreendida por eles.<sup>231</sup>

A única ação que se desenrola efetivamente no palco é a chegada de um nobre austríaco ferido, o qual recebe os cuidados de Madame Sans-Gêne, que o esconde quando percebe que o noivo se aproxima. O noivo, que dizia palavras doces à moça, transforma-se tão logo percebe que há alguém escondido no quarto. Então, desconfia da integridade moral da noiva, que ele acredita estar escondendo um amante no quarto, e subtrai-lhe, à força, a chave do dormitório, no intuito de vasculhá-lo<sup>232</sup>. A cena é típica de produções do gênero melodramático, que apelavam para o uso de sentimentos simples, porém esboçados com intensidade, como a honra, o amor ou o ciúme, responsáveis por motivar as ações das personagens. O fato de não haver elementos que permitam ao rapaz suspeitar da noiva parece não ter qualquer importância para Sardou, que circulava num espaço tomado pela convenção, no qual a inverossimilhança, a verbosidade dos discursos e as inutilidades sentimentais eram aceitas e até mesmo esperadas pelo público<sup>233</sup>.

O enredo é banal. No primeiro ato, somos apresentados à Madame Sans-Gêne, a qual, embora tenha se tornado duquesa, mantém os mesmos modos popularescos, algo que é motivo de vergonha para os habitantes do castelo. Isso faz com que o imperador em pessoa convide seu marido para uma refeição e peça que ele se divorcie da esposa<sup>234</sup>. Daí em diante, a peça gira em torno da intervenção do

---

<sup>230</sup> Vittoriano Sardou e H. Moreau “Prologo”. In: *Madame Sans-Gêne*, op. cit, p. 3-47.

<sup>231</sup> “Viva la Nazione!”. Cf. Idem, ibidem, p. 14. Para os demais trechos citados, ver, respectivamente, “Prólogo”, “Scena IV”, p.16-29 e “Prologo”, “Scena VI”, p. 47.

<sup>232</sup> Idem, ibidem, “Prologo”, “Scena V-VII”. In: *Madame Sans-Gêne*, op. cit, p. 28-47.

<sup>233</sup> Sobre as características do gênero, ver: Jean-Marie Thomasseau. *O melodrama*, (Le mélodrame), op. cit.

<sup>234</sup> Vittoriano Sardou e H. Moreau “Atto I”, “scena I-VI”. In: *Madame Sans-Gêne*, op. cit, p. 48-72.

Imperador nos relacionamentos amorosos dos seus súditos e da reação dos mesmos diante disso. Primeiro é Madame Sans-Gêne que critica a idéia com eloquência e pronuncia uma ode ao amor, inicialmente ao marido, depois ao imperador, ainda que ela o faça numa linguagem popularesca que evita um pouco de sua pieguice e lhe imprime alguma graça. Depois é Neipperg, o homem que ela salvara, o qual lhe narra o infortúnio de amar uma mulher desde a infância e o fato dela ter se casado com outro. Também Fouché, ex-chefe de polícia, cita e critica os vários casamentos arranjados pelo imperador, inclusive o do próprio imperador, e a influência negativa disso<sup>235</sup>. Os dois últimos atos tratarão quase que somente do assunto. Catharina, depois de convencer o imperador de seu valor, através de um eloqüente discurso no qual lhe impinge a moral fácil do melodrama – ela lutara pela França durante anos; pertencia ao povo, assim como o imperador; era do povo que emanava o verdadeiro amor por ele, e não da corte etc. – testemunha a tentativa de Neipperg (afastado da corte pelo imperador, o qual supunha que o rapaz era muito íntimo da Imperatriz) de fazer contato com a rainha<sup>236</sup>.

O imperador, supondo que ambos fossem amantes, organiza o fuzilamento imediato do homem, numa reação análoga à esboçada pelo noivo de Catharina no prólogo. O ato só não é levado a cabo devido à hábil e constante intervenção de Madame Sans-Gêne (cujo epíteto “madame sem temor” cabe bem à audácia com que ela enfrenta Napoleão), que não deixa a cena um só minuto durante os atos: ela tenta convencer o Imperador de que ele não deve matar o rapaz, tenta demonstrar ao rapaz que ela o apóia, engana o guarda e faz chegar às mãos do moço uma carta instando-o a fugir, tenta convencer o marido – ao qual caberia a execução – a não matá-lo. Enquanto ela cobra a colaboração dos demais personagens, Napoleão permanece fora do palco, ao qual chegam notícias sobre o andamento das decisões do imperador, numa repetição do procedimento que se dá no prólogo e sobre o qual já tratei<sup>237</sup>.

A dúvida sobre o destino de Neipperg permanece até o final do melodrama. Para certificar-se da fidelidade da esposa, o imperador organiza uma encenação da qual obriga a dama da imperatriz a participar e percebe que a sua esposa apenas queria contatar o jovem antes de sua partida por desejar que o mesmo enviasse uma carta ao pai dela, o rei da Áustria. A missiva é lida no palco, para deleite da pena sarcástica de Shaw, que ironicamente afirma admirar “a esperteza com a qual Sardou desenvolve

---

<sup>235</sup> Idem, ibidem, “Atto I”. In: *Madame Sans-Gêne*, op. cit, p. 48-111.

<sup>236</sup> Idem, ibidem, “Atto II-Atto III”, p. 112-187.

<sup>237</sup> Idem, ibidem. O apelido da mulher é explicado ao público no “Prólogo”, “scena II”, op. cit, p. 6. “Tutto il quartiere la chiama Madama Sans-Gêne, e si potrebbe anche chiamarla Madama Senza Paura.”

seu princípio de combinar o máximo de dispêndio e conversa fiada com o mínimo de drama”<sup>238</sup>. O conteúdo demonstra a argúcia do crítico irlandês: a imperatriz pedia ao pai que conservasse Neipperg longe da França, pois ele, seu ex-namorado, via-se obrigado a visitá-la assiduamente, o que teria despertado a atenção do marido<sup>239</sup>.

Ainda que o motivo dissipe o mal-entendido e devolva a harmonia ao lar real, ele carece de relevância, o que denota a fragilidade do enredo, construído sobre um quiproquó descartável. Resistem os cenários e vestimentas, os quais, segundo afirma Azevedo, foram confeccionados de modo fidedigno e eram “cópia fiel” da encenação parisiense<sup>240</sup>. No entanto, o papel desempenhado por Lucília não é “difícil”, conforme afirma *O Paiz*<sup>241</sup>, uma vez que a moça representara a episódica personagem da rainha de Nápoles, a qual unicamente é levada à cena para fornecer ao dramaturgo um dos motivos da querela entre Catharina e Napoleão. O mesmo pode se dizer do papel desempenhado por este, ao contrário do que constatou a *Gazeta de Noticias*<sup>242</sup>, uma vez que parte considerável de seu efeito advém da construção anterior de seu caráter, por meio do muito que as demais personagens dizem dele.

E mais, a *Gazeta* chama de “bela cena de ciúmes” a reação do noivo de Catharina quando supõe que ela o trai, reação típica ao gênero melodramático pela exacerbação e pouca verossimilhança dos sentimentos apresentados. O desenlace provará que a bondosa e inocente moça era injustiçada, outra característica comum ao melodrama tradicional, no qual o herói tem de enfrentar inúmeros percalços para alcançar a felicidade. As dificuldades sofridas pela moça perduram, como demonstrei anteriormente, no entanto, ao final da peça, Madame Sans-Gêne vê-se igualmente reabilitada perante o imperador, que ao notar sua perspicácia, pede que seu esposo a conserve, pois não encontraria mulher igual<sup>243</sup>. É visível a pincelada moralista na conclusão de que a patriótica, guerreira e bondosa senhora merecia a felicidade, e isso parece ter satisfeito a crítica, que não fez grandes reservas à peça. Apenas Arthur Azevedo, num de seus folhetins olhou-a de modo crítico, o que o fez perceber na mesma um

---

<sup>238</sup> “I admire the ingenuity with which Sardou carries out his principle of combining the maximum of expenditure and idle chatter with the minimum of drama”. Cf. Bernard Shaw. “Toujours Daly: Madame Sans-Gêne; A Midsummer night’s dream”. In: *Our theatres in the nineties*, op. cit., p. 177-8.

<sup>239</sup> Vittoriano Sardou e H. Moreau “Atto III: scena XIII”. In: *Madame Sans-Gêne*, op. cit, p. 179-180.

<sup>240</sup> A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). Artes e Artistas: Sant’Anna. *O Paiz*, 4 de agosto de 1897, p. 2.

Sobre esse respeito também chama atenção a *Gazeta de Noticias*, cf. Teatros e.... *Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro, 4 de agosto de 1897, p. 2.

<sup>241</sup> Diversões: Espetáculos teatrais. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 2 de agosto de 1897, p. 2.

<sup>242</sup> “Encarregou-se do difícil papel de Napoleão o ator Caetano Reis, que com alguns dotes físicos apropriados e com louvável estudo reproduziu notavelmente o tipo histórico do célebre imperador.”. Cf. Teatros e.... *Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro, 4 de agosto de 1897, p. 2.

<sup>243</sup> Vittoriano Sardou e H. Moreau “Atto III”, “scena XVII”. In: *Madame Sans-Gêne*, op. cit, p. 186.

“insignificante pretexto para a reconstituição pitoresca de uma época interessante”<sup>244</sup> – alusão ao cuidado com os cenários e figurinos, elementos que, no entanto, considera suficientes para atrair todo o público carioca ao teatro.

As análises, na maior parte das vezes elogiosas, que as folhas fazem de *Madame Sans-Gêne*, nos dizem muito sobre o conhecimento restrito que seus cronistas dispunham acerca dos gêneros teatrais, o que se devia, em grande parte, à pequena variedade de produções oferecidas pelos teatros da capital, que raramente escapavam às comédias-musicadas e melodramas. É indubitável que as novidades estrangeiras chegavam rapidamente ao Brasil, ao menos de forma impressa. No entanto, faltava aos homens de imprensa uma leitura mais crítica desse material, que colocasse em debate as diferentes estéticas teatrais. Isso provavelmente engendraria palavras menos encomiásticas à companhia de Lucinda Simões, a qual tinha a responsabilidade de, finalmente, oferecer aos cariocas o verdadeiro “teatro dramático” e demonstrar que eles não eram unicamente atraídos pela “bambochata”<sup>245</sup>. Todavia, sabemos que as companhias profissionais condicionam a escolha do repertório ao gosto do público, o qual aplaudiu a produção por dezoito vezes consecutivas, algo que igualmente nos diz muito sobre a formação desse público.

Recepção também calorosa teve *Os abandonados*, de Pierre Decourcelle, que rendeu dezenove récitas à companhia, tornando-se seu grande sucesso de público<sup>246</sup>. A peça era um melodrama “com todos os matadores”, como Azevedo referia-se constantemente às produções do gênero, no intuito de salientar as características tão queridas pelos espectadores, como as perseguições, crueldades do vilão, gritos desesperados das vítimas, até a final intervenção da Providência, com a punição dos culpados e a reabilitação dos inocentes, que conquistam, enfim, a felicidade eterna.

A peça em cinco atos conta a história da bondosa Helena, que, devido a um mal entendido, é julgada infiel pelo esposo<sup>247</sup>. Eis a premissa para a elaboração de um enredo tão intrincado que seria bastante difícil resumi-lo. O essencial é que a heroína, mãe e esposa exemplar, ausenta-se de casa com o objetivo de salvar o lar da cunhada, a qual tinha um amante que ameaçava denunciá-la ao esposo. A moça, como típica personagem do gênero, se sujeita às maiores dificuldades para ir ter com D’Alboise

---

<sup>244</sup> A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). O Theatro. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 5 de agosto de 1897.

<sup>245</sup> “há muito tempo os fluminenses não se regalavam com teatro dramático, e o nosso público – deixem lá falar quem fala! – não se deixa levar unicamente pela bambochata; a prova é que nenhuma boa companhia drama tica deixou de realizar ótimos lucros no Rio de Janeiro.” Cf. A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). O Theatro. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 10 de junho de 1897.

<sup>246</sup> O melodrama estreou em 5 de junho de 1897 e foi encenado sete vezes nesse mês e mais 12 em julho. Cf. *O Paiz*, Rio de Janeiro, junho-julho de 1897.

<sup>247</sup> Pierre Decoucelle *Os dois garotos* (Les deux gosses), extração brasileira de Arthur Azevedo, do drama em 5 atos e 12 quadros, cópia de Renato da Silva Peixoto, datiloscrito de 61 folhas e 58 páginas pertencente ao acervo da SBAT.

– o amante irado – e lá chegando, impinge-lhe um discurso moralista acerca da indissolubilidade do casamento e do amor submisso, oposto à paixão desenfreada nutrida pelos amantes, a qual engendraria apenas destruição: “O amor não é egoísmo, é a dedicação. Ninguém sabe melhor do que eu.”, afirma a pura moça. “Crê-me, há mais amor no marido que se separa assim da mulher do que no amante, cuja paixão insensata quer sacrificar à pessoa amada, levando-a até à desonra e infâmia.”<sup>248</sup>.

Embora tenha sido escrita em 1896, a idéia apresentada é recorrente no melodrama clássico, surgido na alvorada do século XIX, como afirma Thomasseau, segundo o qual o amor-paixão era um fator de desequilíbrio que depunha contra a razão e o bom senso<sup>249</sup>. É efetivamente o que o dramaturgo de *Os abandonados* pretende provar, pois o sentimento que unia os amantes ilícitos acaba por engendrar a destruição de Helena. Sua cunhada, intentando desfrutar da relação extraconjugal sem que o marido descobrisse, pede que seu amante enderece à Helena as cartas que seriam para ela – uma vez que o esposo de Helena estava viajando. Todavia, nem Helena e tampouco Carmen – a cunhada em questão – contavam com o retorno do esposo da primeira. Ao chegar, Kerlor se dá conta de que a esposa não se encontra em casa, e, após sua chegada, os modos suspeitos da mulher o fazem supor que ela o engana. A descoberta das cartas endereçadas à mesma lhe serve de prova da traição e gera nele uma reação inverossímil, considerando que Helena era moça boa e serena: Kerlor entrega o filho do casal para Lalimace, bandido que, naquela noite, tenta assaltar sua casa<sup>250</sup>.

O discurso prolixo e exaltado de Kerlor ao contar à esposa o que fez demonstram como os melodramaturgos prezavam o exagero vocabular e o arrebatamento sentimental:

Kerlor (vingativo) – agora ela, a infame! (chama) Venha, minha senhora acreditou que o seu crime ficaria impune! Mas, não fica... O bastardo já aqui não está. (a Helena que aparece). Dei-o a um ladrão que me assaltava a casa e que de hoje em diante lhe servirá de pai.

Helena (desvairada) – Meu filho? Entregou-o a um ladrão?

Kerlor – A um ladrão, sim, ladrão e assassino que educará seu filho numa bela escola, onde o poderá encontrar um dia visitando as prisões.

Helena – Jorge, tão não fizeste! (corre ao quarto) João, meu filho! (voltando desiludida) Miserável!... (avançando agressiva sobre Kerlor) Miserável! Miserável!... (Kerlor dá-lhe um empurrão ela cai no chão desesperada, corre a cortina para Mutaçãõ)<sup>251</sup>.

Observe-se em funcionamento a fórmula do melodrama clássico: a heroína é culpada de um crime que não cometeu e deve ir em busca de provas que a redimam, o que apenas ocorre na última cena do último ato, na qual o esposo terá acesso às cartas de Carmen a D’Alboise – também em posse de

<sup>248</sup> Idem, ibidem, “Ato 1”, “cena 3”, p. 5.

<sup>249</sup> Jean-Marie Thomasseau. *O melodrama*, (Le mélodrame), op. cit., p. 38.

<sup>250</sup> Pierre Decoucelle. “Ato 1-Ato 2”. In: *Os dois garotos*, op. cit., p. 1-24.

<sup>251</sup> “Ato 2”, “Cena 9”. In: Idem, ibidem, p. 24.

Lalimace, já que é comum ao gênero concentrar a maldade numa só criatura, graças à qual há a intriga e cuja punição satisfaria o público – que o fazem perdoar a esposa e, enfim, devolvem equilíbrio ao seio familiar<sup>252</sup>. Porém, antes que isso ocorra, o vilão Lalimace cometerá inúmeros crimes. A propósito, “La limace” traduz-se, em português, por “a lesma” nome que, juntamente com a aparência física do homem – “Tipo de ladrão e de assassino, crivado de vergonha e de vícios.”<sup>253</sup> –, ajudam a esboçar o estereótipo do vilão, cuja fisionomia expunha o interior degradado da personagem. Ele obriga o filho de Helena e o garoto Claudinet a roubar; vende a Kerlor o garoto errado, quando o homem tenta reaver o filho, uma vez que o menino de Kerlor e de Helena havia fugido; seqüestra o pai do garoto, no intuito de roubar-lhe mais algum dinheiro. Suas vilanias apenas têm fim quando, perseguindo pai e filho, cai da ponte D’Austerlitz, juntamente com o cheque que estorquira de Kerlor – enfim, a mão da Providência retirara a família de tão maligna influência...

Estão também presentes no texto as coincidências inverossímeis, postas em funcionamento pelo melodramaturgo sempre que ele precisa resolver uma complicação que cria. Exemplo digno de nota são as cenas 13 a 17 do terceiro ato, nas quais todas as personagens se encontram numa igreja. Helena, que costumava ir ao local no dia do aniversário de seu casamento, no intuito de rezar por seu filho, encontra Carmen e o amante, os quais se casarão. Fanfan (na verdade, João, filho de Helena), juntamente com Claudinet, rouba a carteira da mãe. Chega o policial que os vai prender e Helena inventa uma desculpa para liberá-los, pois, lembrando-se do que lhe dissera seu esposo, julga que todos os jovens delinqüentes são seus filhos. Pouco depois, Lalimace e a companheira adentram o recinto, com o objetivo de vender as cartas comprometedoras de Carmen e seu amante. Kerlor, marido de Helena, chega em seguida. Ao avistar a esposa, afirma-lhe que fora à igreja para lembrar-se do dia de seu casamento e confessa que apenas descobriu amá-la verdadeiramente após a traição. Todavia, ela o rejeita e pede pelo filho. Kerlor, vendo Lalimace, paga-lhe para ter de volta o rebento. Porém, recupera o garoto errado, uma vez que seu verdadeiro filho havia fugido<sup>254</sup>. Tais acontecimentos servem para reunir todas as personagens, apartadas anos antes, e finalmente desenredar as complicações inventadas pelo escritor. A ida de Claudinet à casa de Helena motiva a visita de Fanfan, que finalmente descobre ser a moça sua mãe. No intuito de limpar a imagem da mãe, o rapaz dirige-se à casa de Lalimace para tentar recuperar as cartas em sua posse. Lá encontra Kerlor, amarrado pelos bandidos após descobrir

---

<sup>252</sup> Jean-Marie Thomasseau. *O melodrama*, (Le mélodrame), op. cit.

<sup>253</sup> Pierre Decoucelle. “Ato 2”, “Cena 8”. In: *Os dois garotos*, op. cit., p. 23.

<sup>254</sup> Pierre Decoucelle. “Ato 3”, “cenas 13-16”. In: *Os dois garotos*, op. cit., p. 30-39.

que Claudinet não era seu filho. Dá-se a dramática cena de reconhecimento, com direito ao uso dos vocativos que, segundo Thomasseau, faziam comover até pedras<sup>255</sup>:

Kerlor – (entrando da E. A, com Fanfan) Quem és tu?

Fanfan – Aqui me chamo Fanfan... mas na casa em que nasci chamo-me João... João de Kerlor...

Kerlor – Meu filho! O filho que eu buscava! É ele quem me salva!

(...)

Kerlor (abraçando) Então és tu meu filho que vens desvendar todo esse mistério...<sup>256</sup>

E, enquanto pai e filho tentam fugir das garras do vilão, entra em ação o maquinista, responsável pela criação do espetaculoso quadro do dique da ponte D’Austerlitz, de onde Lalimace despencará – o que acontecerá na penumbra, segundo a rubrica do texto, “para deixar ver o efeito da água”<sup>257</sup>.

O público que se dirigiu ao Sant’Anna procurando uma peça movimentada e de rebuscados efeitos especiais não se decepcionou com *Os Abandonados*, que, no entanto, não tem grandes qualidades literárias. Arthur Azevedo, responsável pela versão do melodrama levada à cena pela companhia de Lucinda, faz um trabalho cuidadoso com a linguagem dos bandidos, dando à mesma um divertido tom popularesco, no que também é ajudado por Decourcelle, que construiu algumas réplicas cômicas bastante eficientes. “Cavalheiro, seja mais amável.”, diz Lalimace a Kerlor quando este constata que aquele se parece com um bandido. “Não se dizem essas coisas assim, cara a cara de sopetão... Não lhe vim pedir a sua filha em casamento.”, replica Lalimace. “As mulheres encarando comigo é zás traz, tiro e queda!”, continua ele, “Lalimace, pelo alcunha de Lesma, na profissão.”<sup>258</sup>.

A personagem de Lalimace é, sem dúvida, a mais interessante da peça, isto porque Decourcelle injetou na mesma uma dose de sarcasmo responsável por atualizar o enredo, que, não fosse por isso, não passaria de uma ingênua trama maniqueísta. Também é impagável o modo como o vilão engana uma freira<sup>259</sup>, no início da peça, assim como o são os diálogos que trava com seus comparsas. Todavia,

---

<sup>255</sup> Para ilustrar a utilização do *quadro vivo*, ou seja, a fixação das personagens na encenação (o que se dá especialmente nos fins dos atos), Thomasseau cita palavras de Chamfort e Lacombe, publicadas em 1808:

“Ah! Minha mãe! Ah! Meu filho! Ah! Meu pai! Ah! Minha irmã! Bastam quase que apenas estas exclamações para que se sigam nossas lágrimas e, sem nos embarçarmos caso este reconhecimento se assemelhe a outros, nem mesmo se ele se desenvolveu com um mínimo de verdade, deixamo-nos arrastar pela emoção dos personagens; pois quanto mais estão eles emocionados, menos deixam espaço para que se saiba se têm razão de o estar.”. Cf. Jean-Marie Thomasseau. *O melodrama*, (Le mélodrame), op. cit., p. 36-7.

<sup>256</sup> Pierre Decoucelle. “Ato 4”, “Cena 5”. In: *Os dois garotos*, op. cit., p. 53.

<sup>257</sup> Idem, ibidem. “Ato 5”, “Cena 1”, op. cit., p. 49.

<sup>258</sup> Idem, ibidem. “Ato 2”, “Cena 8”. In: *Os dois garotos*, op. cit., p. 23.

<sup>259</sup> Veja-se apenas um trecho da conversa entre Lalimace, sua companheira e a freira do hospital no qual ele se encontrava:  
“IRMÃ – Enfim já está bom. Tome. (dá-lhe uma medalhinha) Aí está o que lhe prometi Domingo depois da confissão.

CRIADO – (entrando do F.) Senhor Broquin está aí sua mulher. (saí F.)

o modo como tortura os petizes indefesos e a violência com que se volta contra o já ferido auxiliar do amante de Carmen, no intuito de permanecer com as cartas que dele roubara, são bastante desagradáveis, sem contar as longas tiradas moralistas pronunciadas por Helena e Kerlor e o desfecho de fundo moral – “o crime não compensa”, “o feitiço vira contra o feiticeiro”, “a mentira tem perna curta” e outros provérbios populares são implicitamente reafirmados ao longo do drama – os quais não negam à peça sua filiação ao gênero melodramático.

Tais problemas não impediram o espectador carioca de prestigiar as récitas de *Os abandonados*, não apenas no Sant’Anna, como também no teatro Variedades, no qual foi encenada sob o título de *Os dois garotos*, versão traduzida pela portuguesa Guiomar Torresão. Aliás, é possível que parte do interesse gerado pela produção se devesse à polêmica ao redor dos direitos de sua versão brasileira, já que, de um lado, Lucinda afirmava ter copiado a encenação parisiense e recebido, de Decourcelle, a autorização para levar à cena a versão em português e de outro, Ismênia dos Santos dizia ter comprado o direito da encenação em língua portuguesa. Cooperou para a divulgação da obra a publicação, pela *Gazeta de Notícias*, do romance de Decourcelle do qual foi adaptada a peça. A obra principiou a ser publicada, em forma de folhetim, no início de junho<sup>260</sup>, enquanto a produção ainda estava sendo ensaiada por ambas as companhias. Porém, no final do mês, a despeito da assertiva de *O Paiz*, de que Ismênia saíra vitoriosa no litígio envolvendo os direitos da peça<sup>261</sup>, a estréia se deu em ambos os

---

IRMÃ – Sua mulher? O senhor disse que era solteiro...

LALIMACE – Sou e não sou.

IRMÃ – Com os seus sentimentos religiosos já devia ter feito abençoar esta união pelo céu.

LALIMACE – Ainda não pude, mas peço a Deus todos os dias.

Cena Segunda

ZEFERINA – (entra do F. trazendo uma cesta no braço) Euzébio, meu rico Euzébio! (abraça Lalimace)

LALIMACE – Uff!... Não me afogues!...

IRMÃ – Euzébio? Não se chama Nicolau?

LALIMACE – (concertando) (sic) Euzébio Nicolau Briquin.

ZEFERINA – Eu chamo-me Zeferina Rovillard que é o nome de meu marido.

IRMÃ – (à Lalimace) (sic) O senhor vive com uma senhora casada?

LALIMACE – Divorciada.

IRMÃ – Divorciada?

LALIMACE – Sim... divorciada... do marido que morreu.

IRMÃ – Ah! viúva? (...)

Cf. Idem, ibidem. “Ato 1”, “segundo quadro”, “Cenas 1 e 2”. In: *Os dois garotos*, op. cit., p. 7.

<sup>260</sup> O folhetim começou a ser publicado em 6 de junho de 1897, um dia depois do elogioso anúncio feito pelo *A Notícia*, que considera o livro um “surpreendente romance”, obra “comovente, tão rica de lances dramáticos e tão cheia de interesse”, a qual faria o jornal manter sua tradição de publicar “composições de alto mérito”. Cf. *Os dois abandonados. Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 5 de junho de 1897, p. 1.

<sup>261</sup> Localizamos poucas informações acerca do litígio. Em 27 de junho, Lulu Júnior publica um folhetim no qual discute a questão da propriedade literária de forma mais geral, e acaba por concluir que, uma vez que essa propriedade fundamentava-se nos direitos naturais e das nações, e era regulamentada pelos direitos civis, então o direito à tradução para determinada língua pertencia àquele que o havia adquirido por meio de contrato. Isso o faz concluir: “Se, portanto, a Sra. Guiomar

teatros na mesma noite e assim continuaram a fazê-lo por muitas outras. A companhia de Ismênia continuou a encená-la quando Lucinda a substituiu por outra produção do seu repertório, o que transformou *Les Deux Gosses* num dos maiores sucessos de público do ano de 1897 – rendendo um total de 46 récitas – e no melodrama mais aplaudido naquele ano<sup>262</sup>.

O visível esforço das duas companhias para encenarem o melodrama, a ponto de o estrearem no mesmo dia, bem como sua publicação na *Gazeta*, revela a importância do título, o que certamente se devia à brilhante carreira da peça nos palcos estrangeiros. *Les deux gosses* fez grande sucesso em Paris e em Londres, como a companhia de Lucinda apontava no anúncio da peça, indicando incríveis somas de 600 e 1000 representações, respectivamente<sup>263</sup>. Pode-se questionar os números, que devem ter sido exagerados para funcionarem como um chamariz ao leitor. Todavia, meses antes, o *The New York Times*, ao remeter às peças de sucesso na Europa e nos Estados Unidos, afirmava que *Les deux gosses* “quebrou o record” em Paris, ultrapassando as 250 noites em cartaz<sup>264</sup>. Número bastante inferior ao informado pelo anúncio ou aos 500 apresentados pela pena de Arthur Azevedo, mas que, ainda assim, demonstra que a produção caíra no gosto do público também em solo europeu<sup>265</sup>.

A crítica se mostrou mais assertiva com relação à peça de Decourcelle do que a respeito de *Madame Sans-Gêne*, ainda que ambas as produções possuíssem características comuns ao gênero melodramático, como a inverossimilhança na construção dos lances dramáticos, a espetacularidade e falta de sutileza na construção das personagens. No entanto, é possível que os lances cômicos pitorescos da peça de Sardou – por exemplo, o fato de Catharina ter sido enamorada de Napoleão

---

Torresão [a tradutora da versão da peça que foi encenada no Variedades] adquiriu efetivamente para o Brasil ou para língua portuguesa, sem especificação de país, o direito de tradução da peça *Les deux gosses*, é natural que encontre um juiz que, como o Dr. João Candido Martins, lhe faça justiça.” No primeiro dia do mês, Arthur Azevedo, tradutor da versão da peça encenada pela companhia de Lucinda Simões, apresenta seu ponto de vista sobre a questão, ao constatar que, antes de a dita companhia chegar ao Brasil, os jornais já anunciavam que o melodrama pertencia ao seu repertório. E em 3 de julho, *O Paiz* publica uma carta da “comissão central composta de homens de letras, jornalistas, comerciantes e atores”, a qual estava incumbida de organizar o tal festival que comemoraria a vitória de Ismênia na querela. Cf. Lulu Júnior (pseud. de Castro, Luis de). Artes e Manhas. *Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro, 29 de junho de 1897, p. 2; A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). *O Theatro. A Noticia*, Rio de Janeiro, 1 de julho de 1897; Artes e Artistas. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 3 de julho de 1897, p. 2.

<sup>262</sup> Cf. *O Paiz*, Rio de Janeiro, junho-agosto de 1897.

<sup>263</sup> Anúncio de *Os abandonados*. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 6 e julho de 1897, p. 6.

<sup>264</sup> “In Paris, at the popular Ambigu Comique, Decourcelle’s ‘Les Deux Gosses’ has ‘broken the record,’ having passed its two hundred and fiftieth night.” Cf. Long Runs. *The New York Times*, Nova Iorque, 1 de novembro de 1896. <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=9506EFDF1331E033A25752C0A9679D94679ED7CF>, pesquisado em 23 de dezembro de 2008.

<sup>265</sup> O cronista afirma que, em 19 de abril, o melodrama teria completado 500 representações no Odéon de Paris. A denominação do teatro é corrigida dias mais tarde (a peça estava sendo encenada no Ambigu Comique) e, em dezembro daquele ano, o cronista informa que a peça já fora representada 750 vezes, “caso virgem nos anais do teatro parisiense”. Cf. respectivamente A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). *O Theatro. A Noticia*. Rio de Janeiro, 17 de junho de 1897 e 23 de dezembro de 1897.

quando ambos eram jovens, algo que a mulher relata sem pejo ao imperador no momento em que os dois estão sozinhos – tenham desviado o foco de análise dos críticos. Porém, o fato de terem sido mais perspicazes na apreensão de *Os abandonados/Os dous garotos*, relacionando rapidamente ao gênero melodramático, não engendrou julgamentos críticos muito aprofundados a respeito dessa filiação.

Em *O Paiz*, Azevedo chama a produção de “dramalhão”<sup>266</sup>. Todavia, elogia a construção do enredo, que denotaria conhecimento do autor a respeito das técnicas de palco. Sobre isso, detêm-se nas personagens das duas crianças criadas pela família de bandidos e na de Helena. Elogia a intensidade dos lances dramáticos, especialmente o encontro entre mãe e filho e a posterior descoberta, por parte daquela, de que levava para sua casa o garoto errado. Constata que os episódios que antecedem e sucedem as cenas em questão ocorrem com naturalidade e, portanto, a peça é uma “verdadeira obra prima no seu gênero”, a qual, no entanto, não deixa de explorar uma poética “mais fina e mais elevada” em alguns momentos.

A encenação da companhia de Lucinda Simões é igualmente elogiada: Lucinda teria arrebatado a platéia na personificação de Helena; Lucília Peres e Amélia Pêra – nos papéis de Fanfan e Claudinet, os dois garotos – teriam realizado trabalhos de primeira ordem, assim como Setta da Silva, um hábil Lalimace, o qual teria sabido ressaltar o que de cômico e maldoso havia na personagem. Por fim, ressalta o trabalho de Christiano de Souza – ao qual coube a parte do ajudante de D’Alboise, de quem Lalimace rouba as cartas de Carmen para seu amante – o qual tanto teria comovido os espectadores<sup>267</sup>. O mesmo ocorre no folhetim publicado pelo cronista em *A Notícia*, no qual volta a chamar atenção aos “comovedores” personagens títulos, postos em cena com uma habilidade que afirma ser digna do herdeiro de D’Ennery – de quem o escritor era sobrinho – já que muitas situações da peça lembravam *As duas órfãs*, “essa obra-prima do gênero”. O resultado final teria deixado satisfeito o público que buscava se divertir e comover, pois comédia e drama estavam dispostos de forma harmônica ao longo do drama, para deleite do espectador<sup>268</sup>.

O folhetinista da *Gazeta* aponta com mais ênfase o pertencimento da peça ao gênero melodramático, ao qual deveriam ser feitas concessões, pois tais produções, que tanto enchiam o público de prazer e lhes causava profundas emoções, não poderiam ser analisadas miudamente, o que revelaria a falta de matizes na construção dos sentimentos humanos<sup>269</sup>. “A verossimilhança, a lógica

---

<sup>266</sup> A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). Artes e Artistas: Sant’Anna. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 27 de junho de 1897, p. 2.

<sup>267</sup> Idem, ibidem.

<sup>268</sup> A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). *O Theatro. A Notícia*, Rio de Janeiro, 7 de julho de 1897.

<sup>269</sup> Teatro e...: Os abandonados, Os dous garotos. *Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro, 27 de junho de 1897, p. 2.

dos fatos, o estudo dos caracteres, as contradições tão freqüentes em um mesmo espírito, tudo isso pertence a outro domínio, ao domínio de um diverso gênero de peças.”<sup>270</sup>, constata acertadamente o crítico. Concessões feitas, o cronista se concentra na elaboração de rasgados elogios à competência do escritor em traçar os episódios e acidentes, denotativos de sua engenhosidade e imaginação fértil. Tal cuidado teria sido responsável por prender o espectador do princípio ao fim e fazê-lo enfrentar diversos abalos emocionais. Esses atributos transformavam a peça de Decourcelle numa das melhores do gênero, já que tudo nela impressionava: as doces crianças – uma frágil, acometida pela tuberculose e outra ágil e intrépida – os pitorescos bandidos e, por contraste, Helena, Kerlor e Carmen, elementos da “primeira sociedade”, que, chocados uns contra os outros, provocavam, a cada quadro, mais e mais complicações. A referência aos intérpretes é elogiosa e extensiva a toda companhia, em ambos os teatros. Atenção especial é dada ao trabalho realizado por Ismênia dos Santos, que, no *Variedades*, teria se desincumbido com vigor do “escabroso” papel de Helena. Constata o cronista que o papel da “esposa magoada”, “amiga dedicada” e “mãe aflita” demandava um grande esforço, pois qualquer vacilação destruiria seu efeito. O desempenho da atriz, que teria sido chamada à cena mais de seis vezes, no final do 3º e 5º ato, demonstrava que ela havia sido bem sucedida na empreitada<sup>271</sup>.

É louvável o intuito desses críticos de analisarem a peça no interior do gênero ao qual pertence, o que demonstra a impossibilidade de se medir a qualidade literária de modo absoluto. Trata-se de um melodrama, portanto, o que importa são as cenas emocionantes e os caracteres vigorosos, em detrimento da verossimilhança, daí o elogio à construção dos vários episódios e das cenas dramáticas, bem como à intensidade com que Ismênia personificou Helena ou o cuidado de Setta da Silva de destacar a comicidade e vilania de Lalimace. Todavia, ao fazerem isso, percebe-se que os folhetinistas não se preocuparam em relativizar o valor da peça, produzindo uma leitura carente de aprofundamento crítico. A asserção dos folhetinistas de *A Notícia* e da *Gazeta*, de que peças de tipo enchiam o público de prazer e emoção, ou os elogios irrestritos de Arthur Azevedo à intensidade dos lances dramáticos encenados, faz com que se questione: a qual público ambos se referem?

Ocorre aqui algo semelhante ao que notei quando analisava os comentários críticos acerca das comédias musicadas representadas na capital: os cronistas alinham seus pontos de vistas aos do espectador comum (tanto o espectador pertencente à elite econômica quanto o de parcas condições financeiras), o qual ia ao teatro como quem ia ao circo ou ao cinematógrafo, para se divertir e se

---

<sup>270</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>271</sup> Idem, *ibidem*.

emocionar, bastando para isso as fotografias em movimento que retratassem chegadas de trens a estações<sup>272</sup>, os porcos, cachorros e cavalos dançarinos, as espetaculosas cenas de afogamento, os exuberantes números musicais e as patéticas cenas de encontros e despedidas entre mães e filhos. Sem dúvida, o melodrama de Decourcelle podia satisfazer o público que desejava dar vazão a emoções simples, como o ódio por um vilão torturador de criancinhas, a piedade por uma mãe que vê o filho injustamente tirado de si ou a aflição ao ver o bandido perseguindo o mocinho. Todavia, isso não correspondia à totalidade dos espectadores, ao contrário do que afirmam os cronistas cujos textos se discutiu. Os mais exigentes, leitores de Ibsen, Tchekov e demais dramaturgos modernos, possivelmente se entediariam ante a previsibilidade do enredo levado à cena e talvez se deleitassem com os momentos de poética “mais fina e mais elevada” – para retomarmos a assertiva de Azevedo – se houvesse alguns deles na peça<sup>273</sup>. Entretanto, o sobrinho de D’Ennery mantém essa sua produção totalmente fiel à estética melodramática – o fato de Azevedo não exemplificar a quais momentos se refere ao aludir à poesia que enxergara em algumas cenas corrobora essa constatação.

Arthur Azevedo desenvolve um julgamento crítico mais acurado quando se propõe a debater *Mancha que limpa* (1895), do espanhol José Echegaray<sup>274</sup>. Ao trazer o dramaturgo para debate, numa de suas resenhas publicadas no *Saturday Review*, Bernard Shaw, mesmo reservando-lhe alguns comentários elogiosos, mune-se de um sorriso de canto de lábios ao afirmar: “suspeito que os espanhóis nos vão compelir a admitir que eles produziram um gênio de uma categoria que cruza fronteiras, e que ainda veremos alguns de seus trabalhos em nosso próprio palco.”<sup>275</sup>. A assertiva do crítico irlandês remete à alta conta em que Echegaray era tido em sua pátria, na qual era considerado uma das promessas do teatro moderno, o que motiva sua tradução para o inglês e, enfim, sua premiação com o Nobel de Literatura, em 1904. Shaw detêm-se em *Mariana* e *O filho de Don Juan*, ambas

---

<sup>272</sup> Além das várias máquinas responsáveis por apresentar “fotografias em movimento”, que aportaram na capital naqueles anos, Domingos Demasi remete-se a pesquisas acadêmicas para constatar que o Brasil também produzia exemplares do embrião do cinema. Tais pesquisas apontam como data de início do cinema em nosso país, desde o ano de 1891, quando o italiano Vittorio de Maio teria filmado a chegada de um trem em Petrópolis, quanto 1897, quando Afonso Segreto registrou, no Arquivo Nacional, a patente do “fotografias vivas”. Cf. Domingos Demasi. No princípio, era o trem... In: *Chanchadas e dramalhões*, Rio de Janeiro: Funarte, 2001, p. 18-19.

<sup>273</sup> A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). Artes e Artistas: Sant’Anna. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 27 de junho de 1897, p. 2.

<sup>274</sup> Para análise, utilizaremos a seguinte edição da peça:

José Echegaray, *Mancha que limpa*. In: *Mancha que limpa e A morte nos lábios* (Mancha que limpa e La muerte em los labios), tradução de R. Magalhães Júnior, estudo introdutivo de Jean Camp, ilustrações de Grau-Sala, Rio de Janeiro: Editora Delta, 1962.

<sup>275</sup> “I suspect the Spaniards will compel us to admit that they have produced a genius of a stamp that crosses frontiers, and that we shall yet see some of his work on our own stage.”. Cf. Bernard Shaw. “Spanish tragedy and English Farce: Mariana and The Son of Don Juan. By Echegaray; The Ladie’s Idol. By Arthur Law”. In: *Our theatres in the nineties*, op. cit., p. 106.

escritas em 1892 e escolhidas para tradução, nas quais aponta para a existência da tragicomédia, característica das obras modernas que ele considera digna de louvor. Infelizmente não tive acesso a ambos os textos, portanto, foi preciso me contentar com a citação de dois longos trechos das peças, oferecidos pelo resenhista, os quais efetivamente demonstram a habilidade do dramaturgo para a construção de imagens ousadas. Um exemplo é a narrativa que faz Mariana de um sonho que tivera quando menina, no qual ela, que beijava freneticamente a boneca que lhe chamara de “mamãe”, sente-se por ela beijada de modo violento, até que a boneca torna-se maior e então, a criança vê sua mãe, que intentava despertá-la para uma viagem que fariam<sup>276</sup>. Entretanto, não há essa qualidade em *Mancha que limpa*, a qual, salvo por alguns detalhes, trata-se de um dramalhão até mais exagerado do que aqueles sobre os quais discorri até agora.

O folhetinista de *O Theatro* percebe o fato, tanto que dirige palavras pouco amistosas ao último ato da produção, que termina numa catástrofe considerada “extravagante e inútil”<sup>277</sup>. O cronista alude à morte da vilã, levada a efeito pelas mãos da mocinha, um “horroroso assassinato” que, ademais, supõe ir contra a natureza submissa da protagonista<sup>278</sup>. Este ato também é composto por outro elemento que, aos olhos do folhetinista, torna a ação ilógica: uma carta anônima na qual o ex-amante da vilã relata o passado de ambos para Fernando, seu noivo, carta esta que, por não ser lida a tempo, não pode evitar o casamento do rapaz com a malvada mulher e, em conseqüência, o assassinato da mesma<sup>279</sup>. O cronista atribui o desfecho ora ao modo como o público espanhol julga os espetáculos teatrais, tomados por ele tal qual as touradas, as quais nada valeriam sem sangue – o que ele afirma em tom de mofa<sup>280</sup> –; ora à necessidade de o autor saciar o desejo da atriz Maria Guerrero – para quem o papel da protagonista fora originalmente escrito – de ter um papel “com todos os matadores”, o qual atraísse toda a população de Madri ao teatro<sup>281</sup>.

Realmente, sobejam características melodramáticas nesse trabalho de Echegaray. A construção das personagens é tremendamente convencional. Henriqueta, mocinha pretensamente bondosa, é a grande vilã, e, ao longo de todo melodrama, explicita a negrura de sua alma através de diálogos com o amante e de vários apartes. Matilde, em contrapartida, é a bondosa protagonista, honrada e obediente aos mais velhos e, como heroína romântica convencional que é, de tudo é capaz para livrar o objeto de

---

<sup>276</sup> Idem, *ibidem*, p. 104.

<sup>277</sup> A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). *O Theatro. A Notícia*, Rio de Janeiro, 15 e 16 de julho de 1897, p. 2.

<sup>278</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>279</sup> A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). *Artes e Artistas: Sant’Anna. O Paiz*, Rio de Janeiro, 12 de julho de 1897, p. 2.

<sup>280</sup> A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). *O Theatro. A Notícia*, Rio de Janeiro, 15 e 16 de julho de 1897, p. 2.

<sup>281</sup> A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). *Artes e Artistas: Sant’Anna. O Paiz*, Rio de Janeiro, 12 de julho de 1897, p. 2.

seu amor dos sofrimentos causados por uma vilã extremamente pérfida. A verborragia melodramática é elemento caro ao autor, que, para fazer uso desta, não raro se mostra incoerente. Don Justo, o *raisonneur*, admira a sinceridade de Matilde e vitupera Henriqueta, mas, por fim, acaba por acreditar que a moça à qual queria bem e que jamais lhe dera alguma prova de maldade mantinha um relacionamento escuso – ilusão criada pela vilã –, exagero melodramático semelhante ao que ocorre entre as personagens de Kerlor e sua esposa, em *Os Dois Garotos/ Os Abandonados*. A personagem de Fernando é outro exemplo, pois expõe passionalmente à Matilde o amor que nutre por ela, mas acaba por expulsá-la de modo igualmente violento ao ouvir que ela tem um amante, não sem antes lhe dizer “*com crueldade e encarniçamento*” que vai se casar com a outra moça e caberá à Matilde colocar “o véu de noiva na frente de Henriqueta”<sup>282</sup>. O modo selvagem como Matilde trucida a prima após ouvir o amado pronunciar o artificial “Matilde, meu amor!... Henriqueta, minha vergonha, minha desonra, meu desespero!”<sup>283</sup> é outro exemplo do despropositado exagero, não porque a ação homicida fosse de toda avessa à natureza da personagem, como constata Azevedo<sup>284</sup>, mas porque ela era desnecessária à ação, visto que, segundo a moral da época, o conhecimento de Fernando de que Henriqueta lhe mentira quanto à sua pureza seria o suficiente para tornar possível a anulação do consórcio.

Embora a personagem de Matilde ganhe alguma complexidade até certo ponto da peça – o que a afasta do maniqueísmo no vórtice do qual giram as demais personagens – pois demonstra ambigüidade ao se mostrar por vezes irascível, e não compreender a repulsa que sente pela prima aparentemente simpática, logo ela e nós tomamos conhecimento de que, além de Henriqueta enganar Fernando e incitar a animosidade da tia de ambas contra Matilde, os pais da prima teriam sido os responsáveis pela separação dos pais de Matilde, pois a mãe da moça era de uma classe social inferior a de seu pai<sup>285</sup>. A constatação explicaria, assim, a aversão instintiva que Matilde nutria pela prima, o que, juntamente à verborragia com que a moça chora pela mãe desaparecida, devolve *Mancha que limpa* ao lugar comum, do qual ela não mais sai:

MATILDE (*Com ira e desespero crescente:*) — (...). Por causa deles, a filha vivia no luxo, ao passo que a mãe vivia na miséria! Por causa deles me levaram de trem, enquanto que uma mulher ficava na plataforma, buscando ansiosamente, mas sem ver, a filha que partia para sempre! Por causa deles, aquela filha não permaneceu nos braços daquela mãe, nem lhe cruzou os dedos, nem lhe cerrou os olhos, nem a beijou na hora da

---

<sup>282</sup> José Echegaray, “Terceiro Ato”, “Cena VII”. In: *Mancha que limpa*, op. cit., p. 146.

<sup>283</sup> Idem, ibidem, “Quarto Ato”, “Cena IX”, p. 199.

<sup>284</sup> Afinal, a própria Matilde explica a transformação que se operara nela ao ser expulsa de casa: “Ah! daquela menina carinhosa, daquela jovem tímida e honesta, daquela mulher nobre que eu era, que é que ainda resta? Um molambo que se despreza, um pouco de carne que se dilacera, uma coisa imprestável que se atira ao lixo...”. Cf. Idem, ibidem, “Quarto Ato, Cena III”, p. 178.

<sup>285</sup> Idem, ibidem, “Segundo Ato, Cena VI”, p. 111-116.

morte. (...). Por alguma coisa, senhor, por alguma coisa devia justificar-se o meu ódio a Henriqueta! (*Pausa. Cai no sofá extenuada pelo excesso de paixão.*).<sup>286</sup>

As rubricas do autor indicam o tom em que o discurso deveria ser lido – ira, desespero e excesso de paixão denotam a intensidade do sentimento que Echegaray desejava fazer emergir de suas personagens. Intervenções dessa espécie, que permeiam todo o melodrama, fazem com que a peça tenha bom rendimento cênico, justamente porque são apresentados, sem qualquer sutileza, sentimentos corriqueiros de amor, ódio, ciúme, vergonha. Porém, é demasiadamente flagrante a falta de profundidade das personagens, as quais circulam por temas convencionais – o casamento por interesse e a impossibilidade daqueles que se amam de se unirem – vazados por um viés masculino extremamente convencional. Efetivamente, as personagens são todas títeres de um autor que não consegue esconder o fato de ser integrante conservador da sociedade patriarcal de fins do século XIX, por isso, não proporciona qualquer sopro de novidade no tratamento dado ao tema. A mulher é tratada como prêmio do homem, que a honra com seu nome e não o contrário. O sangue feminino derramado por traição é tomado por todos como um mal necessário, daí a peça terminar com o seguinte discurso de Fernando, o qual limpava sua honra com a morte da esposa: “Não faz mal, minha mãe. Essa é a mancha que limpa.”<sup>287</sup>. O *status quo* é, assim, ferrenhamente mantido, em nenhum momento problematizado, o que, nos dias de hoje, nos faz sentir profunda piedade da personagem da vilã, que tão caro paga pelo seu desejo de ascensão social.

A recepção crítica de *Mancha que limpa* por parte da imprensa da capital é importante para que se compreenda quais elementos a crítica considerava dignos de serem ressaltados nas análises que redigia. Percebe-se que, embora não haja dificuldades em encontrar os problemas que minam a qualidade de *Mancha que limpa*, a peça desfrutou de considerável atenção nas folhas. O fato de a *Gazeta de Noticias* estampar uma notícia do escritor no dia que precedeu a encenação do melodrama, acompanhada por um retrato seu, demonstra cabalmente a atenção de que gozava na capital federal<sup>288</sup>. A nota, que não poupa encômios aos demais trabalhos do escritor já representados nos palcos cariocas, refere-se de modo igualmente elogioso a esse trabalho. Os argumentos são escassos, mas dão uma idéia do que atraía a crítica teatral naquele momento. *Mancha que limpa* era um drama de “paixões vivas”, dizia o jornal, na qual se debatiam dois “tipos notáveis” de mulheres – um “generoso”, “franco” e “aberto” e o outro “hipócrita”, “falso” e “vil”<sup>289</sup>. As características melodramáticas são, portanto, ressaltadas como

---

<sup>286</sup> Idem, *ibidem*, p. 113.

<sup>287</sup> Idem, *ibidem*, “Quarto Ato, Cena X”, p. 202.

<sup>288</sup> José Echegaray. *Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro, 10 de julho de 1897, p. 1.

<sup>289</sup> Idem, *ibidem*.

elementos positivos que tornavam a obra um “drama perfeitamente humano”<sup>290</sup>. É desnecessário dizermos que os exageros e o maniqueísmo tiram qualquer *humanidade* da peça, ao contrário do que constata a *Gazeta*. Por isso, são curiosas as conclusões às quais os folhetinistas estudados chegam nas análises que fazem da produção.

No dia seguinte à estréia, a *Gazeta* apresentou ao público, num folhetim sem assinatura, um parecer extremamente elogioso à peça e seu autor, que corrobora a opinião emitida pela folha: Echegaray teria conseguido mergulhar fundo na análise dos caracteres, das paixões e dos sentimentos humanos, de modo a oferecer ao público um drama “profundamente verdadeiro, profundamente humano”<sup>291</sup>. Tal constatação se segue a um cuidadoso resumo da ação – algo comum nas resenhas críticas publicadas nos jornais de grandes tiragens da capital – que toma o cuidado de sublinhar o que a personagem de Matilde tem de bondoso e a de Henriqueta tem de dissimulado e vil.

Aí está o que a folha encontrou de verdade no drama. Algo que ressalta a carência de aprofundamento teórico na leitura é a exagerada atenção que o articulista do jornal dá à arma do crime, uma faca especial para a abertura de correspondências, parte de uma guarnição de escritório com a qual um dos convidados presenteia Henriqueta<sup>292</sup>. É verdade que o presente foi enviado por D. Lourenço, que amava Matilde e, sem se dar conta, foi o responsável por plantar a dúvida sobre a reputação da mocinha. No entanto, é despropositado o elogio a esse detalhe, dado que isso não passa de *ficelle*, elemento do teatro tradicional responsável por alterar subitamente o andamento da ação e resolver o conflito por meio de uma intervenção externa<sup>293</sup>. Isto porque a faca em questão não carrega qualquer simbolismo. Apenas para se estabelecer um breve paralelo entre o escritor paulista e Ibsen – comparação não raro traçada no final dos 1890<sup>294</sup> –, ao contrário de *Hedda Gabler*, na qual as armas de fogo perpassam toda a ação e metaforizam o anseio da protagonista por liberdade<sup>295</sup>, em *Mancha que*

---

<sup>290</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>291</sup> Teatros e...: *Mancha que Limpa*. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 de julho de 1897, p. 2.

<sup>292</sup> José Echegaray, “Quarto Ato”, “Cena I”. In: *Mancha que limpa*, op. cit., p. 166-167.

<sup>293</sup> Cf. verbete “Golpe de Teatro”: Patrice Pavis. “Golpe de Teatro”. In: *Dicionário de teatro*, tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira, 3ª edição, São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 187.

<sup>294</sup> Bernard Shaw, na crônica em que discute as peças de Echegaray recém traduzidas para o inglês, remete-se ao assunto ao notar a relevância de Ibsen para o dramaturgo espanhol, assertiva que exemplifica com o “Dê-me o sol, mãe.” (“Give me the sun, Mother.”) com que Echegaray fecha *O filho de Don Juan*, fala com a qual Ibsen termina *Os Espectros* (“Mother, give me the sun.”). Cf. Bernard Shaw. “Spanish tragedy and English Farce: Mariana and The Son of Don Juan. By Echegaray”, op. cit., p. 106.; Henrik Ibsen. *The Ghosts*, translated by R. Farquharson Sharp, originally published in 1911 by J. M. Dent & Sons Ltd. (New York), New York: Dover Publications, Inc., 1997.

<sup>295</sup> As armas que serviram, no passado, para que Hedda repelisse as investidas de seu professor confidente Eilert Lövborg, ajudam a construir o caráter intenso da personagem, que em certo momento as utiliza para, em tom jocoso, ameaçar o Juiz Brack, freqüentador da família. A personagem oferece uma das pistolas a Lövborg para que o mesmo coloque um fim em sua vida de modo heróico e, ao final, acaba fazendo uso da outra arma para pôr termo à sua vida, uma vez que não suporta a

*limpa* Echegaray proporciona uma arma à sua mocinha apenas no momento em que ela precisa dar cabo da vilã e, enfim, restaurar a ordem rompida por esta.

O próprio Arthur Azevedo, que, num sóbrio folhetim publicado nesse mesmo dia, consegue com perspicácia levantar alguns problemas deste trabalho de Echegaray, acaba, em sua coluna *O Theatro*, por elogiar grande parte da peça que é tremendamente convencional e dispensável. Diz ele que a peça tem “qualidade de primeira ordem” até o final do quarto ato – ou seja, até antes do consórcio entre Henriqueta e D. Fernando<sup>296</sup>. No entanto, embora mencione aquela cena em que a protagonista é escorraçada de casa por acreditarem que ela tem um amante, não faz nenhuma restrição à mesma, que é inverossímil, especialmente porque, para a expulsão, cooperam D. Fernando e D. Justo, o primeiro, que lhe jurara, pouco antes, casamento e amor eterno, e o segundo, que acreditava ser ela uma das poucas pessoas sinceras que conhecia. Além disso, o cronista considera uma inverossimilhança o fato de Dona Concepción antipatizar com Matilde, “a bondade em pessoa”, e adorar Henriqueta, “um monstro de hipocrisia e maldade”, porém, não explica ao leitor de que modo isso prejudicaria o desenvolvimento da ação. O problema, neste caso, não é o enredo da peça, que constrói razoavelmente bem tanto o caráter dissimulado de Henriqueta em relação à sua tia quanto a personalidade dúplice de Matilde, a qual não compreende por que motivo age de modo agressivo com relação à prima – algo infelizmente elucidado por D. Justo no segundo ato, o que quebra a ambigüidade e, dali em diante, transforma a peça no mais tradicional dos melodramas.

A falta de um maior aprofundamento nas leituras de *Mancha que limpa* remete à conclusão, já iniciada no capítulo dedicado aos espetáculos ligeiros, que diz respeito à distância do público da capital brasileira em relação às inovações teatrais européias. Isso é digno de nota, especialmente considerando que as novidades d’além mar pululavam nas folhas cariocas, conforme demonstram sessões como “Cartas Parisienses” e “Cartas da Alemanha”<sup>297</sup>. O fato dessas informações não terem sido incorporadas à argumentação dos críticos teatrais se deve a uma série de motivos, os quais já se discutiu e ainda se discutirá ao longo desse trabalho. Já se assinalou a má qualidade acústica dos teatros do Rio, que dificultava a apresentação de espetáculos de grande densidade psicológica, os quais

---

possibilidade de sofrer um vexame público e tampouco a coação imposta pelo juiz. Cf. Henrik Ibsen. *Hedda Gabler*, republication of an anonymous, undated English translation published by Boni and Liveright (New York), New York: Dover Publications, Inc., 1990.

<sup>296</sup> A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). *O Theatro. A Notícia*, Rio de Janeiro, 15 e 16 de julho de 1897, p. 2.

<sup>297</sup> A sessão “Carta Parisiense”, assinada por Xavier de Carvalho, era normalmente publicada na segunda página de *O Paiz* e as “Cartas da Alemanha”, por Max Nordau, normalmente nas páginas 1 e 2 da *Gazeta de Notícias*. Além disso, as novidades teatrais estrangeiras eram incorporadas às sessões “Diversões” e “Artes e Artistas” do jornal *O Paiz*. Cf. *Gazeta de Notícias e O Paiz*, Rio de Janeiro, 1897-1898.

demandavam silêncio e atenção das platéias. Tal fato contribuía para o silêncio da crítica, uma vez que o público desconhecia a linguagem cênica das produções modernas, o que diminuiria a relevância de uma análise que se propusesse, por exemplo, a contrapor um melodrama e um drama moderno.

Também se aludiu aos baixos índices educacionais da população, de forma geral, e à admiração que o público – inclusive a elite – nutria pelos espetáculos populares. Somava-se a isso a falta de conhecimentos teóricos dos críticos sobre os dramas inovadores. Conforme se perceberá a partir do próximo capítulo, no qual será analisada a recepção de *Pelo Amor!*, a parte da crítica que louvou a iniciativa de Coelho Netto traçou relações infundadas entre ele e novas propostas estéticas vindas do estrangeiro, a exemplo de Ibsen e do simbolismo. Tais elementos são fundamentais para que se compreenda melhor a apreensão que público e crítica tiveram da proposta de Coelho Netto em *Pelo Amor!*.

## 2 *Pelo Amor!* (1897):

Pessoas ligadas ao teatro popular decidiram que a estréia de *Pelo Amor!* deveria ser contemplada com sua presença, porém, do lado de fora da sala, de onde protestariam contra o autor do drama. Essa reação, se já fora incitada pelos artigos nos quais Netto critica as peças teatrais vistas pelo público da capital, só piorou quando o grupo pôs os olhos no folhetim que o literato publicara na “Sessão Literária” do *Correio de Minas*, de Juiz de Fora, no dia 14 de agosto de 1897. Nele, Netto amplia o escopo de análise para os artistas profissionais e escritores de peças teatrais aos quais, como ele afirma ironicamente, estava cabendo a educação do público<sup>298</sup>.

Os nossos atores, quais são eles? Lancemos um rápido olhar aos homens e às damas que no velho mundo são considerados glórias do palco. Na Inglaterra o grande Irving, que não é somente um grande intérprete de Shakespeare, é também um dos notáveis comentadores do poeta, sendo das mais apreciadas a edição shakespeareana (sic.) de Henry Irving. Na Itália Emmanuel, um homem de letras. Novello (sic.), Maggi et j'en passe... Em França, Coquelin, Sarah... Em uma cidade onde a Pepa é uma estrela de primeira grandeza e o Brandão um astro fulgido, a Arte é uma bastardia.<sup>299</sup>

Ao traçar uma comparação entre os artistas teatrais europeus e os brasileiros, Netto constata a inanição de uma arte que teria, como principais representantes, dois intérpretes do teatro de cunho popular. Como se observou no capítulo anterior, Pepa e Brandão dirigiam, na capital federal, uma companhia teatral que se apresentava no teatro Recreio Dramático. O teatro, que havia fechado devido à necessidade de reforma, reabriria as portas no dia seguinte à publicação do artigo – a reinauguração, largamente comentada pela imprensa fluminense, possivelmente incitou o crítico a direcionar sua crítica aos dois artistas<sup>300</sup>.

Após criticar os artistas teatrais brasileiros, exemplificados por Pepa e Brandão, Netto arrola argumentos para defender seu posicionamento:

---

<sup>298</sup> Não consegui localizar o artigo completo, malgrado a pesquisa nos arquivos do Rio de Janeiro e Minas Gerais. Portanto, o analisarei com base no trecho do mesmo, transcrito na coluna “Publicações a pedidos”, da *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 de agosto de 1897, e na Sessão Livre de *O Paiz*, Rio de Janeiro, em 20 de agosto de 1897. Encontrei os microfilmes do *Correio de Minas* na Biblioteca Nacional, porém, não há neles as páginas relativas a este dia.

No entanto, no dia 20 de agosto, o *Correio* alude à polêmica engendrada pela publicação da crônica, e afirma que embora a classe dos artistas tenha se dado conta das críticas a ela desferidas por intermédio do *Correio*, o artigo não era inédito. Não consegui descobrir onde o texto fora publicado pela primeira vez, todavia, a possibilidade de uma publicação na folha de Minas não ser inédita só deixa mais claro o empenho com que Coelho Netto discutiu o teatro naquele momento.

<sup>299</sup> Coelho Netto. Sessão Literária. *Correio de Minas*, Juiz de Fora, 14 de agosto de 1897, apud. Publicações a pedidos. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 de agosto de 1897, p. 3.

<sup>300</sup> “Visitamos ontem o Recreio Dramático que, como já tivemos o ensejo de dizer, vai ser reaberto por uma empresa dirigida pela atriz Pepa Ruiz e pelo ator Brandão. Não podia ser mais lisonjeira a impressão que trouxemos da nossa visita. O teatro foi quase que totalmente reformado; e, pode-se dizer que é um dos mais decentes da nossa capital.

Em nossa visita fomos acompanhados pelo ator Brandão, o popularíssimo [...]”.

Cf. Artes e Artistas. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 13 de agosto de 1897.

Já tivemos, caso inenarrável: uma primeira atriz que não sabia ler e os que por aí pululam em revistas e em mágicas nonsenses vieram da tripeça, do banco do carpinteiro, do torno, das companhias de polícia, das oficinas dos arsenais, das plataformas dos bondes e, sem sintaxe, sem distinção, encarregam-se de primeiros papéis metendo os pés pelas mãos com uma empáfia revoltante: as damas saem todas do Didascalion e, como são, na maioria, estrangeiras, vão para o teatro estropiar a doce e amável língua portuguesa. Não temos um só artista preparado para o teatro - é um elenco de *parvenus*.

Também para as peças que aqui aparecem só mesmo tais intérpretes. Os chamados escritores dramáticos que se impõem, ufanamente, como os sustentáculos do teatro nacional, que fazem? revistas e mágicas, nada mais, e com tais bambochatas, aparecem disputando a coroa imortal!<sup>301</sup>

O cronista primeiramente constata que, devido às raízes populares de tais intérpretes, os mesmos não teriam preparo intelectual suficiente para conduzir uma representação teatral. Em seguida, corrige-se, ao constatar que os artistas combinavam bem com as peças encenadas, o que significava que ambos se mereciam. Compreende-se, portanto, o porquê de o elenco de *Pelo Amor!* ter sido todo composto por artistas amadores colhidos entre os membros de clubes tradicionais e instituições de ensino superiores da capital<sup>302</sup>. Por fim, Netto volta-se para os escritores que produzem as peças, os quais, diz ele, só

---

<sup>301</sup> Coelho Netto. Sessão Literária. *Correio de Minas*, Juiz de Fora, 14 de agosto de 1897, apud. Pelo amor. Publicações a pedidos. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 de agosto de 1897, p. 3.

<sup>302</sup> Eis a relação dos intérpretes, retirada do volume impresso da peça.

Malvina (condessa) – D. Antonieta S. da Gama; Darthula (ama) – D. Emilia Barros Barreto; Dora (dama) – D. Helena de Barros; Samla (feiticeira) – D. Francisca S. da Gama; O pagem – D. Rachel P. de Almeida; Nathos, bobo – Sr. Carlos Alves de Carvalho.

Cavaleiros: Ducomar – Sr. Leopoldo Noronha; Cairbar – Sr. Adhemar B. Romeu; Hidalla – Sr. Silvio Bevilaqua; Lara – Car. Honorio Netto Machado.

Armínio – Car. Honorio Netto Machado.

Malthos (alchimista) – Sr. Francisco B. Barreto; Um pastor – Sr. Francisco B. Barreto; A sentinela – Sr. José Marques Braga; O monge – Sr. José Marques Braga; Uma voz – D. Elvira Gudin.

Montarazes: Sr. Raul Braga; Sr. Raul Saldanha da Gama; Sr. Renato Costa; Sr. Juvencio Braga; Sr. Franklin Pacheco; Sr. Luiz Rodolpho Filho.

Homens de Armas: Sr. T. de Moura Ferreira; Sr. A. Pereira Rego; Sr. Miguel Austrogésilo; Sr. Raphael Pinheiro; Sr. L. Ferreira dos Santos; Sr. Mario Palhares; Sr. João Pedro de C. Vieira. Cf. Coelho Netto. *Pelo Amor!*, poema dramático em 2 atos, com música de Leopoldo Miguez. Rio de Janeiro: Laemmert & C. – Editores, 1897.

Refazer o percurso desses homens e mulheres é uma tarefa inglória para o pesquisador, devido à dispersão que sofreu a documentação desses clubes. Sabemos, por meio de um documento referente ao Centro Artístico encontrado no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, que tais agremiações submetiam-se ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores. No entanto, poucos são os documentos referentes a esses grêmios arrolados entre a documentação deste Ministério. Sendo assim, as referências que se seguirão a respeito dos artistas amadores que tomaram parte nas récitas de *Pelo Amor!* foram retiradas dos jornais que circularam na capital.

Antes de tudo, os sobrenomes dos integrantes do elenco nos permitem imaginar que parte razoável deles saiu de algumas poucas famílias: os Saldanha da Gama (D. Antonieta, D. Francisca e o Sr. Raul), os Barros Barreto (D. Emilia e Sr. Francisco) e os Braga (Sr. José e Sr. Raul).

A leitura das folhas torna visível que D. Antonieta S. da Gama e D. Francisca S. da Gama eram membros ativos da sociedade fluminense, e provavelmente eram sócias do Club Americano, uma vez que *O Paiz* registra a presença de ambas no 5<sup>a</sup> aniversário da agremiação. Aliás, participa da diretoria da mesma um Paulo Saldanha da Gama, provavelmente esposo de uma das moças ou irmão delas. Além disso, D. Antonieta pertenceu à comissão da Associação de Nossa Senhora Auxiliadora a qual foi responsável, em dezembro de 1897, por organizar uma festa beneficente. Ela ainda consta, juntamente com Francisca, entre os participantes de uma festa que, segundo *O Paiz*, ocorreria no Passeio Público. Desta tomariam parte também Coelho Netto, que seria caixeiro da barraca na qual a moça trabalharia; Raphael Pinheiro também seria responsável por uma barraca e Carlos de Carvalho representaria, juntamente com D. Francisca da Gama, uma cena de

escrevem exemplares de gêneros populares. Esses indivíduos serão chamados, mais adiante, de “colaboradores da chirinola que tudo sacrificam por uma pingue porcentagem e calorosos aplausos de uma claque de analfabetos de farandula”<sup>303</sup>, o que, a um só tempo, critica autores e espectadores. Coelho Netto explicitamente aproveitava-se da iminente encenação de *Pelo amor!* para lançar farpas a escritores, artistas e público do teatro, os quais, segundo ele, cooperavam para a bastardia da arte dramática.

Escrevendo o poema dramático *Pelo amor*, tenho certeza de que, se não fiz obra perfeita e digna do grupo de amadores, também não fiz obra digna do nosso teatro, porque em toda a peça não há um tango e a música, que está sendo escrita pelo maestro Miguez, não é das que põem formigueiros na sola dos pés. Evitei o calemburgo e os ditos ambíguos, não exibo a nudez e faço grande questão da prosódia.

É possível que a crítica venha sobre mim sanhuda e implacável, bradando contra a minha pretensiosa tentativa; mas a crítica que tece elogios ao *Rio Nu*, ao *Filhote et reliqua* não é das que melindram, principalmente quando o atacado tem a convicção forte de que cumpriu o seu nobre dever de homem de letras, não se tornando parceiro dos colaboradores da chirinola que tudo sacrificam por uma pingue porcentagem e calorosos aplausos de uma claque de analfabetos de farandula<sup>304</sup>.

Ao afirmar que abolira de sua peça a nudez, falas ambíguas e a música agitada, elementos comuns das peças de cunho popular, Coelho Netto deixa subentendido que *Pelo Amor!* fora escrita para opor-se às peças encenadas naquele momento. Daí constata que o teatro e os artistas teatrais estariam aquém da peça que escreveu. Os amadores, portanto, seriam o grupo ideal para encenar a produção com a qual Netto afirma ter cumprido o “nobre dever de homem de letras”<sup>305</sup>. Ao salientar o “dever” inerente aos homens de letras, Coelho Netto alude ao ideal pedagógico alimentado pelos letrados, o qual encontrava no teatro um dos principais meios de propagação. Deve-se a isso o fato de constatar, irado, que “entre nós, os verdadeiros autores são os cenógrafos, os aderecistas e as costureiras, os educadores são os cômicos.”, e perguntar-se: “Que lucro tira o público dessas representações? Aprende

---

uma peça teatral. A festa também tinha programada uma representação do entremez de Coelho Netto *Os Raios X*, do qual tomariam parte D. Francisca e D. Antonieta da Gama, Sr. Rafael Pinheiro, Sr. Adhemar Barbosa Romeu e D. Emília Barros Barreto. Rafael Pinheiro era aluno da Escola de Medicina do Rio de Janeiro e um redatores-secretários da *Uniao academica: Revista De Ciencias, Industria, Politica E Artes*, além de ter sido fundador da folha. O mesmo ocorre com Luiz Rodolpho Filho, estudante da Politécnica. Elvira Gudín, cuja voz foi responsável por, nos bastidores, cantar a parte de Samla em *Pelo Amor!*, vez por outra exibia-se em apresentações amadoras em Petrópolis e na capital.

Sobre festa em comemoração ao aniversário do Club Americano, cf. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 17 de maio de 1898; Os membros da diretoria do clube são apresentados pela folha em 28 de janeiro de 1898; Sobre a festa beneficente organizada pela Associação de Nossa Senhora Auxiliadora, cf. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 31 de dezembro de 1897; sobre a festa no Passeio Público, cf. Artes e Artistas. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 14 de novembro de 1897; sobre a *Uniao Academica*, cf. *Uniao Academica: Revista De Ciencias, Industria, Politica E Artes*, fascículo 1, agosto de 1897; sobre Elvira Gudín, cf. Artes e Artistas. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 6 de abril de 1898 e 15 de julho de 1898.

<sup>303</sup> Idem, ibidem.

<sup>304</sup> Idem, ibidem.

<sup>305</sup> Idem, ibidem.

a desconjuntar-se, aprende a falar com solecismos (...).”<sup>306</sup>. Esse “público” ao qual o literato alude é aqui generalizado, todavia, as notas que os organizadores do festival fazem publicar na imprensa nos deixam entrever que ele estava longe de ser a entidade homogênea que a princípio parece. A solicitação para que as “senhoras” compareçam no Cassino Fluminense “sem chapéu” por ocasião das representações deixa implícito que se requeria das mesmas trajes de gala – os quais são acompanhados por tal adorno – vestimenta que bastante possivelmente não poderia ser adquirida pelas camadas mais pobres da população<sup>307</sup>. Portanto, era a elite econômica carioca a esperada no Cassino Fluminense na representação de *Pelo Amor!* – elite que se deleitava com os espetáculos populares tanto quanto as outras camadas da população, como já tivemos a oportunidade de discutir.

Embora o escritor de *Pelo Amor!* salientasse suas boas intenções ao analisar a situação deplorável em que, na sua opinião, se encontrava o teatro, o protesto das classes agredidas não demorou a chegar. Por iniciativa do teatro *Apolo*, artistas e escritores teatrais reuniram-se primeiramente no dia 17 de agosto, com o objetivo de protestar contra o artigo publicado. O *Gazeta de Notícias*, que traz uma notícia detalhada sobre os acontecimentos daquele dia, deixa patente a revolta que Netto motivara nos artistas. Brandão, um dos maiores ofendidos, diz aos presentes que tinha em ensaios uma peça de Netto denominada *Diabo no Corpo*, no entanto, afirma que, desde aquele momento, a considerava retirada de seu teatro – posicionamento que ocasionou aplausos das mais de oitenta pessoas presentes à reunião. Após os artistas desferirem ofensas individuais contra o escritor, alguns apontam o desejo de desagrar a classe artística através de agressão física. A decisão aprovada na reunião, porém, fica sendo a assinatura de um protesto coletivo contra as críticas do escritor, protesto que seria estampado nos jornais da capital e entregue na frente do teatro Cassino, por ocasião da encenação de *Pelo Amor!*<sup>308</sup>.

Uma nova reunião foi marcada para o dia seguinte. Nela autores e artistas decidem enviar telegramas a todas as companhias nacionais de todos os estados do Brasil, pedindo adesão ao protesto<sup>309</sup>. Um dia depois, estampam, nas “Publicações a pedidos”, um trecho do polêmico artigo de Coelho Netto, por entenderem que “esse artigo-infâmia não deve morrer em Juiz de Fora” e a fim de

---

<sup>306</sup> N., (pseud. de Coelho Netto). Fagulhas. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 7 de agosto de 1897, p. 1.

<sup>307</sup> Cf. *Pelo Amor!* *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 23 de agosto de 1897, p. 1.

Malgrado a extensa pesquisa nas folhas da capital, não localizei os preços dos ingressos para as récitas.

<sup>308</sup> Para notícia detalhada sobre a reunião, cf. Os teatros - um artigo de Coelho Netto - protesto coletivo: Theatros e... *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 18 de agosto de 1897, p. 3.

<sup>309</sup> De acordo com o publicado na coluna “A Pedidos” da *Gazeta de Notícias*, os artistas da empresa Silva Pinto, que estavam em São Paulo, e Cardoso da Mota e Machado, que estavam em São João Del Rey, declararam, por telegrama, que se solidarizavam com os artistas fluminenses. Cf. *Pelo amor... de Deus: Publicações a Pedidos*. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 22 de agosto de 1897, p. 3.

que o público carioca possa julgar quem pretende “reformular o teatro à custa da humilhação dos artistas e fazer-se autor à custa da reputação dos autores”<sup>310</sup>. A publicação, que traz setenta e uma assinaturas de artistas e escritores teatrais, deixa patente a união da classe à qual Coelho Netto voltou sua crítica.

Arthur Azevedo vai a público no dia seguinte e, por meio de seu pseudônimo A.A., defende-se da parte que lhe cabe das acusações de Netto. Convém lembrar que o escritor de *Pelo Amor!* critica o fato de os considerados “escritores dramáticos” – os quais diz se colocarem como os “sustentáculos do teatro nacional” e disputarem a “coroa imortal” – escreverem “revistas e mágicas”<sup>311</sup>. Isso cabia bem a Azevedo, seu colega na recém-fundada Academia Brasileira de Letras – daí a alusão à “coroa imortal”<sup>312</sup> – pois ao mesmo tempo em que foi um dos indivíduos que mais debateu publicamente a respeito da decadência do teatro nacional, também estabeleceu alguns marcos do teatro de cunho popular. Azevedo obteve o primeiro sucesso ao introduzir a “revista de ano” no Brasil – depois de travar contato com as produções do gênero em Lisboa, Madri e Paris<sup>313</sup>. Via-se, portanto, obrigado a constantemente se defender daqueles que lhe lembravam dessa sua contradição.

Entretanto, se demonstrava concordar com a crítica de Coelho Netto, de que produzia peças com o objetivo de agradar as massas, Azevedo mostrava contundência ao salientar dramaticamente que vinham dessas produções as “abençoadas porcentagens a que devo, talvez, o futuro dos meus filhinhos”<sup>314</sup> – que elas visavam, portanto, suprir as necessidades de subsistência de sua família:

Se não procuro os nossos empresários para lhes pedir que me ponham em cena uma peça literária, é porque a exibição desse trabalho necessariamente aproveitaria apenas à minha vaidade. Não quero adquirir fama nem satisfazer os meus caprichos de artista com sacrifício dos interesses alheios. Por isso reclamo há tanto tempo um teatro oficial.<sup>315</sup>

O literato afirma que não apresentava aos empresários as “peças literárias” porque elas não davam retorno financeiro àqueles que as encenavam. Por isso ressaltava a necessidade da fundação de

---

<sup>310</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>311</sup> Coelho Netto. Sessão Literária. *Correio de Minas*, Juiz de Fora, 14 de agosto de 1897, apud. *Pelo amor*, Publicações a pedidos. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 de agosto de 1897, p. 3.

<sup>312</sup> A divisa da Academia, “Ad Imortalitatem”, expressa o desejo de imortalidade de seus sócios. Ela circunda uma coroa de louros, prêmio que os gregos ofereciam àqueles que realizavam algum feito honroso.

<sup>313</sup> Azevedo decidiu utilizar, no Brasil, a fórmula que fazia sucesso naqueles países. Assim, no ano de 1884, produziu, juntamente com Moreira Sampaio, a revista *O Mandarin*. Como novidade em relação às tentativas anteriores, a nova peça trazia a caricatura pessoal e alusões aos acontecimentos políticos mais marcantes do ano anterior, tratados de forma satírica. Cf. Fernando Antonio Mencarelli. *Cena Aberta: A absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*, Campinas, Editora da Unicamp, 1999, op. cit., p. 124, 132-133.

<sup>314</sup> A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). *O Theatro. A Notícia*, Rio de Janeiro, 19-20 de agosto de 1897, p. 3.

<sup>315</sup> Idem, *ibidem*.

um teatro oficial, que pusesse em cartaz<sup>316</sup>. Azevedo fecha a discussão afirmando que compareceria à encenação de *Pelo Amor!*, “não como autor de bambochatas que dispute a ‘coroa imortal’” mas como simples espectador desejoso de que o poema dramático *Pelo Amor!* marque o início de uma era de prosperidade para o teatro brasileiro<sup>317</sup>. Considerando o panorama teatral do Rio de Janeiro daquela época, momento em que, como se disse, as peças musicadas de cunho popular dividiam a preferência do público com os dramalhões lacrimosos, seria uma conquista para Coelho Netto se ele obtivesse sucesso no seu intuito de levar ao público uma peça teatral de elevadas preocupações artísticas, que apenas tivesse recebido colaboração de amadores e de um compositor de música erudita. Todavia, se se evoca o quadro apresentado no capítulo anterior, nota-se que o público e a crítica estavam demasiadamente acostumados às produções dos gêneros populares para se impressionarem com a representação de *Pelo Amor!*. Analisei, por isso, o texto e a música da peça e, partindo dos comentários críticos, para verificar o modo como a mesma chegou à cena. Assim, pretendo ilustrar a reação do público e da à sua representação.

## **2.1 Na esteira dos clássicos: a apropriação da literatura erudita ocidental no texto de Coelho Netto**

A peça em dois atos, classificada por seu autor como “poema dramático”, desenvolve seu enredo na Escócia de fins do século XIII, período em que, devido à conquista normanda da Inglaterra, o feudalismo começara a ser instalado no país. Toda a ação ocorre no castelo do conde Armínio, desde o entardecer até a madrugada do mesmo dia. Cobre a partir da consternação de sua esposa Malvina devido ao atraso do conde, que saíra para caçar no princípio do dia, até a morte do mesmo, que chega ferido e, em seguida, da esposa, que se suicida por amor. A grande maioria das personagens pertence ao círculo do conde: a ama Darthula – que cuidara de Malvina fielmente a partir de seu nascimento – o pajem, o alquimista Malthos, o sentinela do castelo, homens de armas, cavaleiros, sendo Ducomar o decano deles, o bobo. A única personagem relevante que não vive no castelo é Samla, mulher

---

<sup>316</sup> Sempre que incitado a discorrer sobre como remediar a degeneração do teatro nacional, Arthur Azevedo atentava para necessidade da fundação, na capital, de um teatro municipal, amparado pelo governo, no qual seriam encenadas peças com qualidades artísticas. Cf. Fernando Antonio Mencarelli, op. cit.

<sup>317</sup> A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). O Theatro. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 19-20 de agosto de 1897, p. 3.

misteriosa que habita a floresta, a qual os cavaleiros ora consideram se tratar de uma feiticeira, ora de uma belíssima mulher, que cativa os homens com seus beijos<sup>318</sup>.

O primeiro ato passa-se na plataforma do castelo do conde Armínio e dá vista ao parapeito no extremo do qual há uma guarita que tem uma das faces visível. À esquerda e ao fundo, uma larga porta deixa ver uma galeria do interior do castelo.

A edição da peça descreve com cuidado os números de música da mesma, os quais têm grande relevância no desenvolvimento da ação. A análise dos mesmos ajudará, portanto, a demonstrar qual o gênero teatral que Coelho Netto considerava possuidor de qualidades artísticas. O “poema dramático” se abre com um longo prelúdio, que cessa com o início do “Estrilho do bobo”, o qual começa a cantar ainda nos bastidores, e, aos poucos, se aproxima da sentinela, que passeia ao longo da plataforma<sup>319</sup>. O bobo canta os seguintes versos:

Eh! sopra vento do Norte  
Traze a minha doce amada.  
Sopra mais! Inda mais forte!  
Vúu! Vúu!  
Eia! ríspida nortada!  
Traze a minha doce amada!<sup>320</sup>

Deve-se atentar para o gênero da canção, pois ela serve, efetivamente, como um “estribilho” para a peça. Isso se deve tanto ao fato de ser cantada em diversos momentos da mesma quanto ao fato de servir de complemento à “Balada”, cantada pela personagem no segundo ato de *Pelo Amor!* e que conta uma história análoga àquela que será vivida pela condessa Malvina e seu esposo. O “Estrilho do Bobo” começa a apresentar a personagem à qual é dado grande relevo. Seus versos em redondilha maior, com rimas ABABB, esquema apenas rompido no quarto verso – onomatopéia que representa o ruído do vento – faz vislumbrar o caráter popular da personagem. Outra característica se evidenciada no 4º verso: a loucura. No entanto, sua loucura é apenas uma faceta, como se poderá notar pela alternância entre o elemento popular e o elemento erudito representados, de um lado, pelas canções cantadas pelo bobo, e de outro, pelos discursos rebuscados por ele proferidos.

---

<sup>318</sup> Utilizaremos como base, para a análise do texto da peça, a edição da mesma, publicada em 1897. Cf. Coelho Netto. *Pelo Amor!*, poema dramático em 2 atos, com música de Leopoldo Miguez. Rio de Janeiro: Laemmert & C. – Editores, 1897.

<sup>319</sup> Coelho Netto. *Pelo Amor!*, poema dramático em 2 atos, com música de Leopoldo Miguez. Partitura de Canto e Piano, Leipzig, J. Rieter – Biedermann, S/D, p. 4-11.

<sup>320</sup> Coelho Netto. “Ato primeiro”, “Cena I”. In: *Pelo Amor!*, Laemmert & C. – Editores, 1897, p. 1. Remeto o leitor ao CD anexo a esse trabalho, que contém as gravações de algumas das canções aqui referidas.

Ao fim da canção, a sentinela toca o olifante. Esse som, somado às canções às quais me referi anteriormente, ajudam a construir a atmosfera lúgubre que predomina no drama. Segundo Luiz de Castro, responsável pelo ensaio do grupo amador que encenou a peça e autor, na imprensa, de uma elucidativa análise de sua partitura, o prelúdio de *Pelo Amor!* “É baseado no tema da dor de Malvina, que nos violoncelos iniciam e que pouco a pouco se vai desenvolvendo e transformando, sempre dramático.”<sup>321</sup>. A melodia é apresentada antes de subir o pano e, quando isso ocorre, “ainda a orquestra prossegue, mas agora calmamente, até esvair-se, ouvindo-se logo no bastidor o estribilho do bobo.”<sup>322</sup>. A apresentação de Castro demonstra que os temas musicais reforçam musicalmente a relação estabelecida entre o estribilho do bobo e o sofrimento de Malvina. Ao longo da peça fica claro que aquela personagem possui sabedoria superior aos demais, sendo o único a quem é dado saber o desfecho da história. Isso também é traduzido em palavras logo na primeira cena, na qual o bobo contracenava com a sentinela.

Trata-se de uma personagem comum no teatro desde a Idade Média. Segundo Foucault, o bobo ou louco, habitava o imaginário do final da Idade Média, tendo surgido como herança da lepra. No momento em que este mal desaparece do Ocidente, a partir do século XIV, a loucura surge como a nova encarnação do mal. Assim como aos leprosos, a exclusão era o destino dos loucos. É sintomática a existência, por exemplo, da “Nau dos Loucos”, barco que conduzia tais indivíduos longe das terras, rumo a uma liberdade que era, ao mesmo tempo, prisão, uma vez que eles tinham posse de todo o mar, mas não poderiam escapar. No seio das cidades, o louco vive uma situação igualmente paradoxal. Sua loucura permite-lhe a liberdade de se exprimir sem sofrer represálias, no entanto, como profere seu discurso encarcerado no espaço da loucura, tal discurso não recebe o mesmo estatuto daqueles proferidos pelos indivíduos considerados sãos<sup>323</sup>.

Embora o enredo do “poema dramático” de Coelho Netto se desenvolva no final do século XIII, acredito que o modelo de loucura tomado seja esse do qual fala Foucault. Pode-se pensar no modo como o bobo era tomado na Idade Média. No entanto, a gravidade de Nathos é de todo dessemelhante do caráter dos bobos medievais. A título de exemplo, discorra-se sobre a festa dos bobos, acontecimento que remonta à antiguidade e que ainda tinha lugar no século XIII. A festa, celebrada na maior parte das igrejas, desde o Natal até o Dia de Reis, consistia no seguinte: padres, abades, enfim, diversas ordens religiosas se uniam, buscavam o bispo e o conduziam em grande pompa até à igreja, na

---

<sup>321</sup> L. de C. (pseud. de Luiz de Castro). No Cassino. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 25 e 26 ago. 1897, p. 2.

<sup>322</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>323</sup> Michel Foucault. “Stultifera Navis”. In: *História da Loucura na Idade Clássica*, São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 3-13.

qual entravam dançando, vestidos como mulheres, bufões ou animais; dentro do local, moviam-se como malabaristas, no intuito de divertir as pessoas que lá estavam<sup>324</sup>. As festividades, remanescentes do paganismo, permaneceram por séculos, malgrado os concílios e os religiosos que tentaram aboli-las. Até mesmo uma liturgia satírica foi desenvolvida, no século XII, segundo a qual o asno representa um papel mais ou menos relevante nos ofícios religiosos. Também neste momento, passaram a ser eleitos os reis dos bobos, seus bispos e seus abades. Cerimônias cuja estravagância apenas aumentou nos séculos seguintes, segundo o *Dictionnaire des inventions*<sup>325</sup>.

As descrições das festas dos bobos que ocorriam nos séculos XI-XIV demonstram a alegria e licenciosidade com que transcorriam as celebrações, que faziam com que, por exemplo, houvesse a inserção de canções indecentes nas festividades religiosas consagradas a deus e aos santos<sup>326</sup>. Nos mistérios, gênero teatral que se desenvolveu na Idade Média no seio da igreja e que, tempos depois, tomou as praças das cidades, essa personagem exerce função análoga. Vale a pena discutir esse gênero, já que, num dos artigos que escreve em defesa de sua peça, Coelho Netto afirma ter recebido sua influência.

Sobre seu surgimento, Schoell constata a dificuldade de estabelecê-lo ao certo. É possível que seja oriundo das imitações que menestréis e equilibristas, fantasiados, faziam nas feiras; talvez derive de ritos pagãos de sociedades masculinas ou – e isso interessa mais de perto – de algumas liturgias religiosas que tenham se desenvolvido até se transformarem nas encenações (padres vestidos de anjos, etc.)<sup>327</sup>. O ensaísta lembra que, como a cerimônia religiosa ocorria em latim, essa representação era uma espécie de concessão à comunidade. Portanto, tais peças representavam passagens do Evangelho, em especial o nascimento de Jesus, sua morte e ressurreição. Depois, passaram a tratar de assuntos caros à doutrina cristã. Com o passar do tempo, houve a introdução de algumas personagens, como o vendedor de óleo – que representava papel cômico. Quem assistia à peça, contudo, continuava sendo a comunidade cristã, o que reforçava sua crença no ato ocorrido diante de seus olhos.

---

<sup>324</sup> François Noel, L. J. M. Carpentier “Fête de fou”. In: *Dictionnaire des inventions, des origines et des découverts*, quatrième Edition, revue. Bruxelles: MM Noel, Carpentier et Puissant Fils, 1838, p. 208.

<sup>325</sup> DOUHET, M. Le Comte de. “Fête des Fous”. In: *Dictionnaire des Mystères*, ou collection générale des Mystères, Moralités, Rites Figures et cérémonies singulières,... Paris: Publié par M. L’Abbé Migne, Éditeur de la Bibliothèque Universelle du Clergé, ou des cours complete sur chaque branche de la science religieuse, 1834, p. 337-341.

<sup>326</sup> Idem, p. 339.

<sup>327</sup> Konrad Schoell. Late Medieval Theatre in France and Germany: A survey of the origins and the evolution, the genres and the performance. In: *Linguae &* 1/2004. <http://www.ledonline.it/linguae/>, p. 9-10, pesquisado em 8 de junho de 2008.

Uma das personagens-tipo dessas peças é o bobo. Está no *Mystère de Saint Christofle*, por exemplo, que narra o martírio do santo em questão<sup>328</sup>. O mistério se desenvolve durante uma guerra, travada entre o imperador Dioclétien e o rei da Lícia. Em meio ao embate, desenrola-se a história de Reprose, homem ingênuo que, ao ajudar um menino a atravessar um rio, descobre tratar-se de Jesus, que subitamente o ilumina com sua graça. Esse homem, agora Christofle, se martirizará em nome do cristianismo, para o qual conquistará inúmeros fiéis, e será curado por obra de Deus, que lhe reserva novos sofrimentos, os quais sempre acabam por somar ovelhas ao rebanho cristão. Juntamente à história pia do santo, assistimos ao desenrolar de várias cenas cômicas: o ciúme de um marido, cuja esposa trata outro homem muito amigavelmente e, frente às palavras do esposo, agride-o fisicamente; ou os disparates do bobo que vê Christofle carregando Jesus, o qual, tentando imitá-lo, oferece-se para atravessar a boba até o outro lado do rio e acaba por derrubá-la no meio dele.

Observa-se, portanto, que os bobos representam, nessas peças, personagens tipicamente cômicos. Tanto que, em certo momento, o bobo e a boba entretêm a corte de Damas, usando para tal de um jargão bastante livre, repleto de obscenidades – característica necessária ao tipo, como ressalta o *Dictionnaire*. Embora a peça date da primeira metade do século XVI, sabe-se que o tipo remonta às festas de bobos da Idade Média.

A digressão serve para demonstrar que, embora a ação de *Pelo Amor!* se desenvolva no século XIII, a personagem do bobo não remete aos bobos medievais. Ao contrário, seu discurso grave aproxima-a do modo como será tomada posteriormente, por escritores como Erasmo de Roterdã, ao qual Foucault remete ao discorrer sobre o “louco-sábio”, aquele para quem a loucura encontra-se no interior da razão e faz com que o homem enxergue mais longe que os demais<sup>329</sup>. Ao discutir a definição de Roterdã, Foucault chama atenção para a diferença que aquele estabelece entre a “loucura louca” e a “loucura sábia”, esta uma loucura própria da razão, aquela, a recusa a tal loucura, o que duplica a loucura e transforma-a na mais imediata das insânias. Note-se o discurso que Nathos profere tão logo termina de cantar o Estribilho com que inaugura sua presença na peça de Netto, pois tal discurso instaura a ambigüidade da personagem, que é, ao mesmo tempo, popular e erudito, louco e sábio:

Tão só! nem sequer a tua sombra te acompanha porque já se vai recolhendo à noite como um regato se recolhe ao oceano... Um regato?! que digo eu! a gota d'água de um regato. Boa tarde, vigia cego. Quem chamas com tamanha atoarda? [o bobo refere-se ao toque do olifante] Se o apelo da tua trompa fundida pode chegar ao céu vê se consegues deter o sol como o homem da floresta entorpece o áspide com o seu cálamo. Vê se o deténs

---

<sup>328</sup> Le Comte de M Douhet. “Christoffle (Saint)/ Mystère de Saint Christofle”. In: *Dictionnaire des Mystères*, op. cit., p. 233-243.

<sup>329</sup> Michel Foucault op. cit., p. 35-6.

para que me não venham pôr nas mãos um pesado círio à hora em que o senhor houver de passar por estes corredores tismados de treva. Sopra com mais alento! põe todo o ar dos teus pulmões no olifante. Ah! Ah! pobre vigia cego! Teu grito não chega ao horizonte e, vê tu, a palavra que um homem pronunciou mui longe, em remotíssimas eras, quando ainda os deuses andavam pelo mundo, chegou até nós posto que ele não tivesse um bronze soante e falasse tão baixo que os discípulos, para o ouvirem, cercavam o tronco do limoeiro à cuja sombra ele discorria. Esse homem, mais louco do que eu, chamou-se Sócrates. A cicuta adormeceu-o e a sua palavra soa ainda, enche o mundo... e o teu grito? de que serve reboar num bronze oco? és capaz de estourar sem que consigas mover o pastor que abebera o rebanho na ribeira da serra. Queres que o dia torne ao céu? Pobre louco! Houve um rei asiático que açoutou os mares, há um soldado caledônio que brama chamando o sol como os montarazes chamam os cães da matilha. Pobre louco!

#### A sentinela faz tocar o olifante

Põe a rosa dos ventos na tua trompa que tem a forma graciosa de um vaso e ainda assim não conseguirás levar o som à linha do horizonte. Soldado, aproveita melhor o teu instrumento, enche-o de vinho, emborça-o, e se puderes beber sem que uma gota se te derrame pelo peito, rejubila porque tua esposa não te é infiel, mas que te não suceda o que tanto pasmo causou ao rei Arthur que, por muito amado julgar-se, não guardava suspeita e fazendo a experiência encharcou-se de vinho. Queres que o teu grito ressoe sempre? queres que o ar do teu peito forme uma atmosfera? fá-lo passar pela alma como fazem os filósofos e os poetas.<sup>330</sup>

O longo trecho exemplifica bem o papel que o bobo exerce na peça. Algo que salta aos olhos, numa primeira leitura, é a extensão da fala. E o esquema se repete ao longo da peça. O bobo recebe um espaço privilegiado no qual pode discorrer sobre o que o apraz, tanto que recebe sucessivas deixas das personagens com as quais dialoga. Isso faz com que *Pelo Amor!* se assemelhe mais a um monólogo, constituído por longas intervenções do bobo<sup>331</sup>. Todavia, embora a estratégia tenha sido vítima de reações controversas por parte da crítica, como se verá adiante, suponho que ela se relaciona intrinsecamente à estrutura da personagem que fala.

Nathos chama o vigia de “cego” duas vezes e chama-o de “louco” uma vez. Ao primeiro “vigia cego”, soma o adjetivo de “pobre” quando se refere a ele pela segunda vez, e, por fim, considera-o “louco”. O fato de o vigia soar o olifante o transforma num louco aos olhos do bobo, pois, como este afirma, o som que emite não chega até o horizonte e nem ao menos conseguirá fazer com que se mova o pastor que dá de beber ao rebanho. E, ao discorrer sobre o alcance do som emitido pelo vigia, compara-o àquele proferido por Sócrates, cujas palavras soaram Eras antes, no entanto, ainda eram ouvidas. Nathos contrapõe o ruído alto e inútil produzido pela sentinela às palavras que Sócrates proferiu, em baixo tom de voz, aos seus discípulos, e demonstra que o sussurro tem força superior ao grito. Após tratar da loucura insensata da sentinela, a qual pensa atingir longe, mas nada atinge, o bobo compara-se com Sócrates e afirma que este é “mais louco” do que ele, demonstrando implicitamente

<sup>330</sup> Coelho Netto. “Ato primeiro”, “Cena I”. In: *Pelo Amor!*, op. cit., p. 1, 2.

<sup>331</sup> Patrice Pavis. “Monólogo”. In: *Dicionário de teatro*, op. cit., p. 248.

que, assim como o filósofo, Nathos sabia abdicar dos ruídos frívolos em prol dos sons pouco audíveis – os que realmente importavam.

A loucura é, segundo Foucault, mais que uma condição, uma necessidade para se atingir a razão:

não existe um grande espírito sem uma ponta de loucura... É neste sentido que os sábios e os mais bravos poetas aprovaram a experiência da loucura e o sair, às vezes, dos trilhos normais.<sup>332</sup>

Essas palavras de Charron, citadas por Foucault, ajudam a explicar a personagem do bobo na peça de Coelho Netto. Nathos viverá o paradoxo ao longo de toda a peça. Após o discurso transcrito acima, senta-se no chão e cantarola novamente a canção que o trouxe à cena, gesto que novamente coloca em xeque sua sanidade. Em seguida, engendra um discurso igualmente longo, no qual constata que a única coisa séria da vida é a alimentação, o que novamente demonstra um olhar aguçado, mostra que tem consciência da fatuidade da existência, pois enxerga que todas as disputas nas quais o homem se envolve visam apenas a um objetivo: encher a “pança”:

Sabes tu, vigia cego, porque trazes no punho esse espículo aguçado e à ilharga tão pesado montante e o peito encastado nessa couraça luzida e um crânio de aço e guantes e rebraços e perneira e todo esse pesado aceiro ofensivo e defensivo? Dizem-te que és o defensor da vida do teu senhor e da vida dos solarengos.

(...)

Tu não defendes o direito, nem a justiça, nem a religião, nem tudo isso junto que é a moral – tu defendes a pança...<sup>333</sup>

Novamente o bobo reitera a cegueira da sentinela, ao explicar o objetivo primeiro da existência. “Porque me chama de cego?”, questiona a sentinela. “Porque não vês, dada (sic.)...”, retruca o bobo<sup>334</sup>. “Lança os olhos além... que vês?”, questiona o bobo, que recebe como resposta: “A campina”. À resposta óbvia da sentinela, que se segue a um questionamento aparentemente óbvio do bobo, este responde: “Isso também eu vejo e não sou sentinela, sou um pobre louco. Vê bem...”. A sentinela olha e responde: “Ninguém”<sup>335</sup>. Aqui, o bobo retoma a constatação sobre sua insânia, todavia, percebemos que ela segue um percurso semelhante à constatação anterior. Vejamos as palavras de Nathos:

Ah! ninguém... Não vês então que vem chegando a noite? Tu não vês. Se a Morte passasse por aqui não a verias nem a sentirias. O que tu fazes é andar com os olhos tontos de um lado para outro, justamente como o dos cegos. Anuncia a Morte! vê se podes aperceber o amanhã. Não podes... como não podes ver o que fazem as abelhas no seu cortiço...<sup>336</sup>

---

<sup>332</sup> Idem, *ibidem*, p. 35-6.

<sup>333</sup> Coelho Netto. “Ato primeiro”, “Cena I”. In: *Pelo Amor!*, op. cit., p. 2, 3.

<sup>334</sup> Idem, *ibidem*, p. 3.

<sup>335</sup> Idem, *ibidem*, p. 4.

<sup>336</sup> Idem, *ibidem*.

A sentinela enxerga com os olhos, mas paradoxalmente é cega, pois não é com os olhos da face que ela observará a aproximação da Morte, a qual o bobo pede que a sentinela anuncie. Esta não pode ser notada para alguém tão imerso nos costumes regrados da corte como está o vigia, que, devido à função que ocupa, deve confiar, sobretudo, em seus olhos. Todavia, a atenção apenas ao que é tangível e visível não basta – daí o porquê dele ser considerado cego.

Se começará a compreender a razão por detrás dessa aparente “loucura” a partir da segunda cena, quando será apresentada a personagem da condessa que, desesperada, aguarda a chegada do esposo. A partir desse momento, todos os olhos se voltarão para a mesma estrada que a sentinela pensara vazia e através da qual o bobo vira a morte. É por ela que o cavaleiro Cairbar virá para anunciar o acidente sofrido pelo conde, e, mais tarde, o próprio conde chegará moribundo. Logo chegaremos a ela.

Pouco depois, o paradoxo se estabelecerá novamente. Ao pedido da sentinela, para que lhe conte “alguma história da montanha”<sup>337</sup>, o bobo narra-lhe qual a relação estabelecida entre o sol e a lua e o porquê de cair a noite. Diz ele que o “Velho Caos”, pai da lua, não quer dar a mão da filha para o sol, que deseja desposá-la. Então, quando este se recolhe, o velho tranca-se no seu quarto, espalha suas moedas – as estrelas – e as conta até que o sol apareça, momento em que recolhe as moedas e a filha. Ao terminar a história, o bobo pergunta à sentinela se ela prefere sóis ou luas. Sóis, diz ela, ao que o bobo responde: “Pois eu preferiria uma perna de carneiro...”<sup>338</sup>.

A fábula estabelece novamente o bobo como uma personagem oriunda das classes populares. A explicação puramente mitológica para o fenômeno natural denota que quem a profere é demasiadamente ligado às forças naturais para conceber qualquer outra explicação para a relação entre os astros. No entanto, ao responder que, entre sóis e luas, “preferiria uma perna de carneiro”<sup>339</sup>, Nathos remete à sua constatação acerca do que afirmou sobre a alimentação ser o objetivo maior do homem e demonstra novamente que, por detrás da personagem simplória, que toma a ficção como realidade, encontra-se a razão. Ao receber da sentinela a réplica “Porque não vais com as tuas jogralices alegrar a gente da cozinha?”<sup>340</sup>, o bobo constata aquilo que Foucault alude como sendo o espaço paradoxal que a personagem ocupa na sociedade: alguém livre para dizer o que pensa; no entanto, sua liberdade dá-se no espaço da loucura, lugar a partir do qual fala<sup>341</sup>. Sendo assim, Nathos percebe que, por mais sensatez que suas palavras expressem, o lugar social no qual está inscrito não permite que lhe seja dado o devido

---

<sup>337</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>338</sup> Idem, *ibidem*, p. 5.

<sup>339</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>340</sup> Idem, *ibidem*, p. 2.

<sup>341</sup> Michel Foucault. *op. cit.*, p.12.

valor – percebe ter liberdade de falar, no entanto, sabe que não será ouvido. Essa situação é bem expressa ao longo de *Pelo Amor!*. Exemplo disso é o monólogo proferido pelo bobo no início da cena XI do primeiro ato, momento no qual, enquanto discorre sobre os indivíduos que acompanham o sofrimento do conde, estabelece as limitações que sua condição social lhe impõe:

Estão os papéis invertidos... que dizia eu? o que era ontem loucura bem pode ser bom senso amanhã. Dantes só havia um louco – era Nathos: agora só há um homem que pensa – é Nathos. Todo o castelo está cheio da atroada que fazem os vociferadores... mas quanta hipocrisia! Os olhos estão vermelhos como se por eles houvesse escorrido sangue, porque os punhos, como a vara de Moisés, esfregam esses rochedos estéreis fazendo o milagre estupendo de os transformar em fontes. Pobre Nathos! como tu és imbecil... Nunca passarás de um bobo de corte porque descuraste os nobres estudos do fingimento, ciência em que são profundos todos os cortesãos. Porque não hás de tomar parte no coro das funéreas? porque não hás de chorar e imprecar e arrancar os cabelos como fazem todos em torno do leito do pobre homem? Ah! Nathos, hás de morrer simples bobo de castelo; tu és sincero, idiota. Tens uma opinião? esconde-a e segue a opinião do teu amo; que importa que ela não seja a do teu espírito? é a do teu ventre porque é a que lhe dá proventos. Levanta vivas ainda que o faças com a convicção com que uma caverna reboa... Chora, ainda que a tua lágrima caia coma mesma indiferença com que a água estelcida de uma estalactite... Proceda assim se queres ser armado cavalheiro. Tu dizes a verdade, é teu ofício dizer verdades, mas porque não o exerces francamente? porque não tens coragem – atacas entrincheirado na Loucura... e se assim não fizesses desde muito andarias pelos ares no ventre dos corvos. És também hipócrita... A única que sente lá está de joelhos, muito branca, derivando um pranto silencioso como uma geleira em deflúvio e em torno dela os ursos fremem. Ó hipocrisia protéica que lenteja como lágrima, que estua como soluço, que impreca, que sorri, que enaltece... ó mascarada ridícula! Pobre senhor...! ainda o seu corpo está tépido como a cinza onde espirou a última fagulha e já os corvos crocitam com avidez em volta. Pobre Nathos! o bobo és tu! Quando podias estar a fazer alarido na câmara com os cortesãos vens embuçar-te na noite para chorar escondido. Idiota, põe a tua lágrima a prêmio; o que te cai dos olhos perde-se, seca, desaparece no solo, e se forem vistas as bagas do teu pranto, se te não renderem hoje, render-te-ão amanhã. Não lances ao pedregulho tão preciosa sementeira.<sup>342</sup>

Nesse monólogo, Nathos deixa de lado o paradoxo para falar com contundência sobre a hipocrisia reinante no castelo. As lágrimas choradas pelos que circundam o conde são oriundas mais da obrigação imposta pela corte que de um sentimento verdadeiro. Constatação que faz eco à afirmação de Hidalla – um dos cavaleiros que trazem o conde ferido – momentos antes: “Vamos, senhores; a nossa presença aqui pode provocar comentários desfavoráveis. Vamos partilhar a dor que oprime quantos vivem neste castelo ou à sombra larga dos seus muros.”<sup>343</sup>

Entre os cortesãos, segundo Nathos, não haveria lugar para a sinceridade. Aqueles que desejam receber uma boa colocação no castelo devem endossar a opinião do amo, pois é ele quem decide sobre o futuro de cada um. Ou então, devem se vestir de loucos, pois o espaço da sinceridade é reservado à loucura, já que o papel do louco no castelo é justamente dizer a verdade. Todavia, o bobo percebe a especificidade daquele espaço, que lhe dá, ao mesmo tempo, todo e nenhum poder – tanto que se

<sup>342</sup> Coelho Netto. “Ato primeiro”, “Cena XI”. In: *Pelo Amor!*, op. cit., p. 33, 34.

<sup>343</sup> Idem, ibidem, “Ato primeiro”, “Cena VIII”, p. 28.

considera um hipócrita, pois tem coragem de ocupar seu papel social ao dizer as verdades “entrincheirado” nele, no entanto, não tem coragem de exercer “francamente” a sinceridade, uma vez que não há, na corte, espaço para o sincero que não seja o bobo. Note-se, no entanto, que Nathos diminui a gravidade de sua “hipocrisia”, pois, ainda que lhe tenha sido reservado um espaço no castelo, é um espaço ínfimo, se comparado com aquele do qual gozavam os cavaleiros, os verdadeiros hipócritas.

Esse monólogo é digno de atenção ainda por um outro motivo. É o primeiro momento da peça em que o bobo fala quando não há nenhuma outra personagem presente. Trata-se do discurso que determinada personagem faz para si mesma, no qual inexistente o intercâmbio verbal e no qual há falas de grande extensão, destacáveis do contexto dialógico. Por sua estrutura, o monólogo não espera resposta do interlocutor. Comunica-se com a sociedade como um todo. No teatro, a personagem que monologa tem como parceiro discursivo todo o palco e se dirige, em definitivo, ao espectador, o qual toma como cúmplice<sup>344</sup>. No que toca a *Pelo Amor!*, a ausência de outra personagem no palco relaciona-se intrinsecamente com a mudança do discurso do bobo. Observa-se que esse é o primeiro momento no qual o bobo profere seu discurso sem apoiar-se nos paradoxos, e, ao longo do mesmo, fala com contundência sobre a máscara de louco, que se obriga a vestir para ocupar um papel de alguma relevância naquela corte. Uma vez que o louco apenas tinha o direito de dizer o que lhe aprouvesse, sem despertar revolta, por ser destituído da razão, faz sentido que esta personagem busque a cumplicidade de um ouvinte externo, neste caso, o público.

O contraste fica claro quando, logo após o monólogo, Darthula – a ama da condessa – se junta ao bobo e pergunta-lhe se estivera no quarto do conde. Sem lhe dar atenção – como enfatiza a rubrica – ele põe-se a cantar “melancolicamente”:

Na sua pequenina lura  
Vivia como um ermitão;  
Desde a manhã à noite escura,  
Era de ouvir-se-lhe a canção.  
Morreu e vai pra sepultura  
O pobre grilo castelão...  
La ri li ra<sup>345</sup>

---

<sup>344</sup> Patrice Pavis. *Dicionário de teatro*, op. cit., p. 247, 248.

<sup>345</sup> Coelho Netto. “Ato primeiro”, “cena XI”. In: *Pelo Amor!*, op. cit., p. 34.

A reação de Darthula deixa explícito o espaço ocupado pelo bobo no castelo. De acordo com a rubrica, “Darthula faz um gesto como para significar que é louco e encaminha-se para a direita.”<sup>346</sup>. Isto porque, perante a ama da condessa, o bobo esboça a reação que se espera dele. Todavia, a atitude aparentemente disparatada guarda ao fundo toda a sabedoria da “bola de cristal, que para todos está vazia”, mas que “aos seus olhos está cheia de um saber invisível”<sup>347</sup>. Assim como a estrada, a qual a sentinela vira vazia, mas que, aos olhos do bobo, anunciava a morte, sua réplica a Darthula, vista por ela como sinal de loucura, denota sanidade superior a dos demais habitantes do castelo. Isso fica nítido quando se analisa mais de perto o funcionamento da canção nos diversos momentos em que é reiterada na peça.

Ela é cantada primeiramente na cena II, quando Malvina surge pela primeira vez e dá mostras de seu sofrimento com o atraso do marido, denotativo, segundo ela, de que um desastre teria ocorrido. Sem voltar-se para ela, Nathos canta a canção. Ao ser questionado pela condessa sobre o que faz, o bobo afirma que acompanha o enterro de um grilo que vivia na frincha do muro. Em seguida, nota o interesse das formigas em carregarem-no dali, e constata que ninguém o chora. Outra réplica aparentemente disparatada, que significa mais do que parece. A “Morte”, que Nathos anuncia estar vindo pela estrada muito antes da chegada do conde, é reiterada pela canção do grilo, antes de a condessa ficar sabendo do que sucedeu ao esposo, e, novamente repetida após o discurso que o bobo volta ao público, enquanto os cortesãos assistem ao sofrimento do conde. Do mesmo modo, as palavras do bobo, ao referir-se ao enterro do grilo, deixam implícito que ele apresenta características semelhantes com o que ocorria por ocasião da doença do conde: tanto um quanto outro são circundados por seres aparentemente solícitos, e, no fundo, interesseiros.

A disposição da canção do grilo no interior de *Pelo Amor!* só faz reforçar a analogia entre o destino do grilo e o do conde. O tema do grilo, motivo musical que acompanha o cantarolar do bobo, enfatiza a intervenção da personagem na ação. No primeiro momento, o motivo da canção do grilo interrompe a balada, que soa enquanto Malvina expressa seu temor de que algo tenha acontecido ao esposo. Em seguida, condessa e bobo conversam ao som da balada, que cessa para dar lugar outra vez à canção do grilo. O intercalar acaba por produzir um efeito de intercâmbio entre a personagem do grilo e do conde. Tal efeito se estabelece durante toda a peça, quer por meio dos motivos musicais, quer por

---

<sup>346</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>347</sup> Michel Foucault. *op. cit.*, p.21.

meio das canções entoadas pela personagem do bobo. Atente-se para os momentos nos quais essas canções são apresentadas e o conteúdo verbal das mesmas.

*Pelo Amor!* tem início com a canção do grilo, que principia a soar logo após o prelúdio, baseado no tema da dor de Malvina<sup>348</sup>. Ainda nos bastidores, a personagem canta o melancólico lamento de um eu-lírico que clama ao vento que traga sua amada, o qual já foi transcrito anteriormente.

Eh! sopra o vento do Norte

Traze a minha doce amada. (...) <sup>349</sup>

Essa canção – o “Estrivilho do bobo” – se repete por mais duas vezes na cena e nos dois momentos é inserida, de modo aparentemente desconexo, nos monólogos que o bobo pronuncia em presença da sentinela, o que reinstala o questionamento acerca da sanidade da personagem: primeiramente, ele interrompe a canção para discutir sobre a sanidade da sentinela; em seguida, senta-se no chão e cantarola os dois primeiros versos, interrompendo-os para encaixar uma discussão sobre as necessidades alimentares dos homens, depois da qual canta os últimos dois versos e, em seguida, faz nova assertiva sobre a sanidade da sentinela, que não sente a morte se aproximar.

A canção volta à baila na cena IV, no diálogo que o bobo engendra com Darthula, no qual principia por afirmar que vê “tanto quanto pode ver uma toupeira no seu palácio.”, assertiva que, quando relacionada ao conteúdo da canção, repõe em questão o lugar social ocupado pela personagem: de alguém que enxerga além dos demais, e dá a conhecer suas visões através de paradoxos. Ao considerarmos a relação estabelecida entre o tipo desempenhado pelo bobo, o conteúdo e localização da canção, pode-se tomá-la como uma previsão da angústia da condessa: ele o nota antes mesmo de pisar no palco pela primeira vez e repete continuamente a canção, na primeira cena, e depois à Darthula, no final da IV cena, antes da chegada do conde. Por fim, na cena VI, na qual é anunciado à Malvina o acidente sofrido pelo esposo.

Após tomar ciência do ocorrido, ainda nos bastidores, a partir de onde grita “Meu senhor!”<sup>350</sup> repetidas vezes, a condessa entra em cena desesperada, pede que não lhe escondam nada e insiste sobre o que deseja para si se o esposo sucumbir:

Que ele venha ao menos com vida para me ver morrer... quero que os seus olhos sejam os meus dois círios”<sup>351</sup>

(...)

---

<sup>348</sup> L. de C. (pseud. de Luiz de Castro). No Cassino, *A Notícia*, Rio de Janeiro, 25 e 26 ago. 1897, p. 2.

<sup>349</sup> Coelho Netto. “Ato primeiro”, “Cena I”. In: *Pelo Amor!*, op. cit., p. 1-3.

<sup>350</sup> Idem, “Ato primeiro”, “Cena VI”, p. 18.

<sup>351</sup> Idem, *ibidem*, p. 19.

Se vem morto... que o meu corpo seja a estrada do seu enterro...<sup>352</sup>

Neste momento, Nathos canta a canção nos bastidores e a voz da condessa, que tenta interrompê-lo, mistura-se à sua. Alternância semelhante à estabelecida no momento em que o bobo canta a canção do grilo. Suponho que aqui se reforça a relação entre o eu-lírico da canção e a condessa, assim como a canção do grilo instaura um intercâmbio entre a personagem do inseto e a do conde. Lembremos-nos que o bobo introduz a canção logo no início da peça, a entremeia a discussões sobre a impossibilidade de aqueles que dizem enxergar de perceber o que realmente importa e acaba por constatar que a sentinela não consegue notar a aproximação da morte pela estrada. Na cena seguinte, somos apresentados à personagem da condessa, que também clama pelo retorno do conde e afirma pressentir a desgraça que se abateu sobre ele:

Dora! Meu coração confrange-se: O coração presente (sic) os desastres como a procelária adivinha as tempestades. Eu sinto-o pesado como um céu que se vai carregando de nuvens... As lágrimas sobrem a meus olhos, os soluços vêm como relâmpagos à minha garganta. Ah! Dora, o coração é vidente...<sup>353</sup>

A animosidade com que Malvina trata o bobo enquanto ele canta o estribilho, na cena VI, pode ser considerada outro indício da relação entre ela e o eu-lírico, que clama pela chegada da “doce amada”, por tratar-se este do exato momento em que ela percebe o conteúdo de verdade presente na voz do bobo. Por analogia, consideramos que, neste momento, Malvina vislumbra que o conde perecerá: daí a razão de desejar que o amado chegue com vida para vê-la morrer.

Além disso, no lamento que entoava antes de saber do ocorrido com o conde, Malvina alude a elementos da natureza – o mesmo campo semântico ao qual se refere o eu-lírico do estribilho que o bobo canta. Seu coração pesa tanto quanto um céu que se carrega de nuvens, seus soluços são como relâmpagos que a tempestade forma. Em ambos, esboça-se a violência dos elementos naturais. Na canção do bobo, o “Vento do Norte” recebe a predicação de “rípida nortada” e Malvina constrói a imagem de uma tempestade que se forma.

Como é característico, o “Estribilho do bobo” funciona efetivamente como um refrão para a “Balada” cantada por esta mesma personagem na cena IV do ato segundo de *Pelo Amor!*. Atente-se, primeiramente, para o contexto no qual ela é cantada. Trata-se novamente de um monólogo, que tem por interlocutor o público. O alquimista Malthos, que sobe à cena, pela primeira vez, na cena II do ato primeiro, passara pelo quarto do conde com o propósito de reanimá-lo, sem obter sucesso. Partindo, trava com o bobo um diálogo no qual lhe narra o modo de preparo do “amálgama maravilhoso”, “elixir

---

<sup>352</sup> Idem, *ibidem*, p. 20.

<sup>353</sup> Idem, *ibidem*, “Ato primeiro”, “Cena II”, p. 6.

filosofal que é a Vida contra a Morte, o renascimento perpétuo, que congrega o disperso, que assimila o errático, que dissolve o sangue coagulado, que reanima a chama sob a cinza... sangue da Fênix sempre viva.”<sup>354</sup>. Ao ver que Malthos desespera-se, porque seu maravilhoso elixir, preparado sob o “plenilúnio”, não deu o resultado esperado, Nathos trata-o de modo semelhante ao que tratara a sentinela na cena I do ato primeiro. O bobo ri “ironicamente”, e frente ao questionamento de Malthos sobre o motivo de seu riso, responde:

Do espelho. Eu sou um pobre louco e porque o meu reflexo aparece de túnica e grave como um sábio, com a cabeça mais branca do que o viso de um monte gelado, tendo por cetno um balão e uma espécie de solidéu em vez de gorro?... será o gênio um reflexo da Loucura? Ou eu vejo mal ou a minha imagem é mestre Malthos. (Rindo) Eh! eh! eh! Tens então um elixir lunático que dá vida aos mortos:... Dá-mo, quero verter algumas gotas sobre o teu crânio para reanimar a tua razão moribunda. Pobre velho! Que idade tens? (Malthos lança ao bobo um olhar de desprezo e caminha lentamente para a esquerda; o bobo persegue-o). Que idade tens? (Apanhando uma folha seca do chão) Mestre Malthos sapiente, derrama uma gota do teu líquido nesta miseranda folha... vamos reverdecer a infeliz... Eh! eh! e queres pôr de pé o tronco que abateu...<sup>355</sup>

Primeiramente, o bobo afirma ser Malthos o espelho no qual ele se vê, pois este é tão louco quanto aquele. Em seguida desfaz a analogia ao se redizer: na verdade, Nathos não enxerga um igual, enxerga um outro, um “mestre”, e seu riso ironiza o elixir lunar cuja função é reavivar os mortos. Aqui, novamente através de paradoxos, o bobo deixa claro que sua loucura tem muito mais relação com o lugar social que ocupa do que com um desarranjo psicológico. Possuidor do conhecimento superior da realidade de que são dotados os loucos, e da possibilidade de verbalizá-los sem sofrer represálias, Nathos põe em xeque o lugar social de Malthos. O alquimista é símbolo do saber científico da época, o qual combinava elementos da física, química e astrologia com o misticismo religioso, tendo por objetivo tanto transmutar metais inferiores em ouro, quanto descobrir um elixir que remediará qualquer mal e daria vida eterna aos que o ingerissem. Para o bobo, no entanto, Malthos sofria de uma ridícula ilusão de grandeza que o transformava no pior dos loucos – aquele que possuía a “loucura louca”, como diria Foucault.

Todavia, a sensatez do louco esbarra no paradoxal espaço que ele ocupa na sociedade. Assim como fez Darthula na última cena do ato primeiro, o alquimista, “com desprezo” – como reforça a rubrica, chama o bobo de: “Idiota...”<sup>356</sup>, enfatizando que, por maior que fosse sua sensatez, ela sempre seria analisada partindo-se do espaço da loucura, fazendo com que o discurso de Nathos fosse automaticamente desacreditado. Após o diálogo com o alquimista, Nathos deixa o palco para retornar depois de uma cena, na cena IV, que inaugura com um monólogo no qual discorre sobre as proibições

<sup>354</sup> Idem, *ibidem*, “Ato segundo”, “Cena II”, p. 39.

<sup>355</sup> Idem, “Ato segundo”, “Cena II”, p. 39, 40.

<sup>356</sup> Idem, *ibidem*, p. 40.

dos cortesãos, os quais querem impedi-lo de falar e introduz uma longa conversa com sua alma<sup>357</sup>: compara seu coração a uma casa mal assombrada, repleta dos espectros das pessoas queridas; lembra-se das histórias que lhe contava a mãe e, ao escutar a “doce música” que vem de longe, lembra-se da “velha balada” que ouvia em sua juventude, pondo-se a cantá-la “a meia voz”<sup>358</sup>.

Trata-se de uma história campestre. Um moço morrera e apenas sabia-se da notícia no local onde habitava o eu-lírico. No entanto, certo dia sua noiva, sem saber explicar como, ficou sabendo da notícia e lá chegou, desejando conhecer o local em que o noivo fora enterrado. Chegando ao “campo santo”<sup>359</sup>, fez uma oração e, em seguida, cravou um punhal em seu peito. Quando o moço que a acompanhava de longe se acercou, ouviu suas últimas palavras:

Quis ser a lápide da cova  
E não há lápide sem cruz...<sup>360</sup>

E assim, conclui o eu-lírico, ao refletir sobre as palavras da moça morta:

E a cruz a que se referia  
Era a do cabo do punhal...  
E ali ficou, lápide fria,  
Na sepultura do zagal.<sup>361</sup>

O desfecho trágico do casal em muito se assemelhará àquele de Malvina e Armínio, pois também a condessa porá fim à sua vida com um punhal e perecerá sobre o corpo do amado. O título de “Estribilho” faz com que se a tome como uma espécie de estribilho da Balada. A diferença de ambas é o número de sílabas – sete, no que toca ao estribilho. Todavia, ambos os metros ajudam a construir uma atmosfera popular. O metro septissílabo se situa, segundo Antonio Candido, entre a melopéia e a simplicidade prosaica, além de possuir um aspecto plebeu e de caráter passageiro, como diria Massaud Moisés<sup>362</sup>. O tema de um eu-lírico que pede ao vento o retorno daquele que ama esboça, ainda, a fugacidade da vida e os sofrimentos causados pelo amor.

Porém, é preciso frisar que se trata de um “popular” estilizado, que, ao se apropriar de gêneros e personagens da Idade Média, esboça um clima pitoresco visando a transportar o leitor àquele momento histórico. Além disso, trata-se de um popular escoimado de vocábulos chulos – como já se pôde

---

<sup>357</sup> “Há muito tempo que não converso com minha alma...”. Cf. Idem, *ibidem*, “Ato segundo”, “Cena IV”, p. 44.

<sup>358</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>359</sup> Idem, *ibidem*, p. 45.

<sup>360</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>361</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>362</sup> Antonio Candido. *Formação da Literatura Brasileira (Momentos decisivos)*, 2º volume (1836-1880), São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Editora Itatiaia Limitada, 5ª Edição, p. 41; Luís de Camões. *Lírica*, seleção, prefácio e notas de Massaud Moisés, 4ª Edição, São Paulo: Cultrix [1972], p. 19.

constatar na figura do bobo, cujo vocabulário muito se diferencia daquele que possuía o tipo medieval – e que prima pela linguagem erudita. O tratamento do tema é diametralmente oposto ao dado às peças populares que tematizam a vida campesina, como se notou no modo como são tomados os camponeses de *Os Sinos de Corneville*, a opereta de Clair Ville e Gabet aqui discutida<sup>363</sup>. Aliás, a música de fácil memorização da opereta, somada à liberdade com relação à linguagem culta, marcam as características do teatro que Coelho Netto pretendia regenerar. Isso fica claro em *Pelo Amor!*, na reelaboração da personagem do bobo e no tom elevado dos discursos, tanto no que tange os vocábulos eruditos quanto no que toca os assuntos discutidos. É perceptível a diferença com que a temática amorosa é tratada nos *Sinos de Corneville* e em *Pelo Amor!*. Naquela a atenção está no conteúdo sexual. Nesta, no que ele tem de arrebatador e cruel, já que as mulheres em questão não podem suportar a existência sem seus homens.

A intensidade do amor ecoa por toda a peça de Netto e essa música, cantada por Nathos enquanto ele encontra-se sozinho em cena, dá coerência à mesma. Já discutiu-se a relação que o bobo desenvolve com os demais habitantes do castelo, relação esboçada pelo mesmo noutro monólogo que pronuncia para o espectador, no qual apresenta o caráter que, devido às circunstâncias, resolveu desenhar para si. Diz ele, naquele momento, que decidiu viver na corte para não morrer de fome, mas se recusa a compartilhar dos burburinhos inúteis da mesma, composta por interesseiros que apenas são armados cavaleiros à custa de bajulações. Isso faz com que decida tornar-se o bobo da corte, o único indivíduo a quem é dado o direito de moralizá-la. A sensibilidade com que, nesse segundo momento, Nathos se recorda da mãe morta e com que observa a natureza – de modo a apreender a “doce música... que parece vir de muito longe...!”, semelhante ao fumo que “se levanta como do colmo de uma choupana”<sup>364</sup> – liga-se à característica daquele que consegue, a partir do lugar social no qual se inscreve, ter um conhecimento superior da existência. O fato de cantar a balada enquanto não há ninguém no palco, voltando-se diretamente para o público, instaura algo semelhante ao ocorrido na cena XI do primeiro ato, no seu eloqüente discurso sobre a hipocrisia dos cortesãos. Nathos busca a convivência do público que, por não pertencer à sociedade cortesã pintada pela peça é o único que pode dar o devido valor à sanidade que subjaz às atitudes aparentemente disparatadas da personagem. Desse modo, pode estabelecer, junto aos espectadores, uma analogia implícita entre a história de amor cantada por ele e aquela da condessa com relação ao conde.

---

<sup>363</sup> Eduardo Garrido (tradutor). *Os Sinos de Corneville*, ópera cômica em 3 atos e 4 quadros, original de Clair Ville e Gabet. Texto datilografado com 65 páginas, pertencente ao acervo da SBAT.

<sup>364</sup> Coelho Netto. “Ato segundo”, “Cena IV”. In: *Pelo Amor!*, op. cit., p. 44.

A natureza do sentimento da condessa pelo conde é expressa na primeira fala dela, na cena II do ato primeiro. “meu coração confrange-se”<sup>365</sup>, ela declara para Dora na plataforma do castelo, antes de traçar as associações entre os elementos revoltosos da natureza e o sofrimento que experimenta, aos quais nos referimos anteriormente. Malvina considera-se afortunada por ter o amor do esposo e nota que o medo da perda é maior nesses casos: “Ah! Dora, o miserável pouco se arreceia de caminhar pelas estradas desertas, mas o rico mercador que volta da feira, esse treme ao menor bulício da folhagem porque sabe que o espreitam ladrões.”<sup>366</sup>. “Deus! porque o deixei sair.”<sup>367</sup> afirma, referindo-se à caçada da qual Armínio saíra para participar ainda pela manhã. Malvina avista um pastor que caminha pela estrada e pede que a sentinela o chame, imaginando que o mesmo possa dizer algo sobre o esposo. Quando a conversa revela-se inútil (a mesma desenrola-se na cena III) Malvina volta para o interior do castelo, do qual apenas sai na cena VI, depois de já ter tomado conhecimento do acidente que o esposo sofrera.

A reação da condessa é de desespero: “Meu senhor!”, grita ela reiteradas vezes. Tal desespero é acompanhado por Cairbar, o mensageiro da má notícia, e Darthula, os quais reforçam o sentimento que a condessa nutria pelo conde. “Disse as primeiras palavras e ela, como se lesse no meu coração, compreendeu tudo, rompendo logo a chorar! Pobre senhora!”<sup>368</sup>, afirma Darthula, apontando para a profunda sensibilidade da condessa, que tudo compreendeu depois de ouvir poucas palavras – muito semelhante à sensibilidade da “noiva” cantada na “balada” do bobo, a qual também não pôde explicar como ficara sabendo da sorte do noivo. “Bem pobre, em verdade, porque perdeu a maior fortuna que era a sua alegria.”<sup>369</sup>. Ao pedir detalhes do ocorrido, Malvina pede que Cairbar não diga “em que sítio foi para que eu não fique detestando um pedaço de terra.”, roga – que “ele venha ao menos com vida para me ver morrer”<sup>370</sup> –, compara-se com a vítima que fita o carrasco que deve feri-la, e conclui: “Ó a voz temerosa... a voz que vem da noite!...”<sup>371</sup>, fazendo lembrar das palavras do bobo à sentinela na cena I do ato primeiro, quando, ao olhar para a estrada, viu a morte. Nesse momento ouve-se uma voz que vem da estrada, a qual anuncia que o conde ainda vive.

---

<sup>365</sup> Idem, *ibidem*, “Ato primeiro”, “Cena II”, p. 6.

<sup>366</sup> Idem, *ibidem*, p. 7.

<sup>367</sup> Idem, *ibidem*, p. 8.

<sup>368</sup> Idem, *ibidem*, “Cena VI”, “Ato primeiro”, p. 18.

<sup>369</sup> Idem, *ibidem*, p. 18.

<sup>370</sup> Idem, *ibidem*, p. 19.

<sup>371</sup> Idem, *ibidem*, p. 20.

O conde adentra o castelo numa maca improvisada. Nesse momento começa a soar a marcha grave, substituindo o estribilho do eu-lírico que clama ao vento que traga a “doce amada”<sup>372</sup>, o qual cessou pouco antes. A melodia, anunciadora de uma cerimônia fúnebre, é somada ao agudo desespero da mulher, o qual é apontado pela rubrica: “Acerca-se da maca, vai a gritar mas abafa o grito, contém os soluços; avança, recua, sempre entre a damas que a não deixam”<sup>373</sup> e suas palavras deixam antever seu desfecho:

Ó Lara, ó Ducomar, ó Hidalla e vós todos, meus amigos, tende piedade de mim...! eu sou uma fraca mulher. Porque não permitis que eu lhe veja o rosto? Se vives porque tamanho receio a menos que a vossa crueldade haja sido tão grande que em tamanha desgraça houvésseis arranjado uma mentira para que eu não me precipitasse forçando-vos a transportar, em vez de um, dois cadáveres. Deus não seria tão cruel que o matasse quando ele estava tão perto de mim para que as nossas almas partissem juntas. Piedade! Deixai que eu o veja. (Hidalla descobre lentamente o rosto de Armínio). Ó meu senhor...! Como vem pálido...!<sup>374</sup>

Bem como as palavras ditas a Dora pouco depois, as quais denotam que a condessa não concebia a existência sem a presença do amado:

Ah! Dora! Nós éramos como as duas de uma balança cheias de amor... o fiel da ventura apontava o zênite. Se ele partir, destruindo o equilíbrio, onde se precipitará Malvina que, além do peso da sua dor irreparável ainda terá, por sobrecarga, a saudade. O fiel declina para o ocaso...<sup>375</sup>.

Tão logo aproxima o esposo, Malvina percebe alguns breves movimentos do mesmo, o que a faz exclamar com felicidade “Ah! descerra os olhos... Há luz ainda no fundo das suas pupilas... que não seja o fogo fátuo... que não seja o fogo fátuo.”<sup>376</sup>, enquanto o pajem apenas enxerga, no conde, a brancura de “mármore de um sepulcro”<sup>377</sup>; ou quando ela observa que o esposo “Tem ainda calor... as suas artérias pulsam...”<sup>378</sup>, o que não seria nada além da ilusão de quem vê, no calor exalado pelo corpo do conde, o reflexo de seu próprio calor, como afirma o cavaleiro Hidalla.

Acreditando na possibilidade de salvação do conde, a esposa, nessa mesma cena, pede a presença do alquimista – o qual, como vimos, nada poderá fazer para salvá-lo. O desejo de tê-lo vivo é tamanho que em dois momentos demonstra não se importar que, para isso, tenha de recorrer a bruxarias. Vejamos trechos das cenas III e V do ato segundo:

DORA

Dizem que com uma vara de freixo cortada de um só golpe curam-se todas as feridas...

MALVINA

---

<sup>372</sup> Idem, ibidem, p. 22.

<sup>373</sup> Idem, ibidem, “Ato primeiro”, “Cena VII”, p. 23.

<sup>374</sup> Idem, ibidem.

<sup>375</sup> Idem, ibidem, p. 25.

<sup>376</sup> Idem, ibidem, p. 24.

<sup>377</sup> Idem, ibidem.

<sup>378</sup> Idem, ibidem.

E onde há essa árvore de misericórdia?

DORA

Mas não deis crédito, senhora! são bruxedos.

MALVINA

Que importa! Onde há essa árvore benigna?<sup>379</sup>

Enfim se ela restituir a vida ao conde, que importa que o seu filtro tenha sido feito com ervas dos desfiladeiros colhidas em noites cabalísticas...<sup>380</sup>

A intensidade do amor que Malvina demonstra sentir pelo conde é acompanhada pelo temor de perdê-lo, como notamos ao transcrever suas falas, nas quais ela deixa claro que sua vida não seria possível sem ele. Isto faz com que, na cena VI, expulse Samla – a “mulher da montanha” à qual se refere no último excerto – do quarto do conde, devido ao suposto envolvimento dele com a moça. Armínio, que sob a influência de Samla apresentara melhoras, acaba por sucumbir. No intuito de juntar-se a ele, Malvina apunhala-se ao lado do leito no qual se encontra o esposo, exatamente como fizera a noiva da “balada”, que morre sobre o túmulo de seu noivo.

O amor é um dos grandes temas da tradição literária ocidental, e as conseqüências funestas do mesmo foram sobejamente exploradas ao longo dos séculos. Nas páginas de *Pelo Amor!*, Coelho Netto mostra conhecê-las, uma vez que seu poema dramático é repleto de alusões a essa tradição. A apropriação do tema dá-se logo nas epígrafes, que apresentam trechos de Leopardi, Dante e de uma composição, em francês medieval, que tematiza a história de amor de Tristão e Isolda. Embora as epígrafes pertençam ao texto impresso e não subam ao palco, são muito relevantes, pois denotam a tentativa de “filiação” do escritor ao tema e a autores que se propuseram a cantá-lo. O fato de o texto ter sido publicado em época próxima à representação<sup>381</sup>, juntamente a artigos críticos nos quais Coelho Netto discute a peça, criam a imagem de um projeto coeso, enquanto a escolha de dois escritores conceituados da Renascença e do Romantismo – Dante e Leopardi, respectivamente – inscreva-o na esteira da tradição erudita ocidental. Além disso, a transcrição de trechos desses dois escritores nas línguas originais constrói a imagem de um autor que, além de versado na tradição que se propõe a seguir, ainda é conhecedor do italiano e especialmente do francês arcaico.

---

<sup>379</sup> Idem, *ibidem*, “Ato segundo”, “Cena III”, p. 42.

<sup>380</sup> Idem, *ibidem*, “Ato segundo”, “Cena V”, p. 55.

<sup>381</sup> No dia 8 de agosto de 1897, a *Gazeta de Noticias* anuncia a publicação da peça para breve e a venda dos ingressos para a sua representação. Cf. *Pelo Amor. Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro, 8 de agosto de 1897, p. 1. Em setembro do mesmo ano, a *Uniao Academica* anuncia a venda da peça. Cf. *Uniao Academica: Revista De Ciencias, Industria, Politica E Artes*, fascículo 2, setembro de 1897.

O “ato primeiro” tem como epígrafe os dois primeiros versos do poema “Amor e Morte”, de Giacomo Leopardi, publicados na edição dos *Cantos* do escritor no ano de 1831.

Fratelli a um tempo stesso, Amor e Morte  
Ingeneró la sorte.<sup>382</sup>

“Irmãos Amor e Morte lançou à vida/ Ao mesmo tempo a sorte”<sup>383</sup>, ou seja, o “Amor” e o fim da vida foram gerados pelo mesmo seio, tal qual irmãos. São ambos os sentimentos as coisas mais belas do mundo. O Amor porque faz nascer o maior bem que pode existir, a Morte porque anula os males, continua o eu-lírico. O Amor gera em seus súditos sentimentos conflituosos. Faz com que eles desprezem a vida e afrontem quaisquer perigos, ao fazer renascer a coragem naquele que nutre tal sentimento e tem, como primeiro efeito, gerar um desejo de morte em quem ama, pois faz com que tal pessoa sinta a terra inabitável quando está apartada da felicidade que o amor lhe proporciona. Porém, se por sua causa aquele que ama pressentir uma procela, este desejará abrigar-se num porto calmo, diante do indomável desejo. Ao mesmo tempo em que, não raro, a fadiga gerada por tão formidável sentimento fará com que inveje ardentemente aqueles que partem para o esquecimento eterno e tente, com a própria “mão violenta”, pôr fim a tal conturbada existência. “De tal forma à morte pois inclina/ De amor e disciplina”<sup>384</sup>. O amor inclina o indivíduo à morte, o que alude à assertiva do eu-lírico de que “Amor” e “Morte” são duas faces de uma mesma moeda e, implicitamente, retoma os adjetivos usados para se referir a esta última: “Belíssima donzela muito doce”<sup>385</sup>. Portanto, pede que o destino ofereça um ou outro às naturezas “fervidas”, “felizes” e “animosas”<sup>386</sup>, e termina por clamar à “Bella Morte” que cerre para sempre a luz dos seus olhos<sup>387</sup>.

A formidável força do amor, que dá coragem aos seus súditos para que se entreguem à tão temida morte, quando o sofrimento os pungir, mostra-se em *Pelo Amor!*. Malvina suicida-se tão logo a morte leva seu esposo, repetindo a atitude da mocinha “linda” e “nova”<sup>388</sup> da balada que o bobo cantarola. O tema é retomado ainda na “Prece” da cena I do ato segundo, cantada pelos cavaleiros enquanto o conde está sendo ungido. Veja-se um trecho da mesma:

Fez a Morte uma presa e Amor a imita

---

<sup>382</sup> Giacomo Leopardi. poema XXVII. In: *Cantos*. São Paulo: Editora Max Limonad Ltda, tradução de Maria José de Carvalho, 1986, p. 127-130.

<sup>383</sup> Giacomo Leopardi. op. cit., p.127.

<sup>384</sup> “Tanto alla morte inclina/ D’amor la disciplina”. Cf. idem, ibidem, p. 248 (original), 129 (tradução).

<sup>385</sup> “Bellissima fanciulla,/ Dolce a veder”. Cf. idem, ibidem, p. 246-247 (original), 127 (tradução).

<sup>386</sup> “Ai fervidi, ai felici,/ Agli animosi ingegni”. Cf. idem, ibidem, p. 248 (original), 129 (tradução).

<sup>387</sup> Idem, ibidem, p. 248.

<sup>388</sup> Coelho Netto. “Ato segundo”, “Cena IV”. In: *Pelo Amor!*, op. cit., p. 45.

No proceder funesto ao que parece.  
Se num a flama escassa mal crepita,  
Exausta noutra extingue-se, falece.<sup>389</sup>

Ao observarem o sofrimento de Armínio e Malvina, os cavaleiros constataam quão similares são os modos de agir da “Morte” e do “Amor” – aqui também grafados em maiúsculas, simbolizando que tais sentimentos são absolutos. O “Amor” imita o “proceder funesto” da “Morte” ao fazer de Malvina uma presa do mesmo modo como a Morte” enredara o conde. O aludido proceder prova-se correto no desfecho da peça, quando a “mão violenta” de Malvina põe fim à própria existência.

Essa íntima relação entre amor e morte se estabelece também nas outras duas epígrafes, que introduzem o segundo ato da peça. A primeira delas é um trecho da “Lay Mortal de Tristan”, poema lírico francês produzido no final da Idade Média<sup>390</sup>.

Je feiz jadis chansons et lays,  
Mais à ce poinct toutes les lais,  
Amour m’occist: n’est-ce bel lais?  
Si faitz ma dernière plaincte,  
Pusque je vois ma vie éteinte  
Et ma chair de grand douleur taincte,  
Em chantant em fois ma complainte.<sup>391</sup>

Situa-se ele no seguinte momento do texto: depois de pegar a harpa, Tristão volta-se a uma dama e questiona se ela já havia escutado a “Lay Mortel”. Após sua negativa, Tristão explica-lhe que a fizera num momento de sofrimento, no qual pensava que morreria, por isso lhe deu aquele nome. Em seguida, começa angustiosamente a chorar e a soar a harpa de modo tão doce, dando início aos versos já transcritos. Afirma já ter feito canções e *lais*, mas, naquele momento, utiliza-a como meio de vazar seu pranto e exprimir a grande dor que destroça sua carne e extingue sua vida. A *lai* ainda continua longamente, e exprime o culpado por tão duro pesar:

Trop est Amour fière et trenchant,  
Qui cy se va de moy vengeant,  
De Yseult que je avoye servy

---

<sup>389</sup> Idem, ibidem, ato segundo, cena I, p. 39.

<sup>390</sup> Discutirei o poema tomando como base a publicação cuja referência se segue, a qual aponta ter sido o texto novamente impresso, em Paris, no ano de 1526. Todavia, o texto encontra-se numa recolha dos poemas relativos às aventuras de Tristão, publicada entre os séculos XII e XIII. Cf. VÁRIOS, *Tristan*: Recueil de ce qui reste des poèmes relatifs a ses aventures composés en François en anglo-normand et en grec dans les XII et XIII siècles, Londres: Guillaume Pickering, 1835, p. 211-216.

<sup>391</sup> Coelho Netto. “Ato segundo”, epígrafe. In: *Pelo Amor!*, op. cit., p. 35.

Tant que tout me suis asservy,<sup>392</sup>

É o altivo amor que nutre por Isolda, a quem pretendeu servir e por quem todo seu ser foi escravizado. Isso o faz comparar-se com os demais cavaleiros, tão felizes no amor, e ele, tão infeliz. Enquanto a felicidade faz os cavaleiros cantarem, a infelicidade conduz Tristão ao pranto. “Amour me occist”<sup>393</sup> – “O Amor me mata”. Todavia, ele é paradoxalmente tão importante quanto a vida, pois “Car em douleur ma vie fin./ Em amours commence et défin”<sup>394</sup>. O amor faz com que a vida comece e termine. E aí o poeta estabelece a analogia que estou aqui perseguindo: “Mort et Amour me font finer”<sup>395</sup>. O “Amor” que deu vida ao cavaleiro andante juntou-se à “Morte” para destruí-lo – aqui novamente as palavras são grafadas em maiúsculas – o que remete ao paralelo entre ambos os sentimentos traçado por Coelho Netto na prece dos cavaleiros, segundo os quais tanto um quanto outro são funestos, ou o parentesco de ambos, os dois irmãos gerados pelo destino do poema de Leopardi. Na *lai*, Tristão também não se importa de morrer, ao contrário, afirma que Morte e Amor o socorrem, e pede que sua “lay de amor”<sup>396</sup> seja transmitida a Lancelot, pois tanto quanto este, Tristão sentia-se prestes a morrer pelo amor, não da “alta Genièvre”<sup>397</sup>, mas de Isolda<sup>398</sup>. E assim ele reitera por cerca de 60 versos o definhar de suas forças, sua constante dor, o Amor que o faz morrer, e chama Isolda de “doce inimiga”<sup>399</sup>, por lhe trazer amor e morte.

A analogia entre sua situação e a de Lancelot merece ser melhor explorada, pois *Pelo Amor!* alude literalmente ao episódio da corte do rei Arthur, que envolve o cavaleiro. Todavia, principiarei por discutir o gênero “lay”, o que ajuda a explicar os motivos da escolha, por parte de Coelho Netto, desse poema para a abertura do segundo ato de seu “poema dramático”. A “lay” é um tipo de poesia lírica francesa que surgiu, provavelmente, por volta de 1200, sendo cultivada ao longo do século XIII, primeiro por “troubadours”, em seguida por “trouvères”. Quanto aos primeiros, trata-se de poetas-compositores do sul da França, vindos da plebe, burguesia e nobreza, que compunham em Langue d’Oc e estabeleceram a primeira tradição de poesia lírica em língua vernácula européia<sup>400</sup>. Isso é bastante relevante, pois a segunda epígrafe do ato segundo de *Pelo Amor!* pertence a outro autor da baixa Idade

---

<sup>392</sup> Vários, *Tristan*: Recueil de ce qui reste des poèmes relatifs à ses aventures, op. cit., p. 212.

<sup>393</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>394</sup> Idem, *ibidem*, p. 213.

<sup>395</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>396</sup> “Ce lays d’amours”. Cf. Idem, *ibidem*.

<sup>397</sup> “haulte Genièvre”. Cf. Idem, *ibidem*, p. 214.

<sup>398</sup> Idem, *ibidem*, p. 213-214.

<sup>399</sup> “doulce ennemye”. Cf. Idem, *ibidem*, p. 215.

<sup>400</sup> Don Randel (editor). “Lai, Lay”; “Troubadour”; “Trouvère”. In: *The New Harvard Dictionary of Music*. op. cit., p. 434, 877, 879.

Média de fundamental importância no estabelecimento da língua nacional – dessa vez a italiana – Dante Alighieri.

Amor, che a nullo amato amar perdona  
Mi prese del costui piacer sì forte  
Che, come vedi, ancor non mi abbandona

Amor condusse noi ad una morte  
.....<sup>401</sup>

O trecho, que Coelho Netto aponta ser oriundo do Canto V do *Inferno*, refere-se ao momento em que Francesca de Rimini narra a Dante e Virgílio o amor que ela e o cunhado Paolo nutriam um pelo outro, responsável pela morte de ambos, assassinados pelo marido de Francesca. Conta ela que “Amor, em paga exige igual ternura,/ Tomou por ele em tal prazer meu peito,/ Que, bem o vês, eterno me perdura”<sup>402</sup>. Tão arrebatado amor faz com que ambos suportem as duras penas que lhes são impingidas no 2º círculo do inferno, reservado àqueles que foram presas do amor carnal<sup>403</sup>, os quais terão suas almas arrastadas por um vendaval por toda a eternidade. E semelhante sofrimento não faz com que o sentimento que nutrem um pelo outro se dissipe, como nota Virgílio ao pedir que Dante os chamasse “Pelo amor que os uniu”, assim eles viriam<sup>404</sup>. “Amor condusse noi ad una morte”<sup>405</sup>, constata a moça, reiterando a imagem do amor de conseqüências funestas do qual estou me ocupando. E, enquanto Dante passeia por este círculo, encontra diversas personagens vítimas do mesmo sentimento, como Helena e Paris, cuja relação desencadeara a Guerra de Tróia; Cleópatra, a luxuriosa rainha do Egito; e Tristão. Também aqui é contada a história de amor de Lancelot e Genièvre, responsável por engendrar à Francesca e à Paolo um desfecho igualmente trágico: “Ao lermos que nos lábios osculara/ O desejado riso o heróico amante,/ Este, que mais de mim se não separa/ A boca me beijou todo tremante,/ (...)/ Em ler não fomos nesse dia avante”<sup>406</sup>.

<sup>401</sup> Coelho Netto. “Ato segundo”, epígrafe. In: *Pelo Amor!*, op. cit., p. 35.

<sup>402</sup> “Amor ch’a nullo amato amar perdona,/ Mi prese del costui piacer sì forte/ Che, come vedi, ancor non m’abbandona.”. Cf. *La Commedia di Dante Alighieri*, col commento di N. Tommaseo, volume primo, Venezia: Co’ Tipi Del Gondoliere, 1837, p. 46 (original); Dante Alighieri. *Divina Comédia*, tradução anotada de J. P. Xavier Pinheiro, São Paulo: W. M. Jackson Inc. Editores, 1970, p. 41.

<sup>403</sup> “i peccator carnali”. Cf. *Inferno*, Canto V. In: Dante Alighieri. *La Commedia*, op. cit., p. 43.

<sup>404</sup> “[...] e tu allor gli prega/ Per quell’amor che i mena, e quei verranno.”. Cf. *Idem*, *ibidem*, p. 44 (original); Dante Alighieri. *Divina Comédia*, tradução anotada de J. P. Xavier Pinheiro, op. cit., p. 41.

<sup>405</sup> Dante Alighieri. *La Commedia*, op. cit., p. 46.

<sup>406</sup> “Quando leggemmo il disiato riso/ Esser baciato da cotanto amante,/ Questi che mai da me non fia diviso, La bocca mi baciò tutto tremante./ [...] / Quel giorno più non vi leggemmo avante.”. Cf. *Idem*, *ibidem*, p. 47-48; Dante Alighieri. *Divina Comédia*, tradução anotada de J. P. Xavier Pinheiro, op. cit., p. 42.

Afirmei anteriormente que, através das epígrafes, Coelho Netto instaura a inscrição de seu trabalho na tradição lírica ocidental. A escolha dos três textos é igualmente relevante porque todos são compostos nas respectivas línguas nacionais. Os dois excertos, que servem de epígrafe ao ato segundo, dão a arrancada para as composições em língua nacional – já que, anteriormente, a produção literária era escrita em latim – e Dante, especificamente, teve invulgar importância para o estabelecimento da língua italiana. Assim, ao ir a público, através da imprensa fluminense, e denominar sua peça de “ensaio”, Netto se propõe a dar início à produção teatral que daria a qualidade de que carecia o “Teatro Nacional”. A importância atribuída à vertente culta da língua portuguesa aliava-se à escolha de textos que tematizavam as conseqüências funestas do “Amor”. Depreende-se igualmente daí que caberia ao drama esse mister.

No entanto, embora Coelho Netto tenha se utilizado de dois poemas compostos entre o século XII e XIII, e ambientado o enredo de seu “poema dramático” em fins do século XIII – mesma época em que Dante compôs sua obra maior, o literato não faz uma apreensão estrita da Idade Média. No momento apreendido pela *lai* e pela Divina Comédia, difundia-se a doutrina do “fin amor”, conhecido desde o século XIX como “amor cortês”, para o qual os “troubadours” do sul da França deram importante contribuição<sup>407</sup>. Consistia num regrado jogo de sedução o qual tinha lugar nas cortes francesas e do qual tomavam parte um nobre e uma dama na maior parte das vezes casada. Sedução que, seja entendido, não deveria tanger amor carnal – que a mulher deveria obrigatoriamente reservar ao marido. Enquanto isso, deveria entregar seu coração ao cavaleiro eleito, pois, uma vez que esse amor ideal era livre, não devia estar preso aos liames do casamento<sup>408</sup>.

Deve-se a isso o fato de Dante inscrever no círculo do inferno aqueles que se entregaram ao amor carnal ilícito, como Tristão, Francesca e Paolo, pecadores que quebraram os votos matrimoniais. Um espaço bem diferente Dante reserva à Beatriz, moça que vira apenas duas vezes, mas que se transformara na figura ideal, sua musa inspiradora, bem ao gosto da moral “cortês” – Beatriz ela recebe um pedaço do paraíso, já que o amor que inspira no poeta leva-o à maior perfeição, Deus<sup>409</sup>.

Aponta Georges Duby que o amor cortês surgia naquele século XII como forma de controle social, uma vez que muitos cortesãos não conseguiam se casar e acabavam por representar perigo às

---

<sup>407</sup> Don Randel (editor). “Troubadour”. In: *The New Harvard Dictionary of Music*. op. cit., p. 877.

<sup>408</sup> Georges Duby. “Do Amor”, “Capítulo 3”. In: *Eva e os padres: damas do século XII*, Companhia das Letras, 2001, p. 133-137.

<sup>409</sup> Nossa reflexão mais geral sobre a obra tem por base a leitura da seguinte tradução brasileira da mesma e de seu prefácio: Dante Alighieri. *Divina Comédia*, 1º volume, tradução anotada de J. P. Xavier Pinheiro, prefácio de Raul de Polillo, op. cit., 1970.

mulheres da corte. As histórias de cavalaria surgidas naquele momento cooperavam para tal controle, pois tinham como pressuposto servirem de modelo para as mulheres, as quais as imitariam, daí pintarem o amor proibido e louvarem o amor ideal<sup>410</sup>. O fato de Francesca apontar a influência da história de Lancelot e Genièvre no relacionamento adúltero que iniciou com o cunhado é ilustrativo do fato. O problema é que ambos cessaram a leitura tão logo seus beijos fizeram eco aos beijos de Lancelot e sua amada. Se tivessem continuado a leitura até seu desfecho, veriam quão trágico era o destino que lhes esperava, pois também Lancelot e Genièvre purgaram com a morte a traição por eles impingida ao rei Arthur.

A Idade Média apreendida por Coelho Netto parece resultar da leitura dos Românticos, daí a importância dos versos de Leopardi. Não quero, com isso, afirmar que um e outros receberam as mesmas motivações. Há, entre os Românticos, a nostalgia do mundo dos velhos romances, que narravam histórias como as de Lancelot e Genièvre ou Tristão e Isolda. Segundo Mário Praz, a palavra “romantic” surge, pela primeira vez, na Inglaterra, no século XVII, para designar pejorativamente o desejo de se compor à maneira desses velhos romances pastorais e de cavalaria, os quais tendiam para a fantasia. A partir do início do século XVIII, uma corrente passa a reconhecer a importância da fantasia na obra de arte, fazendo com que o termo também comece a carregar o adjetivo de “atraente”, de algo que deleita a imaginação. O cenário natural adquire importância primordial nesse julgamento, que louva os aspectos selvagens e melancólicos da natureza, aos quais aludem Letourneur e o Marquês de Girardin, os primeiros franceses a usarem deliberadamente a palavra “romantique”, tradução da palavra inglesa que descrevia a emoção daquele que contemplava tal cenário<sup>411</sup>. Segundo Rousseau, “esse espetáculo tem um não sei quê de mágico, de sobrenatural, que arrebatava o espírito e os sentidos”<sup>412</sup>.

O elemento subjetivo é uma característica dos Românticos, que mergulhavam em épocas distantes por acreditarem que o distante e o desconhecido possuíam “um mágico encanto de transfiguração”, pois sua representação fazia com que o representado perdesse sua definição precisa, restando à imaginação a capacidade de evocá-lo<sup>413</sup>. É isso o que fez o escocês Walter Scott, por exemplo, escritor de inúmeros romances históricos, entre eles *Ivanhoé*, e responsável por uma edição da história de Tristão e Isolda a partir do *Auchinleck Manuscript*, antologia de literatura inglesa da

---

<sup>410</sup> Georges Duby. “Do Amor”, “Capítulo 3”. In: op. cit., p. 120-122.

<sup>411</sup> A discussão sobre o momento histórico e citação das fontes tem como base a introdução do livro cuja referência segue: Mário Praz. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*, tradução de Philadelpho Menezes, Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996, p. 30-34.

<sup>412</sup> Idem, *ibidem*, p. 33.

<sup>413</sup> Idem, *ibidem*.

Idade Média. O manuscrito, compilado entre 1330-1340, continha mais de 380 folhas, das quais restaram pouco mais de 330<sup>414</sup>. A página de rosto do “Sir Tristrem” intitula-o *A Metrical Romance of the Thirteenth Century*, redigido por “Thomas of Erceldoune, called The Rhymer”<sup>415</sup>. Na verdade, afirma Ernesto de la Guardia que Thomas of Erceldoune não passa da fonte inspiradora de Tomás de Bretanha, o qual escreveu, em 1170, o mais notável dos antigos Tristões, do qual pouco se conservou e existe na íntegra apenas em tradução para o norueguês<sup>416</sup>. A história dos amantes também ganhou uma versão de Scott publicada em *Minstrelsy of the Scottish Border*, compilação de baladas escocesas medievais recolhidas durante as viagens que fazia, às quais o escritor inseria novas estâncias, remendava rimas e ritmos, fundia várias versões, além de fazer versos para lendas antigas, apoiando-se na crença de que tinha uma sensibilidade aguçada que lhe permitia ser sempre fiel ao espírito da balada – pensamento bem ao gosto do espírito romântico<sup>417</sup>.

É bastante provável que Coelho Netto tenha lido Walter Scott. O dramaturgo estabelece, na rubrica, que seu *Pelo Amor!* se passa na Escócia Medieval, terra natal de Scott e ambiente de Ivanhoé e das baladas. Além disso, encontramos no “poema dramático” de Netto alguns paralelos com a história cantada pelo Thomas de W. Scott. O escritor escocês situa Thomas na corte de Ercildoune, na qual, durante um banquete, narra a história de Tristão e Isolda. Thomas afirma ter ganho a harpa no Reino das Fadas, causando inveja nos outros instrumentistas. Começa aludindo à Távola Redonda do rei Arthur, louva Tristão e narra sua história, enfatizando dois momentos. O primeiro é a luta de Tristão com Morholde, cujo ferimento aparentemente incurável cicatrizou quando o cavaleiro foi submetido aos cuidados de Isolda, a quem retribuiu em paga com seu coração (“He paid her with his heart”). A moça destinada a casar-se com o covarde e rude tio de Tristão. Em seguida, flagra o sofrimento do cavaleiro devido à expansão desse ferimento, seu clamor para que Isolda retornasse e o acalmasse, o retorno da moça (“Ela vem! ela vem! – como o lampejo de uma chama/ Podem os passos dos amantes

---

<sup>414</sup> Sir Tristrem. In: *The Camelot Project at the University of Rochester*. <http://www.lib.rochester.edu/camelot/teams/tristint.htm>. pesquisado em 22 de junho de 2008.

<sup>415</sup> Walter Scott (editor). *Sir Tristrem: A Metrical Romance of the Thirteenth Century*, by Thomas of Erceldoune, called The Rhymer, 4ª edição, Edinburgh, London: James Ballantyne & Co, 1819.

<sup>416</sup> Richard Wagner. “La Leyenda Y la Antigua Literatura Sobre Tristan e Iseo”. In: *Tristan e Isolda*. Traducido y analizado por Ernesto de La Guardia, Buenos Aires, Argentina: Ricordi Americana S.A., 1948, p. 25-6.

<sup>417</sup> Refiro-me a “Thomas the Rhymer (Part Third)”, de 1802. Sobre as características de “Minstrelsy of the Scottish Border”, ver *The Walter Scott Digital Archive*. Edinburgh University Library. <http://www.walterscott.lib.ed.ac.uk/works/poetry/minstrelsy.html>. pesquisado em 22 de junho de 2008.

voar”<sup>418</sup>), a morte do rapaz, tão logo a vê, e o último suspiro dela (“O mais meigo dos pares/ Unido está na morte”)<sup>419</sup>.

O estribilho do bobo, que canta ao “vento do Norte” pela chegada da “doce amada”, remete ao clamor de Tristão, que, em agonia, pede pela mão de lírio e língua calmante da amada: “O where is Isolde’s lilye hand,/ And where her soothing tongue?”. E a balada que a mesma personagem canta no segundo ato de *Pelo Amor!* trata, assim como a balada de Scott, de uma jovem regida pelo amor, “Como a notícia além soubera/ Não pôde a mísera explicar;/ Nem também como a sós viera/ De longe pôde nos contar.”, a qual se suicida sobre o corpo do amado<sup>420</sup>.

Outra influência aparente é a menção à “Branca Flor”, menção que ocorre, em *Pelo Amor!*, por meio de uma pastora a qual, ao longe, canta a melancólica melodia de um eu-lírico que sofre por ter descoberto o amor. No *Sir Tristrem* editado e explicado por Walter Scott, há menção à princesa “Blaunche Flour”, uma irmã do rei Mark de Cornwall que dá seu coração a Rouland Rise, chefe feudal que participa de um torneio na corte em questão. Tristão é gerado num encontro que a moça tem com Rouland Rise, no quarto onde ele se encontra ferido. Ambos fogem para se casarem e vão para as terras de Rouland, o qual acaba morrendo tentando defendê-las. A moça descobre a sorte do amado enquanto sofre as dores do parto, e acaba por morrer, deixando Tristão aos cuidados de Roband, em cujo castelo o casal havia se unido em matrimônio.

O encontro que suscita o amor e acaba por ser responsável pela desdita dos amantes é apresentado, na peça de Netto, através de uma voz que, ao longe, canta o seguinte “Romance”:

Antes de eu ver-te, Branca Flor,  
— Que eu não te visse melhor fora —  
Tanto ao pastor como à pastora  
Eu perguntava — que era amor.

No mesmo dia em que te vi,  
Sem carecer de explicador,  
Vim a saber o que era amor  
Porque em teus olhos aprendi.

---

<sup>418</sup> “She comes! she comes! – like flash of flame/ Can lover’s footsteps fly”. Walter Scott. “Thomas The Rhymer (Part Third)”. In: *The Camelot Project at the University of Rochester*. <http://www.lib.rochester.edu/camelot/scottercil.htm>. pesquisado em 22 de junho de 2008.

<sup>419</sup> “The gentlest pair [...]/ United are in death.”. Cf. Idem, *ibidem*.

<sup>420</sup> Coelho Netto. “Ato segundo”, “cena IV”. In: *Pelo Amor!*, op. cit., p. 44-45.

Jamais te eu visse, Branca Flor!  
Maldigo agora aquele instante.  
Oh! como eu invejo o ignorante  
Depois que sei o que é o amor.<sup>421</sup>

As palavras do eu-lírico que ama Branca Flor tão logo mira seus olhos, e por isso sofre, fazem eco à origem do amor da condessa pelo conde, tal qual a narra a ama Darthula: “porque foi a mim que ela falou do conde quando o viu a primeira vez... foi a mim... ‘Ah! Darthula, minha boa Darthula, se o visses...’”<sup>422</sup>. A sinonímia é ainda uma vez ressaltada pela localização da canção na peça. Enquanto uma voz canta, os montarazes reerguem a maca do conde e levam-na para dentro do castelo. A voz desesperada da condessa – que chora a sua “dor irreparável” depois de pedir ao pajem que busque o alquimista, a quem caberia ser o “carcereiro” da vida de Armínio – confunde-se com a voz da pastora<sup>423</sup>.

O gênero da canção ajuda a aproximar a peça da Idade Média, que esta tematiza. Classificada como “Romanza”, a canção se aproxima desse gênero que se desenvolveu na Espanha da Idade Média e se assemelha à “Balada” francesa. O gênero caracteriza-se por estâncias de quatro versos e oito sílabas, exatamente como ocorre em *Pelo Amor!*, cuja romanza é composta por três estâncias. Além disso, o gênero apresenta assonâncias regulares, o que também ocorre na peça de Netto, na qual todas as estâncias possuem rimas opostas e rimas emparelhadas<sup>424</sup>.

Ao mesmo tempo, a temática lembra algumas passagens dos *Cantos* de Leopardi. Vemo-la, por exemplo, em “Consalvo”, rapaz que, à beira da morte, declara-se, pela primeira vez, à mulher amada e que, tarde demais, lhe retribui o amor: “Soube-o quando fixei o teu olhar;/ E para minha morte isso ocorreu./ Mas nem por isso eu tive a coragem/ De, embora em meio a tantos sofrimentos,/ Culpar o dia fatal.”<sup>425</sup>. Também aqui o amor entra pelos olhos do eu-lírico que, assim como na “romanza” de Netto, sente suas conseqüências fatais. Neste poema, o amor, quando retribuído, é visto como conseqüência benfazeja para a vida: “Ah, se uma vez na vida o longo amor/ Me houvesse aplacado e retribuído”,

---

<sup>421</sup> Idem, ibidem, “Ato primeiro”, “Cena VII”, p. 25.

<sup>422</sup> Idem, ibidem, “Ato primeiro”, “Cena X”, p. 31.

<sup>423</sup> Idem, ibidem, “Ato primeiro”, “Cena VII”, p. 25.

<sup>424</sup> Don Randel (editor). “Romance”. In: *The New Harvard Dictionary of Music*, op. cit. p. 713.

<sup>425</sup> “Ciò seppi il giorno/ Che fiso io ti mirai. Ben per mia morte./ Questo m’accadde.” Cf. Giacomo Leopardi. “XVII – Consalvo”. In: *Cantos*. op. cit. p. 85 (tradução); 222 (original).

A poesia de Leopardi retoma os versos de Petrarca, poeta que viveu no mesmo período em que se passa *Pelo Amor!*, e cujo “Canzonieri” faz parte daquela tradição do amor cortês à qual aludimos anteriormente: “aquela que nasceu apenas para me fazer morrer” (“quella che sol per farmi morir nacque”). Cf. Francesco Petrarca, *Il Canzoniere e I Trionfi*, com introduzione, notizie bio-bibliografiche e commenti di Andrea Moschetti, Milano, Casa Editrice Dottor Francesco Villadri, 1924.

“Porém, na terra não permite o céu/ A criatura terrena tal ventura”. Em “O pensamento dominante”, o amor é caracterizado de modo igualmente ambíguo. Ele, ao mesmo tempo que causa dor – “Querido e terrível dom celeste,/ Dos meus lúgubres dias companheiro”, dá sentido à existência “E incrível me parece que, infeliz,/ A vida eu sem ti, e o mundo tolo/ Houvesse tanto tempo suportado!”, fazendo com que, sem ele, a vida se torne impossível<sup>426</sup>, como afirma o eu-lírico de “O Sonho” ao conversar com a amada morta: “Ó morta estás, diletta, enquanto eu vivo,” “E intacto este meu mísero despojo/(...)/ Ó quantas vezes,/ Ao pensar que não vives, e jamais/ Neste mundo eu vá te encontrar,/ Não posso acreditá-lo.”<sup>427</sup>. Lembre-se, sobretudo, de “Amor e Morte”, cujos versos prefaciam o ato primeiro de *Pelo Amor!*, pois, segundo o poema de Leopardi, o amor ora faz com que o homem sinta-se corajoso para enfrentar todos os percalços; ora queira entregar-se à morte para esquecer-se de um sentimento tão arrebatador; ora deseje proteger a si e ao sentimento quando vislumbra uma desgraça; ora partir com o ser amado, quando ele parte.

Se, ao dar voz a Leopardi na epígrafe de *Pelo Amor!*, Coelho Netto instaura uma espécie de filiação ao poeta dos *Cantos*, sua influência na concepção da peça é, no entanto, limitada. Influenciado por Shopenhauer, o poeta italiano toma a natureza como a grande vilã do homem, pois esta segue seu próprio curso sem dar atenção às dores que impinge aos seres humanos, os quais formam apenas mais uma espécie no conjunto do universo. “O mal é a condição frágil que a nós/ O árido destino infligiu.”, diz o eu-lírico de “A giesta ou a flor do deserto”, poema no qual compara a frágil flor que nasce aos pés do Vesúvio ao homem, ambos sucumbindo igualmente às forças da natureza<sup>428</sup>. A vontade própria do universo, que não se importa com o que ocorre às espécies que habitam a Terra – “Grão de areia que tem por nome terra”<sup>429</sup>, diz ele – fica muito bem expressa no poema “Sobre um baixo-relevo sepulcral antigo, em que uma jovem morta, ao partir, despede-se dos seus”:

Como ah como, ó natura te permites  
Dos braços arrancar do amigo o amigo,  
O irmão ao irmão, o filho ao pai  
Ao amante o amor; e um extinto  
Outro vivo manter? como pudeste

<sup>426</sup> “Quase incredibile parmi/ Che la vita infelice e il mondo sciocco/ Già per gran tempo assai/ Senza te sopportai”. Cf. “XXVI - O pensamento dominante”. In: idem, ibidem, p. 123 (tradução); 244 (original).

<sup>427</sup> “Dunque sei morta,/ O mia diletta, ed io son vivo [...]” “a me restasse intera/ Questa misera spoglia [...]/ Oh quante volte/ In ripensar che più non vivi, e mai/ Non avverrà ch’io ti ritrovi al mondo/ Creder nol posso.”. Cf. “XV - O Sonho”. In: idem, ibidem, p. 73, 74 (tradução); 216 (original).

<sup>428</sup> “Confessa il mal che ci fu dato in sorte,/ E il basso stato e frale.”. Cf. “XXXIV - A giesta ou a flor do deserto. In: idem, ibidem”, p. 160 (tradução), 266 (original).

<sup>429</sup> “Granel di sabbia, il qual di terra ha nome.” Cf. Idem, ibidem, p. 163 (tradução); 268 (original).

Tornar inevitável tanta dor?  
Fazer com que amando sobreviva  
O mortal ao mortal? Pergunta vã;  
Pois que a natura, o nosso mal ou bem  
Não é o que procura.<sup>430</sup>

Na peça de Coelho Netto, não há propriamente o descaso do universo para com os homens. Há algumas referências ao destino. Num momento é Malvina quem constata que “Quando a fortuna é grande deve-se sempre andar desconfiado da desgraça.”, pois, quanto maior a felicidade, maior é o medo de perdê-la<sup>431</sup>. Duas outras personagens fazem considerações semelhantes. Cairbar que se refere, no mesmo tom, à queda da felicidade para a desgraça, ao aludir à necessidade de se dar com cuidado a notícia para a condessa: “Nunca se deve arrojá-la a vítima da altura da felicidade para que não pereça na queda...”, diz ele, “é mais humano que a façam descer pouco a pouco, degrau por degrau, até o fundo do infortúnio.”<sup>432</sup>. E Darthula, ao ver o sofrimento de sua senhora, lamuria-se nos seguintes termos: “E fui eu que a vesti para a boda. (Desesperada). Pois é possível, Senhor Jesus?! depois de tamanha ventura tão irreparável desgraça?”<sup>433</sup>. Se nos *Cantos* a vivência cotidiana é uma espécie de fardo que apenas pode ser carregado com a ajuda do “Amor” – por mais contraditório que tal sentimento venha a ser – em *Pelo Amor!* a existência não é questionada e tampouco há a alusão a um “acaso” que não dá garantias e deixa tudo e todos à sua mercê.

Há, sim, o desespero de Malvina ao saber que está perdendo o esposo. Porém, tal desespero parece dever-se mais ao fato de a condessa estar prestes a perder o seu arrimo do que à natureza ambígua e destruidora do amor da qual fala Leopardi. Lembremos que, tão logo fica sabendo sobre o acidente, Malvina repete quatro vezes “Meu senhor!”<sup>434</sup>, vocativo reiterado quando soa a marcha que traz o moribundo Armínio e, nesse momento, afirma-se uma “fraca mulher”<sup>435</sup>. Mais do que a pintura de um grande e contraditório amor, há aqui uma idéia de posse. Malvina pertencia a Armínio, seu protetor, em quem refugiava sua fraqueza. Mais adiante, a condessa volta à cena e, num longo discurso, constrói inúmeras imagens que reforçam essa relação: “porque derrubastes o tronco deixando o galho

---

<sup>430</sup> “Come, ahí come, o natura, il cor ti soffre/ Di strappar dalle braccia/ All’amico l’amico,/ Al fratello il fratello,/ La prole al genitore,/ All’amante l’amore: e l’uno estinto,/ l’altro in vita serbar? Come potesti/ Far necessario in noi/ Tanto dolor, che sopravviva amando/ Al mortale il mortal? Ma da natura/ Altro negli atti suoi/ Che nostro male o nostro bem si cure.” Cf. “XXX - Sobre um baixo-relevo sepulcral antigo, em que uma jovem morta, ao partir, despede-se dos seus”. In: idem, p. 140 (tradução), 254 (original).

<sup>431</sup> Coelho Netto. “Ato primeiro”, “cena II”. In: *Pelo Amor!*, op. cit., p. 7.

<sup>432</sup> Idem, ibidem, “Ato primeiro”, “Cena V”, p. 17.

<sup>433</sup> Idem, ibidem, “Ato primeiro”, “Cena X”, p. 31.

<sup>434</sup> Idem, ibidem, “Ato primeiro”, “Cena VI”, p. 18.

<sup>435</sup> Idem, ibidem, “Ato primeiro”, “Cena VII”, p. 23.

intacto...?”, “Vós, que compreendestes que um corpo não poderia viver sem alma tanto que lha destes com o vosso hálito, como quereis que eu viva como um fruto do qual as aves daninhas levaram a polpa deixando apenas a casca?...”, “Pobre de mim, criatura infeliz!”<sup>436</sup>. É verdade que Malvina considera-se uma parte do conde, no entanto, todas as metáforas colocam-na como a parte menos importante e, quiçá, dispensável: o galho que perdeu o tronco, o corpo que perdeu a alma, o fruto sem a polpa. Essa relação homem/mulher esboçada pela condessa metaforiza a relação entre os sexos estabelecida pelo cristianismo, segundo o qual a mulher é oriunda de uma costela do homem, o que a torna passiva e dependente dele<sup>437</sup>.

Atente-se para o sentimento que a condessa esboça, pois ele é responsável pelo desfecho trágico da história. Mas, para isso, devemos apresentar outra personagem que o desencadeia: Samla.

Samla se faz conhecer, sobretudo, pelo que é dito a seu respeito, já que a personagem pouco fala durante a peça. O primeiro a mencioná-la é Ducomar, o mais velho dos cavaleiros, que a considera a única pessoa que certamente seria capaz de salvar o conde. No entanto, não sabe se ela o faria, uma vez que “lhe tem sido feito” muito mal. Cairbar percebe tratar-se de Samla, e Hidalla questiona – “A feiticeira...?”<sup>438</sup>. Descobre-se que a causadora dos males aos quais alude Ducomar é a condessa. O motivo de semelhante atitude é posto em discussão: Hidalla supõe que se deva ao temor que a condessa tem de sortilégios; Cairbar afirma tratar-se de ciúmes, ao que assente Ducomar:

Esse é o nome. Samla é formosa, todos o sabem, o mesmo senhor que a surpreendeu, uma manhã, na floresta, ficou maravilhado e estou bem certo de que os demônios que a servem são os seus próprios olhos, o filtro encantado que ela propina é o seu beijo e ai! daquele que encosta os lábios na taça daquela boca... fica como Tristão depois de haver provado o elixir de Isolda. Há uma lenda que diz que: todo aquele que, por seu mal, vê a sombra de Samla, que é o caminho que leva à maravilha do seu corpo, fica para sempre perdido como o pescador que encontrou à flor do lado o reflexo pálido da ondina.<sup>439</sup>

Essa cena constrói para a personagem um caráter ambíguo que perdura durante toda a peça. Ducomar não responde positivamente o questionamento de Hidalla, no entanto, a descrição que faz da moça não tange apenas ao aspecto sobrenatural. O ancião ressalta a beleza de seu corpo, que se poderia antever logo a partir de sua sombra, a qual levaria à perdição quem a visse; assim como seus olhos e seus beijos, a partir de onde ela propagaria, respectivamente, os “demônios” e o “filtro encantado” que cativam os homens. A alusão ao “filtro” é especialmente relevante, pois retoma um episódio crucial da

---

<sup>436</sup> Idem, *ibidem*, “Ato segundo”, “Cena III”, p. 41.

<sup>437</sup> Isso é discutido por Georges Duby, segundo o qual a igreja, no século XII, instituiu o sacramento do matrimônio para que a mulher fosse dominada pelo homem, já que, segundo a ordem social, a mulher pertencia ao gênero passivo. Através de tal controle, seria evitada aquela influência que fez com que Eva convencesse Adão a consumir a maçã da serpente. Cf. Georges Duby. “A queda”, “Capítulo 5”. In: *Eva e os padres: Damas do século XII*, op. cit.

<sup>438</sup> Coelho Netto. “Ato primeiro”, “Cena VIII”. In: *Pelo Amor!*, op. cit., p. 26.

<sup>439</sup> Idem, *ibidem*, p. 27.

história de Tristão e Isolda, o momento em que ambos se apaixonam. Na verdade, não se tem a versão arquetípica da lenda, que se especula ter surgido da Irlanda a Cornwall, do país de Gales à Pérsia. A lenda completa, como apareceu na França e Alemanha a partir do século XI, leva estudiosos a acreditarem na existência de um Tristão arquetípico, a partir do qual surgiram duas ramificações da história: a versão “primitiva” e a versão “cortês”, que, *grosso modo*, dividem-se num tratamento que dá menos ou mais atenção aos aspectos emocionais da história e à idéia do amor desenvolvida pela corte francesa durante o século XII. No entanto, não há uma conclusão estabelecida acerca disso.

Vejamos como a relação entre Tristão e Isolda foi estabelecida em algumas versões com as quais Coelho Netto possivelmente teve contato. Na versão de “Thomas of Erceldoune” editada por Walter Scott, o rei da Inglaterra havia imposto pesados tributos a Cornwall. A exigência foi levada até o conselho da nação, que enviou Tristão até o embaixador irlandês incumbido de receber os impostos. Ambos acabaram por se envolver numa batalha que culminou com a morte do embaixador e o ferimento de Tristão, que, devido ao fato de a espada estar envenenada, quase sucumbiu, salvando-se somente depois de se submeter aos cuidados da mãe de Isolda, celebrada por suas habilidades na medicina. O rapaz torna-se preceptor de Isolda, a quem ensina inúmeras habilidades concernentes à vida da corte e, ao retornar a Cornwall, louva as qualidades da moça para o tio, que promete transformar Tristão em herdeiro se ele trouxer a moça até as suas terras. Chegando novamente a Dublin – onde habitava Isolda – Tristão mata o dragão que ameaçava a cidade e é mortalmente ferido mais uma vez. No entanto, o rapaz não contava que a moça, que já nutria algum interesse por ele, dessa vez, descobrisse que fora o responsável pelo assassinato do embaixador irlandês, de quem ela era sobrinha, que, por isso, ameaça matá-lo. A contenda se resolve com Isolda embarcando para Cornwall, carregando consigo um filtro, feito por sua mãe, que deveria ser consumido por ela e pelo rei Mark logo após as núpcias, o que faria com que ambos se apaixonassem um pelo outro. Todavia, a bebida é inadvertidamente servida a Tristão e Isolda, gerando como consequência uma “fatal” e “criminosa” paixão entre ambos – até o cachorro que lambe a taça compartilha desse sentimento... – que eles tentarão saciar através de inúmeras estratégias, ao longo dos anos<sup>440</sup>.

Outra conhecida versão da lenda de Tristão e Isolda está na ópera escrita por Richard Wagner, entre 1856 e 1859. Wagner, por sua vez, foi influenciado pelas leituras que fez de Schopenhauer, as quais o teriam impellido a escrevê-la<sup>441</sup>. Coelho Netto aparentemente conhecia a história havia algum

---

<sup>440</sup> Fizemos o resumo da história com base na extensa descrição das estâncias apresentada por Walter Scott. Cf. Walter Scott (editor). *Sir Tristrem*, op. cit., 1819.

<sup>441</sup> Meus agradecimentos ao professor Mário Frungillo pela informação.

tempo, uma vez que, em 1895, faz seu pseudônimo Caliban louvar suas páginas, “de uma suprema beleza, onde o sentimento constitui propriamente a essência”<sup>442</sup>. Caliban não erra ao fazer semelhante afirmação, visto que efetivamente a versão wagneriana deixa de lado os inúmeros episódios da lenda para se concentrar nos sentimentos conflituosos das duas personagens. A história tem início dentro do buque que leva uma Isolda irada até seu noivo Mark, portanto, deixa de lado o episódio que se refere ao nascimento de Tristão; Blanche Flour, mãe do rapaz, não é sequer mencionada. A moça lembra os antecedentes que a compeliram a tal casamento: a morte, pelas mãos de Tristão, do cavaleiro irlandês a quem estava prometida; o fato dela ter cuidado do moribundo Tristão e o casamento com Mark, que lhe fora solicitado por Tristão e sugerido pelos pais, como forma de estabelecer a paz entre os dois países. Após a apresentação de sua desdita, Isolda pede que sua dama sirva-lhe e a Tristão do veneno que ela trouxera na viagem, o qual destruiria a ambos, no entanto, o destino faz com que acabem bebendo o filtro do amor que Isolda deveria tomar juntamente com Mark. A paixão que ambos passam a nutrir culmina com aquele mesmo desejo de morte do qual fala Leopardi, contemporâneo de Wagner.

Além disso, na ópera de Wagner o amor de Tristão e Isolda não se deve apenas ao filtro, o que afasta o compositor alemão do proposto pelo texto de Erceldoune. Ao contrário, ao narrar o momento em que Tristão se dá conta de que ela havia descoberto que ele era o assassino de seu noivo, Isolda afirma:

O moribundo, do seu leito, não olhava a espada ou minha mão: olhava nos meus olhos... Sua miséria comoveu minha piedade... Deixei cair a espada; curei a ferida aberta por Morold, para que não regressasse a seu país e não mais me importunasse com seu olhar.<sup>443</sup>

O amor é, portanto, emanção dos olhos, assim como acontece com o “Consalvo” de Leopardi, escritor que incorpora uma concepção que remonta a Petrarca. Vejamos, agora, como isso funciona em *Pelo Amor!*. Na descrição que Ducomar faz de Samla, considera que o filtro que dela emana é um atributo de seu próprio corpo, e não de um feitiço, como reza a lenda medieval. Poderíamos, então, num primeiro olhar, traçar um paralelo entre ela e a Isolda wagneriana, que incitara a paixão em Tristão por obra exclusiva do destino. Todavia, a descrição do ancião nos permite antever que não é isso o que acontece com relação à Samla, uma vez que “todos” aqueles que a beijam ou vêem seu corpo e seus olhos são irremediavelmente enredados por ela. Assim, ela teria no seu próprio corpo o filtro que

---

<sup>442</sup> Caliban (pseud. de Coelho Netto). Wagner.. Vai, não vai!. *Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro, 22 de maio de 1895, p. 1. Devo muitos agradecimentos à Marcela Ferreira pela indicação do texto.

<sup>443</sup> Traduzi o texto com base na versão em espanhol do mesmo, a qual se segue: “Desde su lecho, el moribundo no miraba la espada ni mi mano: mirábame los ojos... Su miseria commovió mi piedad... Deje caer la espada; cure la herida abierta por Morold, para que sano regresara a su país y no me importunase más com su mirada.”. Cf. Richard Wagner. In: *Tristan e Isolda*. op. cit., p. 83.

descaminhava os indivíduos. É isso o que faz com que os cavaleiros afirmem que os poderes da moça são oriundos de sortilégios, daí decidirem chamá-la, visto que era a última saída para a salvação de Armínio. No entanto, o caráter malévolo da personagem é novamente relativizado quando Ducomar refere-se a ela uma segunda vez. Após Hidalla e Cairbar apontarem seus receios: um supunha que a moça estaria “desfeita em bruma pelos ares”<sup>444</sup>, outro, “junto d’água de um balseiro com o seu sapo amoroso”<sup>445</sup>, Ducomar pondera:

Vou mais seguro do êxito da empresa porque os meus anos são uma forte armadura contra os dardos do amor. Vós outros, prevenidos como ides, facilmente sereis vitimados e, quando quiserdes recorrer ao ânimo do coração ele se terá bandeado do dever para o Amor... Meu coração está petrificado. Cabe-me a honra da embaixada.<sup>446</sup>

A concepção de Ducomar, de que seu coração encontra-se petrificado, também pode ser apreendida na leitura dos *Cantos* de Leopardi, nos quais defende a concepção de que a natureza estabeleceu uma idade própria para tudo na vida. Em “Sábado na aldeia”, a donzela volta do campo ao crepúsculo carregando as rosas e violetas com as quais se enfeitará no dia seguinte, enquanto a velha, a fiar, mira o poente e relembra os tempos nos quais ela também se adornava e ia dançar com os rapazes<sup>447</sup>. Aliás, o fato de a anciã olhar para o poente é ilustrativo do seu declínio e seu coração respondia a isso sem desespero, apenas com a lembrança do bom tempo que vivera. Em “O ocaso da lua”, é o carreiro que saúda a fugitiva luz da alvorada, que se afasta dele assim como a juventude se afasta da vida<sup>448</sup>; ou o eu-lírico de “O pássaro solitário” constata ir contra a natureza ao fugir do “amor”, “doce companhia” que é irmão da mocidade e se transforma em lembrança para os dias de velhice<sup>449</sup>.

Portanto, ao mencionar que seu coração encontra-se petrificado, Ducomar alude ao fato de sua idade impossibilitá-lo de amar, ao contrário do que ocorre com os demais cavaleiros que, por serem jovens, poderiam ser “vitimados” pelo sentimento. Novamente, instaura-se a ambigüidade da personagem de Samla, pois assim, o perigo que ela representa não parece oriundo de um feitiço, mas sim de sua beleza. Isso ressignifica a assertiva de Ducomar, segundo a qual os próprios olhos da moça são os demônios que a servem, o que remete àquela concepção do amor que emana dos olhos e cativa aquele que os vê, discutida desde Petrarca até Leopardi e Wagner.

---

<sup>444</sup> Coelho Netto. “Ato primeiro”, “Cena VIII”. In: *Pelo Amor!*, op. cit., p. 27.

<sup>445</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>446</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>447</sup> “XXV - O sábado na aldeia”. In: Giacomo Leopardi. *Cantos*. op. cit., p. 246-249.

<sup>448</sup> “XXXIII - O ocaso da lua”. In: Idem, *ibidem*, p. 154-156.

<sup>449</sup> “XI - O pássaro solitário”. In: Idem, p. 65-67.

Uma nova alusão à moça ocorrerá apenas na cena IV do ato segundo, quando Malthos já havia descorçoado de salvar Armínio. O religioso já lhe havia dado a extrema-unção e Malvina já se havia descabelado ante a certeza de que perderia o esposo. Após a balada do bobo, Ducomar retorna e, enquanto espera que Malvina seja chamada, questiona-se sobre o “ódio singular” entre esta e Samla:

Porque essa execração de Samla? E donde terá surgido a lágrima que lhe brilhou na pálpebra quando lhe falei da desventura do conde? Que estranho sentimento terá gerado aquela gota de pranto? piedade? ódio não, o ódio flameja, não deriva... ternura? amor... quem sabe? Terá o conde partilhado com os elfos e os gnomos florestais o coração dessa criatura selvagem? Sim, dantes, quando era ainda donzel, dias e dias e noites passava o nobre mancebo longe do castelo e só... Terá ele traído os espíritos da noite?! Samla tem um segredo. Tanto que lhe falei em acompanhar-me, logo se lhe incandesceram os olhos e dos lábios irrompeu uma expressão de ódio contra a condessa mas, só com eu dizer o nome do conde ela ficou tão alegre como se a vestisse um sorriso. Ah! miseranda!<sup>450</sup>

O ancião tateia, mas não consegue estabelecer com certeza o caráter da personagem. Chama-a de “criatura selvagem”, companheira de “elfos” e “gnomos”, ao mesmo tempo em que nota ter saído da moça um sentimento muito humano que não sabe ao certo definir. Seria “piedade”, “ternura” ou “amor”? Ducomar inclina-se para esse último, ao se lembrar de quando o conde, antes de ser armado cavaleiro, ficava dias distante do castelo, e ao relacionar a tal atitude o fato de Samla ter voltado vitupérios à condessa e se alegrado com a perspectiva de ver Armínio novamente.

O discurso de Lara, outro cavaleiro, coopera para a construção da névoa que circunda a personagem. Segundo ele, Armínio teria espalhado a “lenda sinistra” que envolvia a moça:

Foi ele, a bem dizer, quem espalhou a lenda sinistra que hoje apavora o campônio e o homem de armas. Não há pastor que leve o seu rebanho para os lados da floresta nem soldado algum, por maior que seja a sua fadiga, ousará buscar repouso à sombra das grandes árvores... o nome de Samla é o guarda da floresta e mais temido do que *Robin-Hood*. O conde, entanto, muitas e muitas vezes foi visto saindo do meio nemoroso e tão triste e pensativo como se ali houvesse deixado a felicidade. Não duvido da sua coragem, julgo-o capaz dos feitos de Beowulf mas, Ducomar, penso e com fundamento, que ele não ia à floresta pôr o seu ânimo à prova senão cobrir de beijos os olhos encantadores da criatura selvagem e, para que ninguém o surpreendesse com a sua Viviana ou mesmo algum atrevido moço, enlevado pela formosura de Samla, não tentasse seduzi-la, cercou-a da lenda, encerrou-a num impenetrável labirinto de pavor certo de que ninguém se atreveria a aventurar-se em tão arriscados meandros povoados pelos gênios malignos. Não te parece que penso com algum acerto, Ducomar?<sup>451</sup>

Lara faz recair a atenção na beleza da moça e no sentimento que Armínio nutria por ela, que o teria feito espalhar uma lenda assustadora a seu respeito apenas para não ter de enfrentar competição por ela. Ele não consegue definir o sentimento ao certo, uma vez que sua constatação é oriunda de uma impressão pessoal, mas nota que o rapaz deixava os limites do bosque sempre entristecido, “como se ali houvesse deixado a felicidade”, o que denotaria seu desgosto ao ter que deixar a “criatura selvagem”

<sup>450</sup> Coelho Netto. “Ato segundo”, “Cena IV”. In: *Pelo Amor!*, op. cit., p. 27.

<sup>451</sup> Idem, *ibidem*, “Ato segundo”, “Cena IV”, p. 47-48.

cujos “olhos encantadores” ele beijava. O cavaleiro ainda continua somando argumentos em defesa de seu ponto de vista. Afirma que a condessa havia percebido que o conde “voluntariamente transviava-se, deixando os largos e desassombrados caminhos pelos trilhos escusos da floresta” – o que transfere para o presente um sentimento que, de acordo com Ducomar, teria ocorrido no passado – e que, ao saber da beleza de Samla, teve a certeza do que suspeitara e tomou-lhe aversão.

O ciúme de Malvina se evidencia quando Ducomar lhe pede para franquear à moça a entrada no quarto do conde. Temendo a recusa da condessa, o ancião inventa que a mulher que o acompanha é “uma pobre mulher que vive retirada no monte, não porque a lei a tenha banido por indigna de aparecer nas estradas, mas por disposição voluntária”, uma “dessas criaturas melancólicas”, de vida “modesta e recatada”<sup>452</sup>, “monja selvagem” que fazia o “piedoso trabalho” de triturar “ervas santas”<sup>453</sup> – epítetos que se opõem por completo à caracterização da moça apresentada anteriormente. A resposta da condessa ratifica os traços de personalidade que dela depreendemos pelos diálogos dos cavaleiros. Após ouvir toda a descrição da moça, que culmina com a solicitação do cavaleiro para que entrasse sozinha no quarto do conde, Malvina começa a esboçar suspeita: “Mas... é mulher da montanha?”; “É moça?”<sup>454</sup>; “E como nunca aos meus ouvidos chegou notícias dessa estranha criatura...?”<sup>455</sup>.

A suspeita de Malvina se intensifica quando Samla, que mesmo encoberta provoca fascínio nos cavaleiros mais jovens<sup>456</sup>, começa a cantar para o conde uma canção cantada, segundo o bobo, pelos menestréis para curar a melancolia. Vejamos os versos, entremeados por ponderações da condessa, que questiona o seu significado:

A madrugada exul  
Retorna, amado meu.  
Esplende a luz no céu  
De um puro e lindo azul.

Por toda parte a alacridade é grande.

Dá-me o teu braço, vamos, meu senhor!

---

<sup>452</sup> Idem, ibidem, “Ato segundo”, “Cena V”, p. 52.

<sup>453</sup> Idem, ibidem, p. 53.

<sup>454</sup> Idem, ibidem, p. 53.

<sup>455</sup> Idem, ibidem, p. 55.

<sup>456</sup> Segundo rubrica, Samla adentra o castelo tendo no rosto um “véu espesso” e vestindo a “tricana das camponesas”. Ao vê-la, Cairbar troca as seguintes palavras com Lara:

“Cairbar, baixo, a Lara.

Tem o garbo de uma rainha...

Lara, baixo, a Cairbar.

Ah! se lhe pudesses ver os olhos.”

Cf. Idem, ibidem, “Ato segundo”, “Cena VI”, p. 56.

O nosso bosque espera-nos em flor  
Mais perfumado que o de Brocelande.

(...)

Calou-se o rouxinol,

Desfere a cotovia.

Aí vem o sol

Ressuscitando o dia.

A madressilva o seu perfume expande,

Soa a fraguita amável do pastor...

O nosso bosque espera-nos em flor

Mais perfumado que o de Brocelande...

(...)

Já me não queres mais;

Que te fiz eu? confessa?

Que é feito da promessa

Dos tempos passionais?

Não te importas que eu sofra nem que eu ande

Dias e noites só, sem teu amor,

Enchendo de ais! o verde bosque em flor

Mais perfumado que o de Brocelande...<sup>457</sup>

A canção aos poucos adquire contorno pessoal, fazendo com que, ao seu término, se relacione às alusões dos cavaleiros a respeito do amor partilhado por Samla e Armínio. A moça canta para Armínio sobre o “bosque” que o espera e descreve os detalhes do local, mais aprazível que a floresta das lendas arturianas que abrigou o mago Merlin<sup>458</sup>: a luz do sol e o céu azul, os pássaros a cantar, o perfume das flores.

As dúvidas da condessa sobre a identidade da “monja selvagem” são respondidas apenas quando Armínio pronuncia o nome da rival. Enquanto a esposa, alucinada, volta-se contra os cavaleiros que a enganaram, Samla lembra a Armínio as juras que ele lhe fizera – “na casca de um freixo novo gravaste com o teu punhal a promessa de que serias sempre meu, para o sempre..!”<sup>459</sup> – e das quais ele teria se esquecido, o que parece ser contrariado pela voz de Armínio, que ainda repete mais uma vez o nome de

---

<sup>457</sup> Idem, ibidem, p. 56-7.

<sup>458</sup> Cf. “Brocéliande”. In: *Larousse.fr*. <http://www.larousse.fr/encyclopedie/#larousse/89090/4/Broc%C3%A9liande>. pesquisado em 26 de junho de 2008.

<sup>459</sup> Coelho Netto. “Ato segundo”, “Cena VI”. In: *Pelo Amor!*, op. cit., p. 58.

Samla. A moça é expulsa do quarto por uma esposa “alucinada”, que se desespera ao ouvir as palavras pronunciadas pelo esposo:

Malvina, meu senhor... Malvina! (...) Não troqueis por tão infame apelido o nome do vosso amor... Malvina! Todo o sangue que estava cheio do meu amor ter-se-lhe-há escapado do coração ficando nas gotas, como um resíduo peçonhento, a lembrança fatal de um criminoso tempo...?! Ó injurioso nome... Delírio, porque o denunciaste se eu, na minha ignorância, era feliz...<sup>460</sup>

Dito isso, pede que a moça lhe conte de que “precioso elixir” lançou mão para reanimar o conde. “É o meu segredo...”<sup>461</sup>, diz Samla, palavras tomadas por Malvina como uma confissão: “Ó injúria! e confessa... Queres dizer que o bálsamo com que o reanimaste...”<sup>462</sup>. Isso é a gota d’água. Alegando amar Armínio, sua esposa corre Samla da casa e se junta ao esposo. Ao vê-lo sucumbir, suicida-se tendo, ao fundo a canção daquele sofrido eu-lírico que canta seu desespero por amar Branca Flor.

Que bálsamo teria sido causador de tanto desespero em Malvina, que preferiu a morte do esposo à cura dele por meio do antídoto? O modo como a personagem de Samla é construída – por meio da menção nos diálogos travados entre os cavaleiros, da reação de Malvina e das palavras pronunciadas por Samla e pelo conde – esboça o arquétipo da mulher fatal que tanto povoou literatura ocidental durante parte do século XIX.

Tal suposição começa a ser comprovada pelo modo como Samla é descrita. O fato de se tornar conhecida, sobretudo, pelo que é dito sobre dela, aumenta a aura de mistério que a circunda. Os próprios cavaleiros, maiores responsáveis por suas predicções, demonstram pouco saber. Ora aludem à grande beleza de seu corpo, que enreda os cavaleiros e faz com que o conde sinta ciúme a ponto de espalhar uma lenda sinistra a seu respeito, ora consideram-na uma feiticeira que vive às voltas com sapos, gnomos e elfos. Quando ela se apresenta, os cavaleiros observam impressionados o seu porte altivo, embora esteja coberta da cabeça aos pés. Durante seu canto, ouvem-se as palavras amorosas que dirige ao conde, e as imagens que ela pinta do bosque esplendoroso se afastam em muito dos epítetos negativos que os nobres lhe dão. A ambigüidade emerge da personagem, assim como das mulheres fatais cantadas à exaustão nos oitocentos.

“La Belle Dame Sans Merci” é um exemplo bem acabado do arquétipo<sup>463</sup>. Vale examiná-la porque há diversos pontos de contato entre a personagem decantada pela persona-lírica de Keats e Samla de Coelho Netto. No poema de 1820, a persona-lírica questiona um cavaleiro sobre o fato de

---

<sup>460</sup> Idem, *ibidem*, p. 59-60.

<sup>461</sup> Idem, *ibidem*, p. 60.

<sup>462</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>463</sup> O poema de Keats dá título a um dos capítulos da obra de Mario Praz: *A carne, o diabo e a morte na literatura romântica*, op. cit., 1996.

encontrar-se sozinho e pálido num local onde os pássaros não mais cantam e a colheita terminou<sup>464</sup>. O principal motivo do estranhamento deve-se ao fato de o cavaleiro ter em sua fronte um lírio, úmido de sofrimento e febre, e de suas faces serem como uma rosa murcha. O cavaleiro explica-lhe, então, sua desventura, cujos sinais claros aparecem em sua face:

Eu encontrei uma dama nos campos,  
Tão linda... uma jovem fada,  
Seu cabelo era longo e seus passos tão leves,  
E selvagens eram seus olhos.  
Eu fiz uma guirlanda para sua cabeça,  
E braceletes também, e perfumes em volta;  
Ela olhou para mim como se amasse,  
E suspirou docemente.  
Eu a coloquei sobre meu cavalo e segui,  
E nada mais vi durante todo o dia,  
Pelos caminhos ela me abraçou, e cantava  
Uma canção de fadas.  
Ela encontrou para mim raízes de doce alívio,  
mel selvagem e orvalho da manhã,  
E em uma estranha linguagem ela disse...  
“Verdadeiramente eu te amo.”  
Ela me levou para sua caverna de fada,  
E lá ela chorou e soluçou dolorosamente,  
E lá eu fechei seus selvagens olhos  
Com quatro beijos.  
  
Ela cantou docemente para que eu dormisse  
E lá eu sonhei...Ah! tão sofridamente!  
O último dos sonhos que eu sempre sonhei  
Nesta fria borda da colina.<sup>465</sup>

---

<sup>464</sup> John Keats. “La Belle Dame Sans Merci. A Ballad” (1820). In: *The Complete Poems*, edited By John Barnard, third edition, England: Benguin Books, 1988, p. 335.

<sup>465</sup> John Keats. “A bela dama sem piedade” (tradução por Izabella Drumond de La Belle Dame Sans Merci). In: <http://www.elore.com/Portugues/Poesia/Keats/bela.htm>, pesquisado em 3 de fevereiro de 2009.

O cavaleiro narra o fascínio exercido pela moça que o cativara. Ela possuía grande beleza – tudo nela era belo, os cabelos longos, os pés brancos e os olhos selvagens. A moldura da floresta permitiu que ambos vivessem momentos idílicos: o rapaz adorna a moça com as guirlandas e pulseiras tecidas com flores, a leva passear em seu cavalo; ela lhe oferta alimentos doces e envolve o acontecimento numa melodia que dura todo o dia. Mergulha-o exclusivamente em sua contemplação e, enfim, o conduz ao último sonho que ele sonhara na aba da montanha.

Ecos dessa descrição se encontram na personagem de Samla. Também ela era uma bela jovem da floresta, cujo garbo encantara os cavaleiros, apesar do corpo coberto, motivo que, segundo Ducomar, levou Malvina a odiá-la. Ambas, a moça de Keats e Samla têm contato livre com a natureza, a qual

---

Segue o texto original, retirado de John Keats. “La Belle Dame Sans Merci. A Ballad” (1820). In: *The Complete Poems*, op. cit., p. 335, 336.

“IV

I met a lady in the meads,  
Full beautiful – a faery’s child,  
Her hair was long, her foot was light,  
And her eyes were wild.

V

I made a garland for her head,  
And bracelets too, and fragrant zone;  
She looked at me as she did love,  
And made sweet moan

VI

I set her on my pacing steed,  
And nothing else saw all day long,  
For sidelong would she bend, and sing  
A faery’s song.

VII

She found me roots of relish sweet,  
And honey wild, and manna-dew,  
And sure in language strange she said –  
‘I love thee true’

VIII

She took me to her elfin grot,  
And there she wept and sighted full sore,  
And there I shut her wild wild eyes  
With kisses four.

IX

And there she lullèd me asleep  
And there I dreamed – Ah! woe betide! –  
The latest dream I ever dreamt  
On the cold hill side.”

atribui aos seus olhos o que de selvagem há nelas. Os olhos de Samla desencaminham os homens, assim como o seu corpo e seus beijos, esses últimos tão eficientes quanto o filtro de Tristão e Isolda. E é desses mesmos olhos, que ora são responsáveis por encantar, ora por liberar demônios, que Ducomar vê sair as lágrimas quando narra a Samla o ocorrido com o conde – lágrimas que ressaltam a ambivalência da personagem. É digna de nota a reação das personagens de ambas as histórias frente aos olhos enigmáticos das amadas. Segundo Lara, o conde, ainda jovem, perdia-se “pelos trilhos escusos da floresta” para “cobrir de beijos os olhos encantadores da criatura selvagem”, assim como o cavaleiro do poema de Keats, que beijava os olhos de sua bela fada, os quais, inesperadamente, encheram-se das lágrimas oriundas de uma plena e súbita tristeza<sup>466</sup>.

Também se assemelham as reações amorosas de ambas as moças. Em Keats, a moça retribui com doçura os mimos do cavaleiro, alimenta-o com iguarias igualmente doces, além de declarar seu amor e demonstrar uma sensibilidade que a leva às lágrimas, muito disso regado pela melodia contínua que fazia o cavaleiro entregar-se a ponto de esquecer de tudo. Em *Pelo Amor!*, também Samla se dá a conhecer por meio da canção que entoa a Armínio na câmara do conde.

Além da semelhança temática, as canções das moças adquirem propriedades mágicas. Enquanto o cavaleiro de Keats afirma que a canção conduziu-o ao derradeiro sonho sonhado na montanha, em *Pelo Amor!*, Armínio emite as primeiras palavras depois de ouvir a canção entoada por Samla. Tanto uma quanto a outra canção colocam em pauta a ambivalência das moças – belas, doces, amorosas, encantadoras, demoníacas, imperiosas, cruéis. O encanto de “La Belle Dame Sans Merci”, de Keats, servia para enredar os homens nas suas teias:

Eu vi pálidos reis e também príncipes,  
Pálidos guerreiros, de uma mortal palidez todos eles eram;  
Eles gritaram... “A Bela Dama sem Piedade  
Tem você escravizado!”  
Eu vi seus lábios famintos e sombrios,  
Abertos em horríveis avisos,  
E eu acordei e me encontrei aqui,  
Nesta fria borda da colina.<sup>467</sup>

---

<sup>466</sup> “And there she wept and sighted full sore”. John Keats. “La Belle Dame Sans Merci. A Ballad” (1820). In: *The Complete Poems*, op. cit., p. 335

<sup>467</sup> John Keats. “A bela dama sem piedade” (tradução por Izabella Drumond de La Belle Dame Sans Merci), op. cit. Segue o texto original, retirado de John Keats. “La Belle Dame Sans Merci. A Ballad” (1820). In: *The Complete Poems*, op. cit., p. 335, 336.

A Dama que o cavaleiro ama é exemplo perfeito das mulheres “de coração imperioso, das paixões que tudo ousam, vinculadas às desgraças dos mortais” de que fala Mário Praz citando as Coéforas de Ésquilo, citação que o estudioso utiliza para demonstrar a origem longínqua do arquétipo<sup>468</sup>. Mulheres “selvagens”, que agem com a finalidade primeira de alimentar seus instintos, sem se importarem com os homens que destroem. Os homens não conseguem esquecer-las, assim como ocorre com aqueles que vêem Samla, segundo Ducomar, ou com o cavaleiro de Keats:

E este é o motivo pelo qual permaneço aqui  
Sozinho e vagorosamente passando,  
Descuidadamente através das sebes às margens do lago,  
E nenhum pássaro canta.<sup>469</sup>

Seu desespero se origina do fascínio que exerce aquela natureza ambígua da mulher. É ela, e o que há de selvagem e de delicado, que cativa os homens, e os faz prisioneiros de seu amor. Outro exemplar valioso de mulher fatal está em “A morte amorosa”, de Théophile Gautier. Convém analisá-la, na suposição de poder lançar mais luzes sobre a personagem de Samla. O narrador é um velho padre, que conta ter-se apaixonado na cerimônia religiosa em que fora ordenado sacerdote. A descrição da moça por quem se apaixonara preenche longos parágrafos e esboça o efeito de sua presença sobre o religioso. Restrinjo-me, então, ao modo como o narrador descreve os olhos daquela mulher de tão grande beleza:

---

“X  
I saw pale kings and princes too,  
Pale warriors, death-pale were they all;  
They cried – ‘La Belle Dame sans Merci  
Thee hath in thrall!’

XI  
I saw their starved lips in the gloam,  
With horrid warning gapèd wide,  
And I awoke and found me here,  
On the cold hill’s side.”

<sup>468</sup> Mário Praz, “Capítulo quatro: A Bela Dama sem Misericórdia”. In: *A carne, o diabo e a morte na literatura romântica*, op. cit., p. 179-180.

<sup>469</sup> John Keats. “A bela dama sem piedade” (tradução por Izabella Drumond de La Belle Dame Sans Merci), op. cit. Segue o texto original, retirado de John Keats. “La Belle Dame Sans Merci. A Ballad” (1820). In: *The Complete Poems*, op. cit., p. 335, 336.

“XII  
And this is why I sojourn here  
Alone and palely loitering,  
Though the sedge is withered from the lake,  
And no birds sing.”

sua frente, de uma brancura azulada e transparente, estendia-se larga e serena sobre as arcadas de dois cenos quase marrons, singularidade que realçava ainda mais o efeito das pupilas verde-mar de uma vivacidade e um brilho insuportáveis. Que olhos! Como um raio, decidiram o destino de um homem; tinham uma vida, uma limpidez, um ardor, a humanidade brilhante que eu nunca tinha visto num olho humano; dali escapavam raios parecidos com flechas que eu via nitidamente atingirem meu coração. Não sei se a chama que os iluminava vinha do céu ou do inferno, mas com toda a certeza vinha de um ou outro. Aquela mulher era um anjo ou um demônio, e talvez os dois; certamente não saía do flanco de Eva, a mãe comum.<sup>470</sup>

Os olhos da jovem – que o padre afirma ter sido seu único amor – têm o mesmo poder relatado por Ducomar quando ele prontificou-se a buscar Samla para que ela tentasse salvar o conde, já que, devido à sua velhice, era o único cujo coração não se bandearia “do dever para o Amor”<sup>471</sup>. A descrição dos olhos é paradoxal – eram demasiadamente humanos para pertencerem a um ser humano – e novamente põe em pauta o arquétipo da criatura que tanto fascinava os homens. Tais olhos pertenciam a uma moça dona de atitudes tão conflitantes quanto o são as de Samla e da bela Dama de Keats. Era uma vampira, que sugava o sangue dos homens para continuar viva. Depois de morta, foi reanimada pelo beijo do padre, que narra a história, chamado até seu castelo para dar-lhe a extrema unção. A partir daí, o sacerdote tem constates sonhos, nos quais passa a viver uma vida mais prazerosa do que a cotidiana, pois figurava como o amante dela, que retribuía seu amor centuplicado. A angústia do padre a respeito dessa outra vida soma-se às suas dúvidas acerca da origem da moça – que tanto havia se deliciado com o sangue que escorrera da mão do amante quando ele se havia cortado, e sempre pedia para sugar-lhe pequeninas gotas de seu sangue. O sentimento culmina com a violação que ele e seu mentor empreendem no túmulo da mesma, no objetivo de devassar sua origem. Ao abrirem o caixão, deparam-se com o corpo intacto da moça, cujo canto do lábio estava marcado por uma gotinha vermelha de sangue, e destroem-na com água benta. Todavia, o resultado disso é dúbio. Assim como o cavaleiro de Keats, o padre amante da vampira demonstra ter preferido a ilusão à realidade: “o amor de Deus não era tão grande para substituir o dela.”<sup>472</sup>

A fala sacrílega, especialmente quando vinda de um sacerdote, demonstra o poder que tais mulheres exerciam sobre os homens. E é esse poder desvirtuador que faz Malvina temer o contato de Samla com o conde, culminando no desfecho trágico da esposa e do marido.

---

<sup>470</sup> Théophile Gautier. “A morte amorosa”. In: Vários. *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*, organização de Ítalo Calvino. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 216.

<sup>471</sup> Coelho Netto. “Ato primeiro”, “Cena VIII”. In: *Pelo Amor!*, op. cit., p. 27.

<sup>472</sup> Théophile Gautier. “A morte amorosa”, op. cit., p. 239. Outro exemplo de “mulher fatal” é a protagonista do poema “The Vampire”, de Rudyard Kipling, moça que suga o dinheiro de todos os “tolos” que passam pelo seu caminho. Não é o caso de falar sobre uma possível influência do mesmo em Coelho Netto, uma vez que o poema foi composto no ano de escrita de *Pelo Amor!*, mas sim de demonstrar como o tema estava em voga no final dos oitocentos. Cf. Rudyard Kipling. “The Vampire”. In: <http://www.vampgirl.com/poetry-kipling.html>. pesquisado em 28 de junho de 2008.

Logo que Malvina conhece a identidade da misteriosa mulher que estava na câmara do conde, o que ocorre quando ele repete o nome de Samla pela quarta vez, Malvina desespera-se com o fato de o marido trocar seu nome – “o nome do vosso amor” – pelo “infame apelido” da mulher, que deixara em seu coração o “resíduo peçonhento” de um “criminoso tempo”<sup>473</sup>. Ao questionar Samla sobre o bálsamo que ela utilizara para a cura do seu “senhor”, ela “surdamente” responde: “É o meu segredo...”. Alegando amar o conde, Malvina expulsa Samla do quarto, mesmo sabendo que isso resultaria na morte dele.

A reação transforma a condessa numa daquelas mulheres exemplares que, segundo Georges Duby, os padres pintaram nos séculos XI e XII. Malvina faz o papel de esposa numa época posterior à instituição do casamento como forma de submissão da mulher ao homem, e submissão do desejo, já que o sexo deveria se voltar exclusivamente para a procriação. Ela todo o tempo ressalta sua dependência do marido, a quem reiteradas vezes chama de “meu senhor”, e insiste em não passar de uma parte dispensável sua – sintomático é o suicídio após perceber a morte do marido. Ela é, portanto, exemplo da dama do século XII sobre a qual discorre Duby, aquela que passa a ser associada à mulher da escritura, pois precisa do corpo do marido para se tornar conhecida, daí a necessidade do casamento<sup>474</sup>. Enquanto Malvina é símbolo do amor puro, sacramentado pela igreja, Samla é considerada o resíduo “criminoso”, “infame” e “peçonhento”. Sua caracterização, ao longo da peça, representa alguém cuja vida livre nada deve a quem quer que seja. Sobretudo, não é parte acessória de um esposo, e tal liberdade é, reiteradas vezes, relacionada à permissividade sexual. Como contraponto à figura da mulher passiva que se dedica a honrar o marido, Duby demonstra como o século XII retratava a prostituta: uma mistura de medusa, cabeça de leão e quimera, incandescente por natureza, que levava à perdição os homens, os quais, por isso, deveriam afastar-se dela<sup>475</sup>.

Obviamente não podemos tomar Samla por prostituta, mas é digno de nota que o arquétipo da mulher fatal e o que ele tem de sedutor e, portanto, de perigoso, se aproxima desse retrato das prostitutas. Pode-se ler o amor de Malvina pelo conde segundo essa chave. Conhecendo o que de perigosamente sedutor havia na moça, a condessa a expulsa do castelo temendo que o esposo trilhe a estrada da perdição, especialmente ao saber que o conde foi reanimado por influência direta da moça – talvez de seu beijo, o que explicaria a ira da esposa ao tomar o “segredo” de Samla como confissão. O fato de o conde, praticamente morto, ter sido animado por Samla – seja pelo seu beijo, sua presença ou

---

<sup>473</sup> Coelho Netto. “Ato segundo”, “Cena VI”. In: *Pelo Amor!*, op. cit., p. 59-60.

<sup>474</sup> Georges Duby. “A Queda”, “Capítulo 2”. In: *Eva e os padres: Damas do século XII*, op. cit.

<sup>475</sup> Georges Duby. “O Pecado das Mulheres”, “Capítulo 2”. In: *Idem*, *ibidem*.

sua melodia – novamente ressalta o que de mágico, doce e perigoso havia nessas mulheres. Ao contrário de Malvina, filha de Eva, a peça não nos dá a conhecer ao certo a origem de Samla, lançando sobre ela a mesma dúvida que acometeu o padre do conto de Gautier diante da bela jovem, que, em seguida, se revelara vampira: “Aquela mulher era um anjo ou um demônio, e talvez os dois; certamente não saía do flanco de Eva, a mãe comum.”<sup>476</sup>. O quadro apresentado por Coelho Netto ao confrontar os dois tipos opostos de mulheres, acredito, perde algo de sua coerência no final, quando põe na boca de uma Samla “comovida” a sentença que fecha à peça: “Como ela o amava!”<sup>477</sup>. Felizmente, a conclusão moralista da amante que, no final, acaba dando razão à rival, não estraga a interessante construção desses dois caracteres ao longo da peça.

Percebe-se que Coelho Netto escolheu um tema caro à literatura ocidental, o “Amor”, a fim de compor seu primeiro drama. O aproveitamento maior ou menor de fontes e obras da poesia ocidental, como Dante, Petrarca e Leopardi, de histórias como as de Tristão e Isolda, Genièvre e Lancelot, o rei Arthur e a Távola Redonda, bem como do filósofo Sócrates, denotam uma tentativa de filiação à tradição que ainda mais se reafirma no uso literal dos escritos canônicos nas epígrafes dos dois atos do “poema dramático”. Tal filiação, bem como o uso de tipos trabalhados na literatura ao longo dos séculos (como a mulher virtuosa, a mulher fatal e o bobo), faz com que a peça pretenda uma continuação daquilo que de mais relevante se produziu na esfera literária, especialmente a partir do século XIII, momento em que as línguas nacionais começavam a se formar. A escolha do compositor alemão Richard Wagner como modelo para a composição do libreto de *Pelo Amor!* fez parte desse mesmo intento de renovação dos palcos.

## **2.2 Um wagneriano no Brasil: a música do futuro na partitura de Leopoldo Miguez**

A escolha de Leopoldo Miguez para compor a partitura da peça e reger a orquestra denota ainda uma vez o intento. Músico erudito conhecido e muito respeitado na capital, Miguez era diretor do Instituto Nacional de Música – instituição custeada pelo governo federal – a partir do início de seu funcionamento, em 1890. O diretor era adepto da “música do futuro” desde a década de 1880, quando propôs uma renovação do movimento musical que substituísse a ópera pelo concerto, e mostrava reservas com relação ao predomínio da ópera italiana. Miguez fora um dos que influenciaram a

---

<sup>476</sup> Théophile Gautier. “A morte amorosa”. In: op. cit., p. 216.

<sup>477</sup> Coelho Netto. “Ato segundo”, “Cena VI”. In: *Pelo Amor!*, op. cit., p. 62.

inauguração de agremiações musicais, como o Club Beethoven, o qual, na opinião de um crítico musical, apresentava o interesse por algo mais sólido e real do que as “alegrias efêmeras de melodias operáticas”, alusão às óperas italianas<sup>478</sup>.

A partitura de *Pelo Amor!* obedece a tal predileção, pois deve muito a Wagner, um dos arautos da “música do futuro”. Os títulos das músicas, publicados, no volume de *Pelo Amor!*, logo após o nome das personagens, remetem o leitor à relação existente entre personagens e música. “Cena de Malvina” e “A dor de Armínio” são dois temas musicais retomados ao longo de toda a peça. E também a “Marcha Grave”, que coopera para enfatizar o estado de saúde do conde, que chega moribundo. Além deles, são retomados diversos temas: “Estrilho do bobo” e a “Canção do Grilo”, ambos cantados por Nathos ao longo do ato primeiro e a “Ária Pastoril”, cantada por uma voz de pastora que se ouve ao longe nos atos primeiro e segundo.

Logo após a encenação da peça, o ensaiador do texto, Luiz de Castro, veio a público discutir a importância da música na ação<sup>479</sup>. Principiou por constatar que a primeira qualidade da partitura “é estar em perfeito acordo com o poema de Coelho Netto, a ponto de formar com ele um todo que não é mais possível separar”, tanto que “realçou-o [o poema de Coelho Netto], completando o seu ambiente.”. Daí em diante, descreve longamente os temas musicais e seu papel no drama, o que nos permite observar a influência do *leitmotiv* wagneriano. Afirma que o prelúdio – que tem início antes de subir o pano e segue até pouco depois – é baseado no tema da dor de Malvina. É introduzido pelos violoncelos e pouco a pouco se desenvolve, de modo dramático, após o que vai se esvaindo, até dar lugar ao “Estrilho do Bobo”. É compreensível a escolha do compositor, uma vez que o violoncelo produz um tom largo e potente, que enfatiza o drama que se desenrolará aos olhos do público<sup>480</sup>. Na cena II, o bobo canta a “Canção do Grilo”, que termina num *pianíssimo*, com efeito imitativo dos violinos. A suavidade com que termina a canção<sup>481</sup>, bem como o som dos violinos, que mimetizam o canto dos pássaros, coopera para o encadeamento da ária pastoril tocada pelo oboé enquanto Malvina lastima-se pela demora do conde e é consolada por Dora e pelo bobo. O instrumento de sopro de som

---

<sup>478</sup> R. J. Kinsman Benjamin. “Folhetim – Sociedade de Concertos Clássicos”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 15 de outubro de 1886. apud. Avelino Romero Pereira. *Música, Sociedade e Política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007, p. 46-7.

<sup>479</sup> Analisarei a música da peça tendo como base esse artigo de Luiz de Castro, que apresenta os títulos das canções e descreve os instrumentos utilizados bem como o tempo no qual algumas delas se desenvolvem. Procurarei, a partir disso, analisar a influência dos instrumentos utilizados sobre a ação. Cf. L. de C. (pseud. de Luiz de Castro). “No Cassino”. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 25 e 26 de agosto de 1897, p. 2.

<sup>480</sup> Don Randel (editor). “Violoncello”; “Cello”. In: *The New Harvard Dictionary of Music*. op. cit., p. 923.

<sup>481</sup> Idem, ibidem, “Tempo”, p. 622.

melancólico parece apropriado para representar o sofrimento<sup>482</sup>, e a relevância do som se intensifica quando todos silenciam para perceber a música que vem de longe. Malvina relaciona este ao som emitido pela trompa e o bobo ao sopro do vento que “anuncia tormenta”<sup>483</sup>, o que é tomado por ele como um aviso da desgraça que se abateria sob o castelo. Nos bastidores, há ainda o som da trompa, outro instrumento de sopro, que, na cena V, anuncia a chegada do cavaleiro incumbido de avisar Malvina sobre o acidente sofrido pelo conde, e na VI, serve como uma espécie de anúncio da chegada do conde.

Na cena VII, momento em que Malvina já sabe do ocorrido com o esposo e aguarda a sua chegada, soa uma marcha grave em *crescendo*. Dessa vez, os violinos que acompanham a intensidade da marcha esboçam a intensidade do sofrimento do conde. A marcha ainda soa na saída do corpo, mas é bruscamente interrompida, segundo Luiz de Castro, pela melancólica melodia da pastora que, ao longe, dá voz àquele eu-lírico a lamentar o instante em que pôs os olhos em Branca Flor e conheceu o amor. Esta, por sua vez, é interrompida para que a orquestra exprima a dor de Malvina – tema que, lembre-se, é apresentado pelo prelúdio. Enquanto o tema se desenrola, a condessa exprime seu amor pelo conde e dá a entender o que lhe reserva se o esposo partir: “O fiel declina para o ocaso...”<sup>484</sup>. Seguindo-se a esse discurso, a voz da pastora recomeça ao longe e canta a última estrofe da “Romanza”: “Jamais te eu visse, Branca Flor!/ Maldigo agora aquele instante./ Oh! Como eu invejo o ignorante/ Depois que sei o que é o amor.”<sup>485</sup>. Ao seu fim, a orquestra toca os últimos compassos da marcha grave, que decrescem até sumir. A música dessa cena tem um papel bastante relevante para o desenvolvimento da ação. A cena VII é fundamental para estabelecer os sentimentos de cada personagem e a relação entre eles, bem como anunciar o desenlace do drama. A marcha grave, usada para anunciar funerais, esboça de modo plangente a situação desesperadora do conde, para a qual não havia remédio. A canção da pastora, ao interromper bruscamente a marcha e dividir espaço com o tema da dor de Malvina, estabelece uma analogia entre o sofrimento do eu-lírico da canção e da condessa, ambos substituídos pela marcha grave tocada no final, a qual metaforiza o “triunfo sinistro do amor”<sup>486</sup> de que o bobo fala na última cena – sentimento que levava à morte. Isso ocorreu à Branca Flor, mãe de Tristão, logo que ficou sabendo do falecimento do esposo, como conta Walter Scott, e também à Malvina, ao perder o esposo.

---

<sup>482</sup> Idem, *ibidem*, “Oboé”, p. 553, 554.

<sup>483</sup> Coelho Netto. “Ato primeiro”, “Cena II”. In: *Pelo Amor!*, op. cit., p.10.

<sup>484</sup> Idem, *ibidem*. “Ato primeiro”, “Cena VII”. In: Idem, *ibidem*, p.25.

<sup>485</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>486</sup> Idem, *ibidem*. “Ato segundo”, “Cena VI”. In: Idem, *ibidem*, p. 62.

Na cena IX, há apenas o som do olifante que anuncia a partida de Ducomar rumo ao encontro de Samla. Esse instrumento, tocado no início da peça pela sentinela (motivo pelo qual ela é ridicularizada pelo bobo, que constata a inutilidade do ato, uma vez que nem mesmo os pastores lhe dariam atenção) é retomado pelo ancião na cena III do ato segundo, para anunciar sua chegada e de Samla. Tal fato, além de dar cor local à narrativa (já que o olifante era instrumento de uso corrente na Idade Média, utilizado em caçadas e no exército), coopera para inscrever Coelho Netto na tradição literária, pois este instrumento é crucial na *Canção de Rolando*, célebre poema épico do século XII que narra o ataque sofrido pela retaguarda do exército de Carlos Magno nos Pirineus. Nessa gesta, Rolando, que está na retaguarda, vive o dilema de tocar ou não o olifante para receber a ajuda de seus amigos, que se fossem ao seu auxílio também poderiam se ferir na batalha. Um parêntese digno de nota a respeito dessa história diz respeito ao desfecho. Rolando é morto na batalha e sua noiva falece tão logo fica sabendo da sorte dele<sup>487</sup>.

Na cena X ocorre a oração de Darthula, um melodrama cuja frase imitativa é tocada pela viola, cujo som grave reforça a dor da velha ama, que declama seu lamento pela condessa a quem vira nascer, de quem cuidou até a vida adulta – pois a mãe da moça morrera no parto – e, naquele momento, via definhar. A melodia da cena seguinte é a “Canção do Grilo”, entoada pelo bobo em resposta à pergunta de Darthula sobre o estado de saúde do conde e que serve como explicação implícita à mesma e à oração da ama, que pedia a vida do conde para que fosse possível a continuidade da vida da condessa: “Morreu e vai pra sepultura/ O pobre grilo castelão...”<sup>488</sup>.

A introdução do segundo ato se compõe do tema da “Entrada de Samla”, ao qual segue o tema da “Dor de Armínio”, que já havia aparecido na marcha grave do ato primeiro e nesse momento se desenvolve “chegando a um *crescendo* impressionador”, nas palavras de Castro. A cena sobe enquanto ainda soa a introdução, e apresenta Cairbar a esperar por Ducomar e Samla. Observa-se, portanto, que os dois temas de abertura do ato estabelecem musicalmente a relação entre o conde e a moça misteriosa. E o tema da “Dor de Armínio”, em *crescendo*, parece esboçar uma relação de causa e efeito entre a “Entrada de Samla” e o sofrimento do conde, como se o passamento do conde estivesse ligado diretamente ao seu relacionamento com a moça e com sua chegada, que teria posto Malvina a par da

---

<sup>487</sup> S/N. *A canção de Rolando*, tradução Ligia Vassalo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

<sup>488</sup> Coelho Netto. “Ato primeiro”, “Cena XI”. In: *Pelo Amor!*, op. cit., p. 34.

relação<sup>489</sup>. Ainda nessa cena faz-se ouvir a “Prece” dos cavaleiros, que a cantam ajoelhados enquanto o conde é ungido pelo monge. Esse gênero é de uso recorrente na época medieval da qual trata a peça e ajuda a pintar a religiosidade, ao mesmo tempo em que dá verossimilhança à atitude de Malvina em direção ao esposo amado, uma vez que prefere vê-lo morto a vê-lo caído na tentação representada por Samla. O gênero consiste numa série de invocações e pedidos, recitados ou cantados por uma pessoa e respondidos pela comunidade com frases do tipo “Deus tenha piedade” ou “Rogai por nós”<sup>490</sup>. No caso de *Pelo Amor!*, os cavaleiros cantam toda a prece em uníssono, inclusive a invocação “Deus de Misericórdia”. Denotativa da religiosidade daquele grupo é a atitude do irônico bobo, que acaba por se juntar a ele, como explicita a rubrica: “Em meio da prece o bobo entra pela direita e fica a olhar mas, vencido pela imponência do ato, ajoelha-se igualmente e acompanha a Prece”<sup>491</sup>.

A música deixa a peça para retornar na cena III, quando soa o tema da “Dor de Armínio” enquanto Malvina profere aquele longo discurso no qual afirma não ser nada além de uma parte do esposo, sem o qual sucumbiria. O tema da dor, ao retornar nessa cena, põe ênfase na situação desesperadora do conde. O olifante, que soa ao fundo no final dessa cena, começa por anunciar a chegada de Samla, causando efeito semelhante ao produzido pela introdução do ato, quando o tema da “Entrada de Samla” segue ao da “Dor de Armínio”. Na cena posterior, soa a “Balada”, acompanhada pela voz do bobo, na qual o eu-lírico conta a triste história da moça que morrera sobre o túmulo do noivo. Inscrita nessa cena, a Balada mimetiza o desfecho trágico de Malvina. Logo após a balada, entra Ducomar trazendo consigo Samla, que permanecera do lado de fora do castelo à espera do seu chamado, e, nesse momento, o diálogo travado entre os cavaleiros enfatiza ao público a existência de um possível envolvimento amoroso entre a moça e o conde, o que nos permite compreender o ódio de Malvina, preparando o desenlace.

Samla entra na cena VI, ao som da “Entrada de Samla”, e dirige-se à câmara de Armínio, a partir de onde canta a canção que o reanima para, pouco depois, levá-lo à morte. A melodia continua a soar enquanto Malvina se dá conta da identidade da moça, o que dá corpo à influência que exerce junto ao conde – que repete seu nome diversas vezes – muito superior a exercida por Malvina. Tal fato leva a desesperada esposa a expulsar a moça do castelo, trancar-se no quarto com o esposo e, junto dele, abandonar a vida. Enquanto a condessa cumpre seu intento, ouve-se a “Romanza” cantada pela pastora

---

<sup>489</sup> Eis as palavras da condessa depois de ouvir o conde repetir, diversas vezes, o nome de Samla: “Ó injurioso nome... Delírio, porque o denunciaste se eu, na minha ignorância, era feliz...”. Cf. Coelho Netto. “Ato segundo”, “cena VI”. In: *Pelo Amor!*, op. cit., p. 60.

<sup>490</sup> Don Randel (editor). “Litany”. In: *The New Harvard Dictionary of Music*. op. cit., p. 452.

<sup>491</sup> Coelho Netto. “Ato segundo”, “Cena I”. In: *Pelo Amor!*, op. cit., p. 39.

no ato primeiro, canção entremeada pelas últimas palavras de Malvina, pelo baque de um corpo e pelas falas dos cavaleiros, dama, ama, bobo e Samla. A dama constata o horror da cena, Darthula volta-se aos céus, o bobo declara o triunfo sinistro do avaro amor e Samla, como já vimos, fecha a peça notando “Como ela o amava!”. A distribuição ressalta a analogia entre o amor malogrado de Branca Flor, tematizado pela “Romanza”, e de Malvina e Armínio. A “Romanza” é, nesse momento, acompanhada pelo *corn’inglês*, cujo som grave aumenta a dramaticidade da cena.

Embora a descrição da música de *Pelo Amor!* careça do detalhamento de aspectos técnicos, permite concluir que Leopoldo Miguez compôs uma partitura associada ao tema e ao tom do drama de Coelho Netto. A assertiva de Luiz de Castro, segundo o qual a partitura formava um todo inseparável com a peça, explicita a influência do drama musical wagneriano, a saber, uma síntese de peça teatral na qual coexistem poesia, música e demais aspectos que falassem aos sentidos<sup>492</sup>, pois apenas através dessa união seria possível a expressão de determinado objeto<sup>493</sup>. Exemplo patente de que *Pelo Amor!* é tributária dos princípios do músico alemão está na presença de temas musicais para cada uma das personagens principais, uma evidente influência do *leitmotiv* wagneriano, que consiste na retomada dos motivos<sup>494</sup>. Importante ressaltar que o músico alemão foi retomado pela estética simbolista – à qual Netto afirma que sua peça é tributária – cujas idéias começaram a penetrar na América em meados de 1895.

Embora isso não ocorra de modo sistemático no drama de Coelho Netto, no qual, ao contrário das óperas de Wagner, a música não se apresenta em todas as cenas – e, quando aparece, algumas vezes se faz acompanhar do canto e outras vezes da declamação – a relação estabelecida entre música e drama instaura uma ruptura com as encenações teatrais na capital. Deixe-se de lado, por enquanto, os juízos de valor e atente-se para os efeitos produzidos por tal abordagem.

Discuti anteriormente a animosidade de Leopoldo Miguez com a ópera italiana, que o fez incentivar a inauguração de agremiações líricas e a apresentação de concertos em detrimento de espetáculos operísticos. Naquela altura do século XIX (1880), o Rio de Janeiro ainda assistia à hegemonia da ópera italiana, que gozava de espaço privilegiado na cena carioca desde a chegada da

---

<sup>492</sup> Eudinyr Fraga. *O simbolismo no teatro brasileiro*, São Paulo: Art & Tec, 1992, p. 54.

<sup>493</sup> A preocupação no que toca ao efeito buscado pela relação entre música e drama pode ser observada pela solicitação da comissão organizadora, publicada na *Gazeta de Notícias*, de que o público não aplaudisse antes do fim do primeiro ato, e esperasse “terminar o último acorde da orquestra” para fazê-lo, “a fim de não destruir o efeito.” Cf. “Pelo Amor!”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 24 de agosto de 1897, p. 1.

<sup>494</sup> Anna Balakian. *O Simbolismo*, São Paulo: Perspectiva, 2000 [1967], p. 40.

Família Real ao Brasil. No entanto, as execuções de trechos das óperas wagnerianas passaram a se tornar cada vez mais frequentes, motivadas pela influência crescente do Instituto Nacional de Música, o que abalava a hegemonia da ópera italiana, cujas árias, de tão populares, eram até mesmo tocadas pela banda da cavalaria de polícia, nas apresentações que esta esporadicamente fazia ao ar livre<sup>495</sup>.

Exemplificam essa penetração da música de Wagner no Rio de Janeiro os programas que a Sociedade de Concertos Populares, encabeçada pelo músico Alberto Nepomuceno, apresentou ao público. Entre os meses de junho e agosto de 1897, foram realizados quatro concertos, nos quais figuraram trechos de *Parsifal*, do *Ouro do Reno* (em primeira audição), de *As Valquírias* e de *Os Mestres Cantores*. As apresentações ocorreram no Teatro Lírico, o qual, naquele momento, recebia a Companhia Lírica Sansone, que atendendo ao gosto do público apresentou sobretudo óperas italianas, como *Aida* e *Il Trovatore*, de Giuseppe Verdi; *La Gioconda*, de Amilcare Ponchielli; *I Pagliacci*, de Leoncavallo; *Cavalleria rusticana*, de Pietro Mascagni, apenas para citar algumas<sup>496</sup>.

Sobre o desempenho de ambas discutiu Oscar Guanabara, o crítico musical que, talvez, mais tenha debruçado sobre as representações do gênero naquele momento. Já bastaria isso para nos termos no trabalho desenvolvido pelo cronista na imprensa, não fosse ainda o fato de o pianista ter sido também ferrenho defensor da ópera italiana e emitido arrematadas diatribes contra Richard Wagner e seus seguidores – dentre eles, Alberto Nepomuceno, que, em 1898, seria colaborador de Coelho Netto em *Ártemis*, para a qual compôs o libreto. Avelino Pereira discute profundamente o assunto na extensa e cuidadosa biografia que escreve sobre Nepomuceno, na qual ressalta que as preferências musicais de Guanabara impediram-no de conquistar um espaço no Instituto Nacional de Música, fundado após a proclamação da república<sup>497</sup>.

Na verdade, o Instituto nasceu de uns velhos restos do Conservatório de Música, o qual funcionava no Rio de Janeiro desde o início da década de 1830 e, embora estivesse atrelado ao Estado a partir de 1847, sempre recebera parcos investimentos financeiros. Com a queda da monarquia, os músicos habitantes da cidade passaram a contar com a possibilidade de receber um apoio mais efetivo do governo republicano. Isto, com efeito, ocorreu, uma vez que, no mesmo ano da proclamação da república, Leopoldo Miguez foi nomeado, juntamente com outros colegas, para elaborar um projeto de reforma do Conservatório Nacional de Música e da Academia de Belas Artes. No início de 1890, um

---

<sup>495</sup> Sobre as apresentações em questão, ver as sessões “Artes e Artistas” e “Diversões” da folha *O Paiz*, que anunciam diariamente as apresentações culturais da cidade. Cf. *O Paiz*, 1897-1898.

<sup>496</sup> Idem, meses de maio a agosto de 1897.

<sup>497</sup> Cf. Avelino Romero Pereira. *Música, Sociedade e Política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*, op. cit.

decreto criava o Instituto Nacional de Música e transferia ao mesmo os bens da antiga instituição. Mais tarde, Leopoldo Miguez era nomeado diretor da Instituição e instituiu o que Pereira denomina a “ditadura Miguez”, alusão ao fato de o músico defender de modo absoluto e até despótico o projeto estético que propunha<sup>498</sup>. Lampejos deste são encontrados na reação do diretor à música italiana, expressos em relatório oriundo da viagem comissionada que fez à Europa entre 1895 e 1896, no intuito de estudar a organização de seus conservatórios de música. Constata Miguez a superioridade das escolas alemãs e belgas sobre as italianas, aquelas, com “a ordem e a disciplina (...) irrepreensíveis”, estas, de um “conservadorismo impertinente”, devido à utilização de “obsoletos métodos” e à condenação “*a priori*” de “todo e qualquer método evolutivo”. Advém daí a constatação da decadência italiana devido à influência “perniciosa” da escola fundada por Rossini e, em oposição, a certeza da supremacia da música alemã<sup>499</sup>.

A escolha estética do músico tange também o âmbito ideológico, uma vez que o atraso que enxerga na música italiana se compara àquele representado pela monarquia. A música alemã, por conseguinte, é tomada como sinônimo do progresso que a república recém-instaurada vinha representar. Não se pode deixar de lado o mais notório desse espírito, Richard Wagner, fiel propagandista da unificação alemã, cuja “música do futuro” representava, naquele país, o exacerbado patriotismo que tomara conta da população desde a derrota francesa na Prússia (1870-1871) e a modernidade científica e técnica que tornaram tal vitória possível<sup>500</sup>. No Brasil, a ópera de Wagner passou a ser considerada como o que de mais erudito e moderno havia na música clássica naquele momento, em contraposição à popular música italiana, que, em função dos múltiplos locais de apresentação – inclusive ao ar livre – atingia grupos populacionais variados. Por isso, coube àquela o mister de representar a sociedade burguesa cosmopolita que se desejava consolidar no Brasil, como explicita Avelino Pereira.

Uma vez que o Instituto Nacional de Música se tornou símbolo da modernização brasileira no âmbito musical, e, portanto, adepto da música alemã, aos partidários da música italiana negou-se o ingresso ao corpo docente da casa. Oscar Guanabara, tendo sua entrada no Instituto obstruída, continuou, no entanto, a desfrutar de trânsito livre nas folhas da capital, o que lhe permitiu dar curso e divulgar a opinião nada amistosa que nutria por alguns membros do local. Uma de suas vítimas mais assíduas foi, sem dúvida, o pianista cearense Alberto Nepomuceno, especialmente depois da sua

---

<sup>498</sup> “Ave, Libertas! ‘Ordem e Progresso’: Leopoldo Miguez e a formação da república musical”. In: idem, *ibidem*, p. 64-69.

<sup>499</sup> Idem, *ibidem*, p. 76-77.

<sup>500</sup> Idem, *ibidem*, p. 74.

viagem à Europa para completar a formação e consolidar a influência que o músico alemão já exercera sobre si. É, por exemplo, recorrente o epíteto de “marcador de compasso”, utilizado por Guanabarro para se referir à atuação do músico como regente da Sociedade de Concertos Populares, o qual se somam as alusões pouco amistosas a sua atuação como compositor.

Isso fica claro ainda antes da série de quatro concertos populares oferecidos pela sociedade, num concerto em benefício da Caixa Beneficente Teatral no qual figuram, entre outras produções, três canções do pianista: “Ora, dize-me a verdade”<sup>501</sup>, “Amo-te muito”<sup>502</sup> e “Tu és o sol”<sup>503</sup> – as duas primeiras cantadas pela soprano Camilla da Conceição, aluna do Instituto Nacional de Música que viria a ser professora de canto no mesmo, e a última pelo barítono Carlos de Carvalho, professor de canto da casa<sup>504</sup>. Sobre a primeira, diz Nepomuceno tratar-se de “uma dessas cacetadas insuportáveis, com o único merecimento de não ter sido escrita por Verdi, Boito, Puccini ou Franchetti” – alusão irônica à preferência de Nepomuceno pela música alemã em detrimento da italiana<sup>505</sup>. E, no tocante à segunda canção, alude à estranheza que sentiu ao ver uma senhora cantando o verso “Minha amada”, num tom de mofa análogo ao que utiliza para falar sobre o dueto do “Barbeiro de Sevilha” cantado pela soprano e pelo barítono, já que Rossini estaria, segundo ele, no *index studiorum* e o “camerlengo do Vaticano musical só permite música de vegetarianas”. Atente-se para a alusão pejorativa a Nepomuceno – devido à sua importância no Instituto – e a Wagner, cuja faceta vegetariana foi ressaltada pelos seus detratores algumas vezes naquele momento<sup>506</sup>.

As críticas ao pianista cearense ganham mais intensidade por ocasião dos “Concertos Populares”, cuja orquestra tem Nepomuceno como regente. No dia seguinte à apresentação, Guanabarro cobra da municipalidade uma subvenção para que ao menos se pudesse trazer da Europa um regente de orquestra sinfônica “senhor da sua arte, confiante, resoluto”, deixando implícito que Nepomuceno

---

<sup>501</sup> Os versos dessa canção de 1894 (opus 12, nº 1) foram escritos pelo poeta português João de Deus. Cf. Alberto Nepomuceno. *Canções*. Produção: PRO-MEMUS/FUNARTE. Supervisão: Edino Krieger e Ronaldo Miranda. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Ministério da Cultura, p. 1988. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

<sup>502</sup> João de Deus também compôs os versos dessa canção de 1864 (opus 12, nº 2). Cf. “Canções > Amo-te muito - Op. 12, n.2”. In: *Canções Brasileiras: Obras para canto e piano*. <http://www.grude.ufmg.br/musica/cancaoBrasileira.nsf/vwDocsAtivos/1EACC2D03FF0E79183256D9B0051679C?OpenDocument>, pesquisado em 11 de fevereiro de 2009.

<sup>503</sup> Os versos dessa canção (opus 14, nº 2) foram escritos também em 1894 por Juvenal Galeno. Cf. Canções > Tu és o sol, Op.14, n. 2. In: *Canções Brasileiras: Obras para canto e piano*. <http://www.grude.ufmg.br/musica/cancaoBrasileira.nsf/vwDocsAtivos/184DCEC4A7422D7283256E47007C8156?OpenDocument>, pesquisado em 11 de fevereiro de 2009.

<sup>504</sup> Cf. “Anexo 1 e 2 (Quadro Docente do Instituto Nacional de Música)”. In: Avelino Romero Pereira. *Música, Sociedade e Política*: Alberto Nepomuceno e a República Musical. Rio de Janeiro, op. cit., p. 451-457.

<sup>505</sup> Oscar Guanabarro. Artes e Artistas: Concerto. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 24 de maio de 1897, p. 2.

<sup>506</sup> Idem, ibidem.

carecia dessas características<sup>507</sup>. Assim, tece críticas negativas à apresentação do conjunto, que teria sido mal combinada e monótona. Estende as verrinas à solista que apresentou o segundo concerto de Mozart. E culpa tanto o estilo “frio” e “retraído” introduzido pela família Bevilaqua (Bevilaqua fora um dos fundadores do Instituto Nacional de Música e diretor artístico do mesmo) quanto as composições escolhidas. Sobre essas últimas, diz que uma fora escrita por Saint-Saens quando o tédio o atacara; a outra, um trecho do “Ouro do Reno”, de Wagner, nada exprimia, uma vez que fora deslocada da ópera e tivera seu trecho cantado suprimido; e ainda outra, composta por variações escritas por Leopoldo Miguez sobre “Vem cá Bilú”, de A. Levy, foi prejudicada pelo espírito taciturno do músico, que, inimigo de Rossini, detestava o riso e era incapaz de dar o espírito jovial e espirituoso requerido pelo tema<sup>508</sup>. O crítico musical de *O Paiz* não faz qualquer menção ao serviço que a associação realizava em prol da sociedade, uma vez que os ingressos mais baratos da mesma custavam apenas 1.000 réis, o mesmo preço da entrada nos teatros populares da capital. Vimos que, se ele alude a tais serviços ao cobrar subvenção do poder público, o faz apenas no intuito de ressaltar a incompetência de Nepomuceno como regente de sua orquestra.

Sobre esse ponto, Guanabarro reserva considerações ainda mais ácidas quando analisa o segundo concerto da série. O crítico inicia o texto repisando o questionamento acerca dos méritos do regente, ao afirmar que houve confusão na entrada dos instrumentos durante a Sétima Sinfonia de Beethoven:

julgamos que o estilo de Beethoven exige mais do que um bom marcador de compasso – um regente pelo menos habituado a lidar com orquestras tendo a independência e a resolução dos que sabem e a necessária superioridade a fim de inspirar confiança.<sup>509</sup>

Desta vez, não sai incólume nem a esposa de Nepomuceno, a norueguesa Walborg Bang Nepomuceno, que apresentara o “Concerto em lá menor” de Schumann. À mesma, ele recomenda um repertório mais de acordo com sua “índole artística”, uma vez que o “estilo, que nos dizem ser sueco”, pouco combina com sua escolha musical. Elogios irrestritos apenas recebeu a peça “Sonhos”, de Richard Wagner, cuja concepção melódica era, segundo o crítico, “propositalmente italiana”, daí o tom encomiástico com que a ela se refere<sup>510</sup>.

Da produção cronística Oscar Guanabarro emerge a animosidade que o mesmo nutria contra Nepomuceno, Miguez – embora em grau menor – e crias do Instituto Nacional de Música, cujos

---

<sup>507</sup> Oscar Guanabarro. Artes e Artistas: Concertos populares. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 28 de junho de 1897, p. 2.

<sup>508</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>509</sup> Oscar Guanabarro. Artes e Artistas: Concertos Populares. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 13 de julho de 1897, p. 2.

<sup>510</sup> Idem, *ibidem*.

trabalhos são por ele tão desqualificados quanto a obra de Wagner. Sobre esta não faltam rótulos pejorativos: “tradição anti-artística de negociantes de música e afinadores de piano”<sup>511</sup>; “produções que visaram somente a admiração de profissionais, (...) e que fora desse círculo só têm os aplausos dos pedantes e músicos analfabetos” são apenas alguns deles<sup>512</sup>. Tal reação exaltada relacionava-se diretamente à crescente importância que a música do compositor alemão adquiria entre a crítica especializada no Brasil e no mundo, o que a fazia conquistar igualmente críticos. Max Nordau foi um deles, e sua obra *Degeneração* sintetiza cabalmente quais as coordenadas críticas preferidas pelos detratores do músico para analisarem sua obra. A penetração que o trabalho de Nordau teve entre seus contemporâneos revela a importância atribuída à sua análise: poucos anos depois da aparição do volume na Alemanha, em 1892, a obra foi traduzida para o francês (1894), inglês (1895), português (1896-1898), e, na língua inglesa, atingiu ao menos quatro edições apenas no ano de sua tradução<sup>513</sup>. O crítico já era conhecido dos brasileiros por sua colaboração na *Gazeta de Notícias*, no qual publicava as “Carta da Alemanha”. No Brasil, embora a parte de sua obra dedicada a Wagner (o “Livro Quarto”) tenha sido traduzida apenas no final de 1898, já conhecido através de sua tradução francesa. Araripe Júnior refere-se a ele num texto dedicado a *Pelo Amor!*, no qual se propõe a aproximar a proposta artística de Coelho Netto à de Wagner, Ibsen e Maeterlinck – todos vítimas de Nordau. Nesse artigo, Araripe se refere de modo elogioso à capacidade que Coelho Netto tinha de fazer emergir no palco a existência superior do homem, através do relevo dado às forças desconhecidas que o circundavam. Isso, afirmava o ensaísta, afastava o autor de *Pelo Amor!* do teatro tradicional, pois o golpe de teatro – aquela intervenção externa na ação da peça no intuito de resolver facilmente seus conflitos – fora por Netto substituído pela tentativa gradual de envolver o espectador “numa espécie de sinfonia”<sup>514</sup>. A analogia se estabelece entre Netto e Ibsen, pois, segundo Araripe, ambos suprimiam do palco a brutalização dos sentimentos e paixões cotidianas em benefício da tessitura daquelas forças cujas existências se mostravam aos poucos e acabavam por lançar o homem à tragédia. No entanto, a

---

<sup>511</sup> Oscar Guanabara. Artes e Artistas: Concertos Populares. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 26 de julho de 1897, p. 2.

<sup>512</sup> Artes e Artistas, La Bohème. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 2 de julho de 1897, p. 2. O fato deste artigo não estar assinado ainda assim nos permite atribuí-lo a Guanabara, uma vez que era o crítico teatral da folha.

<sup>513</sup> São elas Max Nordau. *Dégénérescence*, traduit de l'Allemand par Auguste Dietrich. Paris: Ancienne Librairie Germer Baillière et C. Félix. Alcan, Éditeur, 1894; Max Nordau. *Degeneration*, translated from the second edition of the German work. New York: Dom Appleton and Company, 1895; Max Nordau. *Degeneração*. Rio de Janeiro, S. Paulo, Recife: Laemmert & C. No Brasil, Livro II, denominado em inglês “Mysticism”, foi publicado em dois volumes: o “Livro Segundo”, publicado em 1897, incorporou o capítulo “The Psychology of Mysticism”, e o “Livro Quarto”, publicado em 1898, os capítulos “The Richard Wagner cult” e “Parodies of Mysticism”. O “Livro Primeiro – Fin-de-Siècle”, publicado em 1896, incorporou o Livro I da obra. Não encontramos referências sobre a tradução das demais partes da obra.

<sup>514</sup> Oscar Guanabara. Artes e artistas, Pelo amor. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 26 de agosto de 1897, p. 2.

metáfora musical da qual o articulista lança mão nos remete igualmente a Wagner, para o qual a união de todas as artes produziria a obra de arte do futuro.

A extensa análise à qual Araripe submete *Pelo Amor!* desemboca numa crítica àqueles que “não têm medo de dizer certas *verdades* simplesmente porque elas vêm da Alemanha em dous grossos volumes com o título de *Degenerescência* ou qualquer mais ou menos arrevesado.”<sup>515</sup>, assertiva que demonstra ter o trabalho de Nordau conquistado adeptos também no Brasil. O êxito atingido por *Degeneração* deve-se, em grande medida, à base analítica do escritor alemão. Não é preciso avançar muito na leitura do capítulo reservado a Wagner para perceber que Nordau era ferrenho seguidor das doutrinas científicas que vicejaram na Europa a partir da metade do século XIX, pois de cada uma de suas formulações respinga uma dose daquele pseudo-cientificismo que, no futuro, geraria barbaridades como o holocausto. Seu cientista de cabeceira é Cesare Lombroso, professor de psiquiatria e medicina forense na Universidade de Dublin, principal expoente da antropologia criminal. Lombroso era autor de um modelo determinista segundo o a criminalidade ou a genialidade de uma pessoa poderia ser aferida pela análise exterior do cérebro, o que o levava a apontar para a hereditariedade de ambas as características<sup>516</sup>. Além disso, segundo Nordau, o psiquiatra contribuía para o desenvolvimento da noção de “degeneração”, com a constatação de que as características mentais e os traços somáticos que engendravam a patologia não se manifestavam apenas em “criminosos, prostitutas, anarquistas e lunáticos”, mas também em “autores e artistas”<sup>517</sup>.

A digressão se faz necessária para que se entenda a disciplina segundo a qual Nordau inclui Wagner, Ibsen, Maeterlinck e outros no rol dos degenerados. É inegável que suas formulações incisivas são fruto de um otimismo oriundo das descobertas científicas que negavam a veracidade da concepção religiosa de nascimento do mundo, daí a importância que atribui a Lombroso, ao qual, aliás, dedica sua *Degeneração*. Sua convicção lhe permite considerar Wagner um fenômeno que exercia grande atração na “feira dos loucos” do cotidiano, por possuir mais degenerações que todos os demais<sup>518</sup>. Nordau apóia-se em Ferdinand Praeger, um dos biógrafos do músico, para constatar que sofria de delírio de perseguição, o que só foi aumentado pelas agitações lunáticas daqueles que o cercavam e idolatravam,

---

<sup>515</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>516</sup> Lilia Moritz Schwarcz. “Uma história de diferenças e desigualdades: as doutrinas raciais do século XIX”. In: *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 49-51.

<sup>517</sup> Max Nordau. *Degeneration*, op. cit., p. VIII. Ver também Schwarcz, Lilia Moritz. “Uma história de diferenças e desigualdades...”, op. cit., p. 45-6.

<sup>518</sup> Max Nordau. “O Culto de Richard Wagner”. In: *O Mysticism*, Rio de Janeiro, S. Paulo, Recife: Laemmert & C., 1898, p. 2.

idolatria sem precedentes – nota o assustado ensaísta – que deificava homem vivo<sup>519</sup>. Segundo o ensaísta, Wagner também seria grafômano, já que escrevera uma quantidade superior a 4000 páginas. Nestas, dificilmente havia uma que não causasse surpresa pelo absurdo da formulação – ele concentra-se, sobretudo, na *Obra de Arte do Futuro*, cujas idéias teriam ocupado toda a vida de Wagner e teriam sido repetidas 20 vezes sob formas novas, caracterizando o músico como um “degenerado místico-impressionável”<sup>520</sup>. Vê-se, portanto, que o modo como o músico alemão faz emergir em sua obra a crise na esfera conceitual, ou seja, a ânsia de se tentar explicar a realidade e a impossibilidade de fazê-lo, algo que nos dias de hoje temos como ponto assente, é visto por Nordau como a mais arrematada loucura:

O grafômano de cérebro confuso, pelo contrário, não pode reconhecer no seu livro, uma vez terminado, a expressão satisfatória de suas idéias, e será sempre tentado a recomeçar de novo o trabalho sem esperanças, visto dever consistir em dar a noções informes uma forma literária combinada.<sup>521</sup>

O ensaísta ainda considera um despautério a “idéia central” da obra de Wagner, de que o drama seria a forma mais elevada de poesia devido à união das artes. Nordau procura traçar um paralelo entre o desenvolvimento dos seres vivos e o da música: tudo caminharia da unidade para a pluralidade, portanto, qualquer concepção contrária só poderia ter nascido de um cérebro degenerado, que, inapto para o trabalho do pensamento e desejoso de facilitá-lo, preferia a homogeneidade à heterogeneidade<sup>522</sup>.

Outro exemplo que comprovaria a degeneração do compositor seria seu descontentamento com as “coisas existentes” e sua proposta para saná-lo: a procura da felicidade, ainda que para isso fosse necessário o uso da violência, pois a felicidade era a única necessidade do homem<sup>523</sup>. Nordau volta a aludir a esse respeito mais adiante, ao mostrar as marcas que as guerras sangrentas ocorridas na época deixaram no povo alemão. No entanto, a conclusão à qual chega denota sua impossibilidade de formular qualquer reflexão fora do campo científico. Segundo ele, a guerra teria tornado o povo propenso às mais diversas formas de histeria e Wagner teria desenvolvido todas essas formas, o que o fazia tão querido do público: “Esta música era certamente também de natureza a maravilhar os histéricos. Os seus fortes efeitos de orquestra produziam neles estados hipnóticos (...).”<sup>524</sup>. Não há a mais ínfima alusão ao compositor como figura importante por explicitar o espírito de uma época

---

<sup>519</sup> Idem, ibidem, p. 3.

<sup>520</sup> Idem, ibidem, p. 4.

<sup>521</sup> Idem, ibidem, p. 5.

<sup>522</sup> Idem, ibidem, p. 10.

<sup>523</sup> Idem, ibidem, p. 17.

<sup>524</sup> Idem, ibidem, p. 75-9. A citação é da p. 78.

marcada pela violência e pela crise de valores oriunda das descobertas científicas – e aqui me refiro especificamente à *Origem das Espécies*, de Charles Darwin. Uma vez que a explicação religiosa para a origem do universo passava a ser contestada, caía por terra a crença de que o Paraíso era o lugar para se desfrutar da felicidade e que, portanto, o homem deveria suportar os sofrimentos da vivência terrena para alcançar a felicidade na Vida Eterna. Wagner é um homem desse tempo, daí sua defesa veemente da felicidade terrena.

Advêm dessa concepção outras duas características da obra de Wagner que Nordau supõe perniciosas e denotativas de sua degeneração: o “misticismo” e o erotismo. Acerca da primeira, constata que, não obstante o fato de o músico ter sido irreligioso e de ter criticado com veemência as doutrinas e sacerdotes, teria lhe sobrado da infância uma atmosfera de convicções (restos de catolicismo, por exemplo) que, mais tarde, seu espírito degenerado teria transformado ao seu modo. Assim, concepções cristãs ganharam para o músico uma conotação diferente daquela exposta pela Igreja e ritos simbólicos foram vestidos de forma dramática como nenhum poeta se atrevera a fazer desde que o cristianismo se transformara na religião do Estado<sup>525</sup>. Vejamos suas iradas palavras ao discorrer sobre *Parsifal*:

[a cena da eucaristia] É a representação em cena da música católica, acrescentando-lhe hereticamente um traço protestante: a participação da comunidade à comunhão sob as duas formas. O ato de descobrir o Gral corresponde à elevação da custódia. Os ministrantes acham-se ali transformados em meninos de coro e adolescentes. Nos cantos alternados e nas ações de Amfortas encontram-se semelhanças com as quatro partes da missa<sup>526</sup>. (...)

(...)

[Wagner] Reconheceu profundamente a simbologia da Ceia, ela provocou nele certa emoção mística, que lhe fez sentir necessidade de revestir de forma dramática o fato simbólico, de reviver pelos sentidos com todos os detalhes e de maneira completa o que, no sacrifício da missa, é apenas indicado, condensado e espiritualizado. Ele queria ver e sentir como os eleitos gozam, com violentas emoções, o corpo do Cristo e seu sangue redentor<sup>527</sup> (...)

Além do sacrilégio de se introduzir um elemento protestante à Santa Missa (a participação da comunidade na benção do corpo de Cristo, através da transformação dos ministrantes em jovens e garotos do coro) e da transformação do ato simbólico da eucaristia em representação cênica, Nordau acrescenta ainda uma característica de certa personagem que ele considera execrável: Titurel, a quem a graça do Salvador conservava vivo, não conseguia se desprejar de sua “triste existência de morto

---

<sup>525</sup> Idem, ibidem, p. 34.

<sup>526</sup> Idem, ibidem, p. 33.

<sup>527</sup> Idem, ibidem, p. 34.

vivo”, a qual lhe proporcionava intensa alegria. “Oh! santa delícia!”<sup>528</sup>, diz o velho para desprezo de Nordau, cujo texto não consegue conceber uma existência fora dos moldes oferecidos pelo cristianismo. Aliás, pode parecer paradoxal o apego do crítico ao cientificismo e, ao mesmo tempo, à religião, se não se considera que ambos são oriundos de uma mesma tentativa de controle social. Se ciência deveria ser a responsável por encontrar e silenciar os indivíduos cujas atitudes não estavam em consonância com a ordem, à religião caberia cercear os abusos que abalavam os pilares da sociedade conservadora – como, por exemplo, a busca da felicidade a qualquer preço, daí as verrinas à personagem de Titurel, que preferia a “vida no túmulo” à morte. O rótulo de “anarquista”<sup>529</sup>, dado a Wagner, atesta o temor que lhe suscitava a revolucionária negação do poder do Estado proposta pelo músico ao conspurcar os ritos cristãos.

A questão é repisada quando Nordau aborda o erotismo que emana da obra de Wagner, que estaria diretamente relacionado ao misticismo, somando para estabelecer sua degeneração: “Misticismo e erotismo, nós o sabemos, caminham sempre juntos, principalmente nos degenerados cuja impressionabilidade tem principalmente a origem em um estado de excitação doentia dos centros sexuais.”<sup>530</sup>. Isso fazia com que a vida intelectual consciente e inconsciente de Wagner fosse dominada pela “emoção sexual”<sup>531</sup>, e as impressões mais banais despertassem nele quadros luxuriosos. E o ensaísta mostra-se alarmado com a reação dos espectadores alemães frente à “sensualidade desonesta que reina nos seus poemas dramáticos”<sup>532</sup>, já que assistiam às óperas sem suspeitar quais sentimentos moviam as personagens e então a “pacífica candura com que assistem a cenas dramáticas durante as quais, em um público menos ingênuo, ninguém ousaria erguer os olhos para o vizinho nem poderia suportar o olhar dele.”<sup>533</sup>. Ingenuidade que indicaria a histeria da população alemã, lembre-se.

Nordau faz com que exemplos dessas cenas se somem em *Degeneração*. Ele vitupera o enredo de *Valquírias*, que apresenta um homem cujo apetite carnal desordenado o faz entregar-se aos desejos em detrimento das leis da sociedade: Siegmund não se demove da idéia de possuir Sieglinde mesmo depois de saber que ela, além de casada, é sua irmã<sup>534</sup>. O fato de o desejo da personagem ser saciado no palco de modo ardente faz o crítico ironicamente endossar a rubrica de Wagner, a qual indicava que o pano

---

<sup>528</sup> Idem, ibidem, p. 31-2.

<sup>529</sup> Idem, ibidem, p. 18.

<sup>530</sup> Idem, ibidem, p. 35.

<sup>531</sup> Idem, ibidem, p. 19.

<sup>532</sup> Idem, ibidem, p. 20.

<sup>533</sup> Idem, ibidem, p. 21.

<sup>534</sup> Idem, ibidem, p. 37.

deveria cair depressa – “É muito necessário”<sup>535</sup>, salienta Nordau. No que toca a *Tristão e Isolda*, menciona os “apaixonados gemidos, as choradeiras e os furores amorosos”<sup>536</sup> entre os amantes e considera tal reação duplamente aviltante, já que também nessa obra qualquer sentimento de dever teria sido aniquilado pelo escritor, uma vez que Isolda, casada, se entrega a um amor ilícito<sup>537</sup>.

Tendo em vista que essas óperas foram compostas por um degenerado, Nordau acaba por negar-lhes qualquer verdade. Wagner seria, assim como todos os degenerados, estéril enquanto poeta, incapaz de “imitar o espetáculo da vida geral normal”<sup>538</sup>. O fundo emocional de suas peças consistia nas próprias emoções místico-eróticas, simples frutos de suas leituras e não da observação empírica da sociedade. Como resultado dessa dificuldade em conceber tipos humanos, o ensaísta constata que a obra do músico alemão recendia a cadáver corrompido. Suas histórias teriam sido retiradas de árvores semi-mortas da antiga literatura e, portanto, não teriam qualquer ressonância nos homens contemporâneos.

A confiança de Max Nordau nos paradigmas defendidos por seu mestre Lombroso e por uma geração de cientistas faz com que mire a sociedade de modo demasiadamente restrito. O fato de os avanços científicos terem derrubado um conjunto de crenças baseadas na religião não parece ser um problema para o crítico, daí sua veemência ao criticar o modo original como a simbologia cristã foi apropriada por Wagner, o que se deveria ao distúrbio e não ao questionamento dessas crenças. Parecia-lhe igualmente artificial que as personagens criadas pelo autor fossem sexualmente arrebatadas e não respeitassem quaisquer limites para saciar os desejos (lembre-se que elas buscavam a felicidade), nem que para isso tivessem de encarar a morte. Por isso, execra o incesto levado a cabo por Siegmund e Sieglinde. Nordau não via possibilidade desses indivíduos torturados existirem, daí a peremptória negação das idéias do compositor alemão e, portanto, a constatação de que este e todos os seus inúmeros seguidores estavam doentes.

Araripe Júnior não tem dificuldades de encontrar os problemas na argumentação de Nordau – afinal, afirmava que o homem se digladiava contra forças desconhecidas inerentes a uma “existência superior”. O mesmo se dá com o escritor de *Pelo Amor!*, uma vez que desconstrói a crítica que Nordau

---

<sup>535</sup> Idem, ibidem, p. 21.

<sup>536</sup> Idem, ibidem.

<sup>537</sup> Idem, ibidem, p. 39.

<sup>538</sup> Idem, ibidem, p. 41.

dedica às metáforas e torneios lingüísticos dos quais Wagner lança mão<sup>539</sup>. O cronista considera natural o empenho dos poetas e prosadores que, na falta de um termo para exprimir certa idéia ou ato, “reúnem palavras, algumas, por vezes extravagantes, mas que, na verdade, dão a sensação do imaginado.”<sup>540</sup>. O importante seria a “impressão exata” construída pelo artista e como prova cita o verso “fogem fluidas fluindo à fina flor dos fenos”, com o qual o poeta teria conseguido construir tal impressão<sup>541</sup>. O autor das *Fagulhas* constata ainda que alguns “desvarios” de Verlaine – sobre o qual Nordau se debruça em capítulo de *O Misticismo* – eram considerados magnificências e que, “degenerados ou não”, os místicos não eram de todo inúteis, o que denotava uma corajosa tentativa de questionamento dos pressupostos científicos a partir de seu conhecimento da produção literária que lhe era contemporânea<sup>542</sup>.

Não são da mesma opinião J. dos Santos e Arthur Azevedo. Os dois cronistas discutem o volume por ocasião de sua publicação no Brasil. Desses textos depreende-se que ambos se divertiram muito com a leitura do volume. J. dos Santos considera o livro tão espirituoso que esquece de analisar a “muita injustiça” que enxerga na “furiosa charge”<sup>543</sup>. Pelo contrário, perde-se em comentários risinhos sobre a possível reação do wagneriano Luiz de Castro frente à obra – “Se o tradutor se tivesse lembrado de oferecer o seu trabalho ao Sr. Luiz de Castro, era caso de duelo...”<sup>544</sup> – e sobre a face vegetarianista das teorias do músico, que não havia ainda achado o seu Luiz de Castro entre os brasileiros. Após as considerações, o cronista se põe a aplaudir o capítulo em que Nordau utiliza os mesmos métodos dos quais lançara mão para analisar a obra de Wagner. Segundo ele, Nordau aplica uma “sova colossal” e merecida em Maeterlinck, Verlaine e outros<sup>545</sup>. Como resultado, vemos o folhetinista brasileiro endossar a completa ridicularização à qual o crítico alemão expõe esses artistas. Apreciação semelhante sai da pena de Arthur Azevedo, para o qual o autor teria conseguido analisar Maeterlinck – apenas para mencionar o mais relevante – com “lógica” e “graça”, e escrito sobre ele “o mesmo que eu e muita gente escreveríamos, se tivéssemos coragem e autoridade para fazê-lo”<sup>546</sup>.

---

<sup>539</sup> As formulações do músico não passariam de um “alinhamento de palavras impelidas umas contra as outras ao acaso.”, e que apenas eram “compreendidas por leitores com debilidade de espírito”, os quais ele compara às “crianças que lêem os livros de cabeça para baixo e introduzem no mesmo as idéias que passam por suas cabeças.”

<sup>540</sup> N. (pseud. de Coelho Netto). *Fagulhas*. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 10 de setembro de 1898, p. 1.

<sup>541</sup> Idem, *ibidem*. O verso é de Eugênio de Castro.

<sup>542</sup> N. (pseud. de Coelho Netto). *Fagulhas*. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 10 de setembro de 1898, p. 1.

<sup>543</sup> J. dos Santos. *Crônica Literária*. *A Notícia*. Rio de Janeiro, 2 e 3 de dezembro de 1898, p. 3.

<sup>544</sup> Sobre a irrestrita admiração de Luiz de Castro pelo músico alemão e veemente defesa que dele faz, remetemos nosso leitor a uma charge publicada por *O Mercurio* em agosto de 1898 (vide anexo), que pinta “L.C.” segurando a batuta de regente e apresenta-o como “A obra de Wagner que tem feito mais barulho”. Cf. F.G. *O Mercurio*. Rio de Janeiro, 26 de agosto de 1898, ano I, n° 34.

<sup>545</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>546</sup> A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). *Palestra*. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 24 de dezembro de 1898, p. 2.

Ao empreender uma análise da proposta de renovação de Coelho Netto e Leopoldo Miguez, não se pode deixar de lado a recepção que Richard Wagner e demais escritores modernos tiveram entre a crítica estrangeira e brasileira. As opiniões conflitantes a respeito do músico, que partiram de seus devotos e de seus críticos contumazes, influenciaram tanto as escolhas do autor e do músico de *Pelo Amor!* quanto as reações de público e crítica às mesmas. Percebe-se que a intervenção proposta por Leopoldo Miguez extrapolava o aspecto musical para tanger o político e o social. Não é casual, então, o fato deste músico haver sido escolhido por Coelho Netto para compor a partitura de seu poema dramático – pelo contrário, a escolha de um músico que seguia o mais erudito ramo da música clássica fazia parte daquele mesmo objetivo que engendrara a escrita de *Pelo Amor!*. Pudemos observar, através da análise do drama, que Netto se propõe a tratar, de modo “elevado”, de um tema trabalhado por nomes como Dante e Leopardi, clássicos da literatura ocidental. Assim, considerando o contexto analisado, conviria escolher como músico alguém que fizesse jus à grandeza do tema, um wagneriano em detrimento de um amante das populares óperas italianas, posto que, conforme salientava Netto, o teatro havia sido conspurcado pelo gosto do público. No entanto, uma decisão tão enfática não poderia passar incólume por tantos escritores, artistas e músicos que se dedicavam a saciar o gosto do público. E efetivamente não passou, como pode ser depreendido da controversa recepção da peça junto à crítica, o que se verá a partir de agora.

### **2.3 Sonhos malogrados: a crítica de *Pelo Amor!***

Dois dias após a encenação de *Pelo Amor!*, Araripe Júnior publica, nas páginas da *Gazeta de Notícias*, o mais longo artigo estampado a respeito da peça. Principia por levantar as fontes que teriam influenciado o literato e, em seguida, fala do “gênio poético” que habitava lagos e montanhas da Escócia, em quem o escritor teria se inspirado, bem como em peças shakespearianas, como *Rei Lear*, *Hamlet* e em *Tristão e Isolda*, que teria relido no espírito dos tempos modernos, daí resultando numa balada escocesa. A escolha de um gênero “decaído”, para cuja elevação nem mesmo o gênio de Victor Hugo bastou era, segundo o crítico, um fenômeno explicável, pois sempre que a natureza exterior se cansava de oferecer seus dons e os objetos começavam a se fazer incolores à observação, os poetas buscavam reviver estados de alma esquecidos.

Não é verdade que o futuro em todas as relações humanas resulta de uma combinação do passado com o presente? Se assim é, porque estranhar que a arte de vez em quando se volte para as cousas antigas para colher as

flores da alma nascidas em seu tempo e desprezadas em virtude de uma demasiada atenção prestada às flores, muitas vezes banais, brotadas por força do calor factício de hoje?<sup>547</sup>

Quando o crítico alude às flores “banais” e artificiais, que nasciam por força do meio, faz uma sutil crítica à produção teatral que nascia no Rio de Janeiro naquele fim de século, contra a qual Coelho Netto lançara tantas verrinas nos textos que costumava publicar na imprensa. Assim, *Pelo Amor!* seria oriunda mais da necessidade criativa de um escritor que via seu entusiasmo morrer ao fitar flores indignas do que do narcisismo de alguém que, ao trazer para cena o gênero medieval em questão, se queria mais competente do que Victor Hugo. E dentre as inspirações originais dos homens antigos incorporadas no teatro de Netto estava o monólogo, que se dava à comédia e ao ceticismo moral e fora compreendido das *sotties* e sermões cômicos dos *jongleurs* de 1500 pelos “Coquelins” e pelos “Novelli” – alusão a dois grandes atores dramáticos franceses<sup>548</sup>. É importante perceber que o articulista se esforça para tecer uma defesa de Netto com relação aos pontos fracos que a crítica notava em sua peça, dos quais ele muito possivelmente tinha conhecimento devido às discussões verbais travadas logo após a encenação, discussões que vieram a público depois deste artigo. E, efetivamente, os longos monólogos, especialmente os proferidos pelo bobo, foram vítimas de muitas críticas. Daí, pode-se entender o porquê de o articulista se lembrar de que o monólogo cabia bem à comédia e ao ceticismo moral – ambos presentes nos discursos do bobo – e, além disso, de que tal característica do gênero medieval foi seguida por escritores importantes, o que novamente enfatizava a perspicácia do escritor brasileiro de se dedicar a um gênero do passado em detrimento das banalidades produzidas no presente.

Outra característica importante dos estados de alma coletivos era o “pavor indefinível das cousas sutis”, sentimento que, segundo Araripe, foi bem compreendido pelos autores das baladas e, em seguida, por Shakespeare e pelos dramaturgos escandinavos, que tendiam a deixar de lado as “paixões comuns” e “apetites sensuais”. Além disso, dramaturgos modernos, como Ibsen e Maeterlinck, em cujas obras Netto bebeu, teriam inserido na tragédia o “trágico cotidiano”. A tragédia existiria em todos os lugares, segundo Araripe Júnior, que, citando Maeterlinck, constata que esse elemento trágico era “muito mais profundo e conforme a nossa verdadeira existência do que o dos grandes acontecimentos.”, como as lutas patrióticas, por exemplo. Coelho Netto, propenso ao “maravilhoso da alma”, teria sido cativado pelo teatro escandinavo, representante da “arte moderna no teatro”. O resultado, afirma, excedeu as suas expectativas, fazendo com que a peça posta em cena tenha-se

---

<sup>547</sup> Araripe Júnior. Teatros e...: Pelo amor. *Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro, 26 de agosto de 1897, p. 1 e 2.

<sup>548</sup> Idem, *ibidem*.

tornado “um digno esforço de amadores distintos, que com talento demonstraram a possibilidade de uma nova fase dramática no Brasil”<sup>549</sup>.

Após tomar Netto como o continuador brasileiro de grandes dramaturgos, como Ibsen, Araripe Júnior detém-se na análise das personagens. O bobo Nathos era, segundo ele, o “primeiro personagem filosófico posto por brasileiro sob as gambiarras”<sup>550</sup>:

Há em Nathos a cogitação de Hamlet, a filosofia jogralesca de Falstaff, a melancolia de Lear, tudo entretecido no truão clássico das *sotties* da idade média.<sup>551</sup>

O crítico retira todos os exemplos de Shakespeare, o que demonstra a qualidade que o crítico via na produção teatral de Netto. Tais exemplos se prestam a demonstrar a relevância da personagem, que, no trágico inglês, seria veículo do que havia de transcendental e de verdadeiro no homem, e, em *Pelo Amor!*, seguia incólume entre as convenções e a hipocrisia reinantes no castelo:

através de todas estas convenções e hipocrisias, a alma transparente de Nathos obteve a consagração da idéia, do sonho que a obsedou. Nathos erigiu-se na imaginação do espectador inteligente e comoveu a alma do auditório, reagindo contra a indiferença pelo conceito filosófico. A sua loucura, o seu sonho pode por fim abrir-se nessa flor que se chama o gozo artístico.<sup>552</sup>

Tais considerações fazem-no ver emergir, dentre os “espectros” que Nathos afirma povoarem a sua cabeça, “o do futuro teatro e de outros *futuros nacionais*, bem brasileiros... bem brasileiros.”<sup>553</sup>. De acordo com a opinião de Araripe Júnior, Coelho Netto cumprira seu intento de plantar a semente para o nascimento do Teatro Nacional, de um teatro com características bem brasileiras, pois, embora a ação se desenrolasse num período recuado no tempo, tratava de sentimentos recorrentes: a hipocrisia e o convencionalismo da sociedade, o temor inexplicável da existência cotidiana – existência a qual o poeta, ao lhe lançar luzes, faria com que fosse percebida “em toda sua prodigiosa grandeza, submissa às forças desconhecidas, sob o aspecto das suas infindas relações e em sua solene miséria.”<sup>554</sup>.

Alguns desses aspectos se pôde efetivamente notar durante a análise de *Pelo Amor!*, no destaque às nuances do bobo, denotativas da atenção do escritor quanto ao lugar social ambíguo ocupado pela personagem – que só podia dizer todas as verdades sem ser punido porque pertenciam ao espaço da loucura e eram sempre tomadas a partir desse espaço. Percebe-se como isso condiciona a leitura que essa personagem faz de fenômenos naturais e das histórias que conhece, elementos considerados uma espécie de aviso das desgraças por vir: a noite, que ele diz carregar a morte, traz o conde moribundo

---

<sup>549</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>550</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>551</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>552</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>553</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>554</sup> Idem, *ibidem*.

para junto da esposa; as várias canções melancólicas sobre amantes infelizes anunciam uma infelicidade análoga para a condessa e o conde. No entanto, se o esboço da personagem é feito de modo competente, não se pode deixar de ressaltar problemas que se apresentam numa análise mais detalhada. Mesmo Araripe Júnior, o crítico que mais elogios dedicou à peça, aponta as “monótonas tiradas das primeiras cenas do poema”<sup>555</sup>, embora afirme pouco importarem na obra. O articulista se refere possivelmente às elucubrações do bobo, o qual, certamente, tem mais espaço do que qualquer outra personagem da peça.

Nathos é, como se viu, indubitavelmente o grande moralista de *Pelo Amor!*, a apontar, de modo constante, as falhas da sociedade na qual vive. Isso faz com que seu artífice lhe tenha atribuído um espaço maior do que conviria para manter a regularidade da peça, fazendo com que, algumas vezes, a interlocução fique forçada. Na cena I do ato primeiro, por exemplo, depois de o vigia pedir que o bobo vá com suas “jogralices” alegrar os cozinheiros e de receber como resposta um longo monólogo sobre a importância da “pança”, pede que o bobo lhe narre “alguma história da montanha”, o que dá ensejo a um longo monólogo sobre a relação entre os astros. É certo que não se pode esquecer do papel exercido pela personagem do bobo, constantemente solicitado pela gente da corte a diverti-la com os seus ditos. Todavia, deve-se igualmente observar que Nathos fala mais do que deveria. No início deste capítulo, transcrevi dois longos monólogos exemplares da intervenção da personagem ao longo da peça. Prolixo e rebuscado, o bobo paradoxalmente acaba por ser menos eficiente pela insistência do que conseguiria sê-lo caso se expressasse com mais sutileza – por exemplo, com a sutileza de alguém que sabe ser seu discurso inútil na sociedade para a qual a profere.

O bobo não é o único responsável pela prolixidade de *Pelo Amor!*. Se não silencia, nem o faz a condessa ou a ama que zela por ela, ambas donas de um vocabulário tão rebuscado quanto aquele do bobo, responsável por construir algumas imagens de qualidade discutível. Atente-se primeiramente para o discurso de Darthula que, debruçada no parapeito, espera que chegue da estrada alguma notícia sobre o conde:

Mas que terá acontecido!? (Ouve-se um som longínquo de trompa. A sentinela responde da guarita). Serão eles? Sim, são eles... Vejo luzes... São eles... Depressa, Darthula! vai como a cotovia anunciar a manhã alegre àquele coração cheio de pesadelos. Mas alguém aproxima-se... É um cavaleiro... Ouço o estrépito do animal. (Ouve-se a trompa mais perto). Quem será? Quem quer que seja aí vem... atravessa a ponte. Ah! Deus do céu... Senhor Jesus! que ele não venha confirmar com a sua presença as apreensões da senhora. Aí vem...! Meu coração salta como se quisesse sair do peito para ir ao encontro do mensageiro. Aquieta-te...! Aquieta-te...! está como um cão que reconhece o seu dono. Ei-lo...<sup>556</sup>

---

<sup>555</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>556</sup> Coelho Netto. “Ato primeiro”, “Cena V”. In: *Pelo Amor!*, op. cit., p. 15.

A narração detalhada da chegada de alguém é um procedimento usual para mostrar ao público algo que não acontece em cena. As falas desconexas da ama, que ora fala consigo, ora reza e ora se lamenta estabelecem o estado de espírito da velha senhora, desesperada pelo sofrimento da condessa. No entanto, as imagens que usa para exprimir suas atitudes e sentimentos são pouco originais: “vai como a cotovia anunciar a manhã alegre àquele coração cheio de pesadelos”; “Meu coração salta como se quisesse sair do peito para ir ao encontro do mensageiro.”; “[meu coração] está como um cão que reconhece o seu dono.”<sup>557</sup>. Agora, trechos de um longo discurso proferido por Malvina, que se lamenta a Dora pelo sofrimento do esposo:

Oh! deixa-me! Que queres tu que eu faça da minha dor? Hei de aprisioná-la no coração? Achas pouco toda uma noite de lágrimas contidas? Deixa-me! Pois não hei de chorar? que queres tu que eu faça...? Dizem que há esperança... esperança naquele gelo, esperança naquela imobilidade... Deixa-me! (...) É o fim do mundo? E este dilúvio não afoga a minha vida porque a esperança é uma arca e é na esperança que todas as minhas forças se concentram e sobrenadam... mas eu não vejo um cimo e a verdura que avisto é a ramaria funeral do salgueiro. Ao menos não me negueis lágrimas, Senhor... Pobre de mim, criatura infeliz! (De repente) Nã (sic) é ele que geme? sim, é ele! (Levantando-se impetuosamente) Vai ver, Dora... Vai ver... (Dora espia à porta da câmara e faz com a cabeça um aceno negativo). Não há nele mais dor... então? Se ele abalasse o castelo com os seus gritos. Oh! a dor bendita! a dor bendita! porque não há ele de senti-la? (Em solilóquio) A dor... a dor é a fiel companheira da vida... onde há fumo há luz, onde há dor há vida. O infante desprendendo-se do ventre grita anunciando-se... ele não, a morte abafa; o túmulo é uma boca fechada. Porque não há de ele gemer, Deus meu!? E que se há de fazer (...)<sup>558</sup>

A verborragia com que Malvina tenta definir os sentimentos contraditórios que a cometem – pois ora ela ironiza aqueles que crêem que o conde se salvará, e ora afirma concentrar toda sua vida nessa ínfima esperança – é verossímil. No entanto, soma-se ela a um “solilóquio” pseudo-filosofante sobre a dor que não parece muito cabível para alguém imerso no desespero. Ademais, a comparação entre alguém que sofre de dor e uma criança que nasce é algo forçada, assim como a metáfora “o túmulo é uma boca fechada”<sup>559</sup>.

Cairbar, o responsável por transmitir à condessa a notícia sobre o acidente do conde, também tem seus momentos de prolixidade:

Pobre senhora!... Como eu tremo... nunca me acovardei assim em presença da morte...

(...)

É necessário [chorar] – nada de represar o pranto para que lhe não rebente o coração.

(...)

Ides ver, senhora (à parte) Ó cruel ofício! E o sangue que escachoa no meu coração não me sufoca.<sup>560</sup>

---

<sup>557</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>558</sup> Idem, *ibidem*, “Ato segundo”, “Cena II”, p. 41, 42.

<sup>559</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>560</sup> Idem, *ibidem*, “Ato primeiro”, “Cena VI”, p. 18-20.

Assim como Dora:

Pobre senhora! Está como a mulher de um náufrago que da praia avista o esposo agoniado sem, todavia, poder salvá-lo. De quando em quando uma esperança o traz à tona mas logo outra vaga o devora e ela está lá, de joelhos, calada, com os olhos como duas feridas que sangram sem descontinuar. Pobre senhora!<sup>561</sup>

E, por fim, o longo monólogo do alquimista Malthos, através do qual descreve o preparo do “amálgama maravilhoso” que aplicou ao conde e se lamenta porque o mesmo não teve o efeito esperado.

Não... lembro-me bem! Se os pincéis obedecessem ao meu desejo, se executassem, como servos fiéis, a minha vontade eu reproduziria em uma tela o céu daquela noite de Maio com todas as suas constelações. O luar era tão branco e puro que os campos pareciam laminados de prata. Era bem tarde! do campanário da ermida a ave noturna respondia ao rouxinol. Era bem a hora espagírica, era bem a hora serena – o espírito do mundo repousava. Ergui-me do escabelo e comeci a trabalhar no amálgama maravilhoso: sal puro, elemento astral que se dilui nas águas do mar e anda difuso no ar imponderável; o acetol, e o princípio andrógino, o grande Rei, a água viva da prata. Tracei no muro, sobre a luz branca do luar, o pentagrama; três vezes invoquei Astaroth, o fulgurante e ateei o lume vendo borbulhar na retorta o ternário fundível; e a destilação começou gota a gota e, durante a operação, nem uma só vez Hécate desapareceu, nem uma nuvem toldou o seu límpido disco... e a fleuma sublime ei-la, o elixir filosofal, que é a Vida contra a Morte, que é o renascimento perpétuo, que congrega o disperso, que assimila o errático, que dissolve o sangue coagulado, que reanima a chama sob a cinza... sangue da Fênix sempre viva. Ó espagiria! espagiria!... Terá, por acaso, o vôo de uma estrige empanado o brilho de um raio do plenilúnio tão de leve que eu não visse nem sentisse esse bilionésimo de sombra? Porque será que não opera o líquido vital? Terá a morte poder contra o próprio Poder? (Depois de uma pausa) Ah! o horóscopo! o horóscopo... (Pausa) E ficará nesse sangue? Talvez não... talvez não... E que outra fonte derivará para o abismo da morte?... (Pressagamente) Um alto carvalho do parque secou da noite para o dia e caiu com estrondo... o sino da capela soou por si mesmo... as águas do lago amanheceram sanguinolentas... (Surdamente) Ó a fatalidade... a fatalidade...<sup>562</sup>

Este último trecho beira o limite do incompreensível numa primeira leitura e carece de uma segunda se se quiser compreender de que fala o alquimista. Só assim se percebe que ele descreve as características do ambiente no qual se encontrava para preparar o amálgama com que deveria curar o conde. Estava debaixo de uma lua cheia e via constelações no céu. Sob a luz do luar, juntou sal, acetol e água, desenhou um pentagrama e invocou Astharoth – a deusa lunar de Canaã, considerada a mãe e criadora da humanidade, a qual personifica o princípio produtivo da natureza, significado semelhante ao do pentagrama, que representa a deusa Vênus e simboliza o lado feminino das coisas. Feito isso, o homem pôs fogo na mistura milagrosa, que restituía a vida às pessoas, e esperou que a destilação se completasse. O fato de ela ter sido aparentemente bem sucedida o teria feito pensar que a mesma não alcançou o resultado esperado quando aplicada no conde porque algo provavelmente escondera a lua e impedira a atuação da deusa na mistura. É possível que o discurso de Malthos, repleto de arcaísmos, tenha provocado estranhamento no público presente no Cassino Fluminense. Lembre-se que o bobo

<sup>561</sup> Idem, ibidem, “Ato segundo”, “Cena I”, p. 38.

<sup>562</sup> Idem, ibidem, “Ato segundo”, “Cena II”, p. 39, 40.

considera o alquimista louco por tentar dar a vida a quem a perdera –fora acometido por aquela loucura louca da qual fala Foucault. No entanto, é possível que ficasse no espectador uma dúvida quanto o conteúdo da fala, mais do que a percepção de que o procedimento do alquimista se originava da loucura, como efetivamente ocorreu.

Toda peça *Pelo Amor!* é construída com vocabulário extremamente rebuscado. Poder-se-ia dizer que tal linguagem coopera para estabelecer a sensação de estranhamento requerida por uma história que se passa num tempo recuado, já que os discursos das todas as personagens seguem a mesma orientação – da condessa, da dama, da ama, dos cavaleiros e até do pastor de ovelhas. A leitura da peça faz notar uma preocupação com a linguagem erudita que se estende também às rubricas, denotando que a homogeneidade dos discursos é antes um efeito buscado do que uma falha de concepção. Ademais, a releitura de Coelho Netto permite vislumbrar tal preocupação em outras obras do escritor. Essa preocupação era ainda mais flagrante no que se referia ao teatro, já que um dos principais defeitos que ele via era a falta de sintaxe de peças e artistas, as primeiras, que tiveram substituída a “perfeição da frase pura, escoimada, artística e conceituosa” pelas frases apenas indicadas “com ou sem sintaxe”<sup>563</sup>, os segundos, indivíduos “sem sintaxe”, que subiam à cena para “estropiar a doce e amável língua portuguesa”<sup>564</sup>.

Arthur Azevedo, a maior vítima das críticas desferida por Coelho Netto nos textos que ele publicara na imprensa durante agosto de 1897, não se furta à possibilidade de criticar a escolha temática e lexical do novel dramaturgo, o que faz em seguida à encenação no número de *A Notícia*, numa crônica assinada como A.A.<sup>565</sup> O cronista principia por constatar que o Cassino abrigava, na noite da estréia, uma sociedade “numerosa” e “escolhida”: a concorrência era tão grande que “muitas senhoras tiveram que ficar de pé”. Tal grupo, segundo ele “predisposto à simpatia, à admiração e aos aplausos”, ovacionara tanto o escritor quanto o compositor logo no final do primeiro ato, depois do qual moços da União Acadêmica subiram no palco e ofereceram coroas a ambos. Em seguida, um dos moços teria feito um brilhante discurso respondido por Netto de modo tal que, após ter o literato se referido a José do Patrocínio como seu iniciador na vida literária, o próprio “subiu também ao palco” e, nas palavras de Azevedo “arrebatoou o auditório com a sua palavra pronta e inflamada”. Tendo apresentado a reação do público frente ao escritor e compositor de *Pelo Amor!*, o cronista lembra o

---

<sup>563</sup> N. (pseud. de Coelho Netto). Fagulhas. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 7 de agosto de 1897, p. 1.

<sup>564</sup> Coelho Netto. Sessão Literária. *Correio de Minas*, Juiz de Fora, 14 de agosto de 1897, apud. *Pelo amor*, Publicações a pedidos. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 de agosto de 1897, p. 3.

<sup>565</sup> A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). No Cassino. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 25 e 26 de agosto de 1897, p. 2.

público sobre as críticas que Netto voltara a artistas, escritores e críticos teatrais na polêmica crônica publicada no *Correio de Minas*. Cita as palavras do literato, segundo o qual “a crítica que tece elogios ao *Rio Nu*, ao *Filhote* ‘et reliqua’ não é das que melindram, principalmente quando o atacado tem a convicção forte de que cumpriu o seu nobre dever de homem de letras.”. Colocando-se implicitamente como um dos defensores de ambas as peças de cunho popular, o cronista afirma que tal trecho o dispensaria de comentar a produção, não fosse o fato de, naquele momento, precisar substituir Luiz de Castro em sua função<sup>566</sup>.

Sendo assim, começa por elencar as características positivas de peça, pois afirma que a crítica jamais seria “sanhuda” e “implacável” contra um escritor de raça. Afirma ter-se deixado fascinar pela música da prosa de Netto e constata a beleza da idéia do conto medieval, o qual o fazia se lembrar das lendas de Walter Scott que outrora os deliciaram por seu perfume – “exótico, sim, mas penetrante”. Tais lendas inebriaram a “adolescência literária” de ambos, segundo Azevedo<sup>567</sup>. A analogia, traçada com tanta delicadeza, não parece das mais elogiosas, especialmente considerando que o exotismo – embora penetrante – fez parte da “adolescência literária” dos dois, portanto, do momento em que ambos começaram a escrever, o que, implicitamente, aponta tratar-se de algo que deveria ter sido superado. Tecidos os “elogios”, que são, no fundo, críticas, o articulista se põe a listar os defeitos da peça.

Primeiramente, afirma que o “poema” nada tem de teatral: “revela a imaginação de um romancista, a fantasia de um poeta, o espírito de um filósofo, o coração de um homem sensível, a arte de um prosador, mas não revela a habilidade de um dramaturgo”. À constatação implacável, que jogava por terra a ilusão alimentada por Coelho Netto de renovar o “teatro nacional”, se somam aos argumentos. O primeiro problema relacionava-se com a extensão das cenas, muito longas e quase todas em monólogos. A esse respeito, utiliza como exemplo a personagem do bobo, que “tem o defeito de falar pelos cotovelos quando está sozinho, ou mesmo quando apanha uma sentinela pachorrenta e compassiva.”. A.A. não vê semelhança entre essa personagem e os “bobos ilustres da literatura dramática”, ao contrário de Araripe Júnior, cuja comparação entre Nathos e Hamlet e Rei Lear só faz elevar a qualidade da peça de Netto. E o fato de A.A. constatar que essa personagem, criação completa de Coelho Netto, era a melhor da peça, é ainda mais irônico por desmerecer a utilidade da peça para o fim ao qual se propunha<sup>568</sup>.

---

<sup>566</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>567</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>568</sup> Idem, *ibidem*.

Em seguida, o cronista se detém na análise da cena VII do primeiro ato, na qual entra Armínio – a quem chama “Arduíno”, o que denota que não voltara muita atenção à representação. Nesta cena, vê como problemas a demora na chegada do conde, que fazia com que metade do efeito se perdesse; o fato de a condessa não correr ao seu encontro; e a marcha fúnebre, acompanhada por cavaleiros que marchavam “o corpo de um homem vivo”. Essa última é ainda ironizada quando o cronista afirma ter sido graças a ela que Leopoldo Miguez compôs “uma das mais belas marchas fúnebres que ainda ouvimos”, o que punha em dúvida o bom senso do compositor e do escritor, o primeiro porque produziu uma canção fúnebre para um vivo, o segundo porque a inseriu na peça<sup>569</sup>.

Faz sentido a constatação de que a peça possui alguns monólogos bastante cansativos, proferidos não apenas pela personagem do bobo, a qual, realmente, é dado tamanho espaço que por vezes sua intervenção soa forçada<sup>570</sup>. Todavia, não se pode deixar de constatar que, como afirma o próprio cronista, o folhetim foi escrito por um crítico que tecia elogios a peças como *Rio Nu*, exemplar bem acabado do gênero popular ao qual Netto volta suas críticas: revista que, como se pode depreender pelo título, era farta em licenciosidades. Moralismos à parte, trata-se de um crítico que toma o teatro de

---

<sup>569</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>570</sup> Os monólogos de *Pelo Amor!* foram, com certeza, o maior alvo da crítica à peça de Netto. Apenas a título de exemplo, vejamos o poema publicado anonimamente em *O Paiz* no mesmo dia em que os comentários críticos sobre a peça saíram na *Gazeta de Noticias*, na *Noticia* e em *O Paiz*.

“PELO AMOR...

Pelo amor das senhoras, pelo amor  
De mim, do bom Jesus e de Maria,  
Mãe de Deus, veja o Gênio se abrevia  
Monólogos tão grandes, é favor.

Pelo amor de meus olhos, pelo amor  
Daquela tanta gente, que dormia,  
Pai do céu, vê se a peça já se avia,  
Pois não resistem ao sono... que torpor!

Vem um, e fala, fala, não acaba;  
Vem outro, faz o mesmo, e estica mais;  
Quem dormia, abre a boca, ronca e baba.

E o monólogo vai... caminho faz...  
E tão mal feito que somente o gaba  
Quem dormiu, e julgou pelo cartaz.”

A análise das maldosas verrinas é dificultada pela ausência do nome do autor. No entanto, a publicação das mesmas na primeira página da folha denota que era possivelmente fruto de um dos colaboradores do jornal, e que este endossou tal publicação. Como todas as críticas vieram a público no mesmo dia, é possível que a opinião tenha circulado pelos corredores do Cassino Fluminense e pelas rodas literárias no dia subsequente à apresentação. Não se deve esquecer também que a crítica de Netto contra artistas e escritores teatrais pode ter motivado esse poema, uma vez que era incomum críticas às peças teatrais virem publicadas sob esse formato. Cf. S/N. *Pelo Amor*. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 26 de agosto de 1897, p. 1.

cunho popular como parâmetro para analisar *Pelo Amor!*. Nesse teatro popular, que busca manter a atenção do público por meio das surpresas em cena, não havia lugar para a lentidão. Daí a crítica ao “longo preparo” que o escritor fez para a entrada do conde, que levava à perda do efeito quando, na verdade, esse preparo é importante em *Pelo Amor!*. Durante esse tempo se dá a construção dos caracteres do bobo-sábio, que pressente a desgraça que se abaterá sobre o castelo, e da condessa, que explicita a natureza de seu amor e anuncia seu fim. Na sociedade criada por Netto, na qual a mulher tinha um papel passivo, é verossímil que a condessa não tenha corrido ao encontro do conde, uma vez que fora solicitada a não fazê-lo por Cairbar, e tenha tomado um papel ativo apenas ao perceber que seu esposo havia sido enredado por Samla<sup>571</sup>. O mesmo serve para a marcha, que tem um papel importante na ação dramática, por representar a intensidade cada vez maior do sofrimento do conde e anunciar o que lhe reserva – características que já se observou ao se discutir o papel da música na peça.

A última crítica de Arthur Azevedo vai em direção aos amadores que representaram os papéis, sobre os quais afirma que nada dirá, uma vez que não se tem o direito de formular juízos críticos para indivíduos cujo trabalho não constitui uma profissão. No entanto, declara que fizeram “o mais que podiam fazer em uma representação que reclama artistas excepcionais”. A ironia também aqui é patente, e serve tanto à peça quanto ao elenco, pois, ao mesmo tempo em que o cronista nota a impossibilidade de julgar o elenco, observa que ele carecia de preparo para colocar a peça em cena, algo apenas possível se o mesmo tivesse extrema competência, o que remete à sua assertiva sobre a falta de teatralidade de *Pelo Amor!*, que só teria algum aproveitamento cênico se representada por profissionais altamente qualificados<sup>572</sup>.

A questão é digna de nota, pois Oscar Guanabario também levanta o debate na crônica que vai a público em *O Paiz* no mesmo dia. Depois de questionar a teatralidade da peça – cujo texto teria valor literário, mas era muito frio para ser representado, devido justamente aos monólogos e à lentidão da ação – acaba por atribuir a culpa maior pelas falhas da representação ao ensaiador:

apesar de tudo isso o trabalho de Coelho Netto pode ser representado sem cansar o espectador, sem causar sono pelo arrastado da declamação, desde que seja posto em cena sob a direção de pessoa hábil. Não há talento de escritor nem boa vontade de amadores inteligentes que resistam a pouca perícia de um ensaiador, sem prática de interpretações.

O grupo de amadores que se reuniu ante ontem no Cassino Fluminense, se tivesse sido melhor dirigido não teria arrastado penosamente todas as cenas do ‘Pelo Amor’, tornando-se monótono o espetáculo e fazendo

---

<sup>571</sup> “Senhora é bom que o não agiteis com as vossas palavras porque ele precisa de repouso; ouvindo-vos o seu coração ficará sobressaltado e talvez, por uma expansão de amor, se lhe esvaia o resto de sangue que ficou fiel ao coração... Se o verdes vivo resisti à alegria com mais coragem do que resististes à dor.”. Cf. Coelho Netto. “Ato primeiro”, “Cena VI”. In: *Pelo Amor!*, op. cit., p. 22.

<sup>572</sup> A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). No Cassino. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 25 e 26 de agosto de 1897, p. 2.

desaparecer na fadiga o prazer de apreciar muitas belezas de frases, que Coelho Netto reuniu opulentamente no seu trabalho.<sup>573</sup>

Não há como conhecer o resultado da representação senão por meio dos artigos que a discutiram. A grande maioria deles alude à monotonia da representação, algo que se pode efetivamente relacionar aos monólogos, mas não apenas a eles. Parte dos mesmos é digna de interesse, como tentei demonstrar durante a análise da peça. Pode-se, então, compreender o porquê de Guanabario ter culpado o ensaiador pela falta de ritmo da representação. Coube a Luiz de Castro, pianista de formação e crítico musical na *Gazeta de Noticias* e em *A Noticia*, ensaiar o elenco da peça. Imagina-se, portanto, que ele tenha tido dificuldades em exercer um trabalho para o qual não tinha preparo, acarretando a monotonia e a morosidade com que o elenco representou, a ponto de causar fadiga no espectador.

O efeito diminuto que *Pelo Amor!* produziu na platéia devia-se ainda, segundo Guanabario, à falta de “toques largos de cenografia”<sup>574</sup>, o que exemplifica ao ressaltar a dificuldade em se compreender os símbolos da peça, visíveis somente depois da explicitação dos mesmos por Coelho Netto. Assim, remete à explicação que Netto fizera publicar dias antes da encenação de sua peça:

Coelho Netto julgou necessária uma explicação aos espectadores a respeito da sua filiação à escola simbolista que não progrediu, e só se alimentou de vãs esperanças de espíritos agitados.

Sem as linhas oferecidas ao público o trabalho apresentado em cena seria defeituoso: o Bobo seria tão incompreensível como inadmissível um melodrama em que a maioria dos personagens são episódicos e representam um símbolo que ninguém percebe, sem a intervenção de um hábil comentador.<sup>575</sup>

Sobre os símbolos Netto discorrerá novamente no início de setembro – já havia se concentrado no assunto antes da encenação da peça – num texto de suas *Fagulhas* no qual o cronista N. dá lugar a um “Coelho Netto” profundamente eloqüente, que visa a defender sua produção das inúmeras críticas às quais ela fora submetida. O caráter “simbólico” da mesma é reiterado e, novamente, ressaltada sua filiação ao antigo teatro inglês, especificamente ao período dos interlúdios:

Fechando-me no meu gabinete, dediquei-me aos antigos. “No seu antigo teatro, diz um notável crítico referindo-se aos ingleses, muitas das personagens não trazem nomes próprios senão para que possam ser facilmente distinguidas; no fundo são: iniquidade, consciência e probidade.” Eu procurei dar, em tipos humanos, várias abstrações: o amor, o ciúme, a fé e a ‘grande utopia’ personificada no alquimista e em Nathos; não fiz um caráter, mas uma individualidade – ele não é o bobo, é o elemento passivo e sincero das cortes, o povo.<sup>576</sup>

O interlúdio é um gênero utilizado em vários países da Europa, a partir do século XVI no caso do *intermède* francês, o qual se relaciona ao *intermedio* italiano, surgido no século XV. Há também o *intermezzo*, outro gênero italiano, este surgido no século XVIII. Em comum está o fato de todos serem

---

<sup>573</sup> Oscar Guanabario. Artes e artistas: Pelo amor. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 26 de agosto de 1897, p. 2.

<sup>574</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>575</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>576</sup> Coelho Netto. *Fagulhas*. *Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro, 3 de setembro de 1897, p. 2.

encenados entre os atos de determinada peça. O *intermède* dava espaço ao ballet, que, a partir do século XVII, exibia trabalhos de qualidade comparável às óperas contemporâneas. No que toca às variantes italianas, o *intermedio* consistia na apresentação de música instrumental ou apresentações de temas pastorais ou mitológicos, juntamente com cantores, dançarinos e músicos. No século XVI, *intermedi* elaborados eram encenados em casamentos nas cortes italianas e consistiam na apresentação de temas mitológicos ou alegóricos, voltando grande importância à música e à maquinaria cênica. O *intermezzo*, por sua vez, tratava-se de um trabalho cômico apresentado entre os atos de uma ópera séria<sup>577</sup>.

O “interlúdio” ao qual Netto se refere parece tributário do *intermedio* italiano, por sua preocupação com a concepção de personagens “alegóricos”, pois mesmo que os trate como “simbólicos”, a descrição que o literato faz sobre o funcionamento dos mesmos nos remete às alegorias, segundo as quais cada personagem representa um sentimento<sup>578</sup>. A propósito, isso é bastante comum nas moralidades francesas às quais Netto referir-se-á mais adiante neste mesmo artigo, pois, efetivamente, era costume das moralidades dar essa pincelada nos caracteres, que ora representavam, de modo maniqueísta, sentimentos como a “amizade” (vê-se, por *Le Mystere d’Ami Et d’Amille*, que tematiza um exemplo de amizade tão forte que fazia com que os dois amigos se parecessem até fisicamente), ora eram intitulados segundo os próprios sentimentos, como acontece no *Mystère de Bien-Avisé et Mal-Avisé*, no qual a Fé, a Humildade, a Contrição, a Enfermidade, a Penitência e mais uma dúzia de sentimentos e estados físicos contracenam com Deus, santos, anjos do bem e decaídos, bem com o Bem-Aconselhado e Mal-Aconselhado que dão nome ao mistério<sup>579</sup>.

Netto remete aos mistérios medievais para discutir o tão comentado excesso de monólogos de sua peça:

Sobre a extensão dos monólogos, peço apenas aos que fazem literatura a sério que se reportem às moralidades anteriores a Skelton, e não de ver que ainda fui nimiamente sóbrio. Se eu, anunciando um trabalho à maneira antiga, apresentasse um drama fluente, de vivo e correntio diálogo, que diria a crítica? que eu não passava de um falsário, de um mistificador que havia procurado iludir o público, e diria a verdade.<sup>580</sup>

---

<sup>577</sup> Don Randel (editor). “Intermède”, “Intermédió”, “Intermezzo”. In: *The New Harvard Dictionary of Music*. op. cit., p. 398-399.

<sup>578</sup> Idem, ibidem.

<sup>579</sup> Segundo o *Dictionnaire des Mystères*, *Le Mystere d’Ami Et d’Amille* foi retirado do manuscrito da Bibliothèque impériale, nº 7208, 4. B, folio 1 recto, conhecido pelo título de *Miracles de Notre-Dame*, e datado do século XIV. Quanto ao *Mystère de Bien-Avisé et Mal-Avisé*, não há o manuscrito completo desse drama impresso em Paris. Trata-se de um in-folio de 53 folhas ou 110 páginas com duas colunas, de aproximadamente oito mil versos. De acordo com o *Dictionnaire*, esse exemplar foi comunicado aos freis Parfait pela Bibliothèque du Roy. Seus autores atribuem à peça a data aproximada de 1475 e a impressão foi efetuada nos últimos anos do século XV. Cf. Le Comte de M. Douhet. “Le Mystere d’Ami Et d’Amille” e “Mystère de Bien-Avisé et Mal-Avisé”. In: *Dictionnaire des Mystères*, op. cit., p. 112-133; 202-212.

<sup>580</sup> Coelho Netto. Fagulhas. *Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro, 3 de setembro de 1897, p. 2.

Os monólogos da peça estariam, portanto, a serviço do gênero no qual o escritor resolveu se exprimir. Netto já dissera dias antes, noutra de seus folhetins, que objetivara fazer uma pintura de época, tanto que afirmou ter traduzido uma canção contemporânea à época da peça, objetivando “dar mais expressão”<sup>581</sup> à mesma. Ainda assim, Netto afirma ter feito algumas concessões ao seu tempo, pois “lá estão os cenários, as personagens aparecem magnificamente vestidas e a música, de Leopoldo Miguez, é uma delícia. Nas antigas moralidades os bobos cantavam, mas não com a harmonia [de] Nathos (...): eles vinham de zangurrianas e as suas cantilenas ressentiam-se das orgias nas tavernas.”<sup>582</sup>. Coelho Netto acaba por constatar que preveniu o público sobre o que poria em cena, e, para esses, “o poema não foi um narcótico”<sup>583</sup>.

Ao atentar para a descrição de *Pelo Amor!* empreendida por Coelho Netto quando resolveu “prevenir o público” sobre o que este encontraria em cena, se nota um descompasso entre o que propunha e o que efetivamente conseguiu encenar. O literato intentava fazer com que todas as suas personagens representassem um sentimento, pois a “Arte” apenas conseguiria a universalidade se fosse simbólica, e interpretava como símbolo as construções “monstruosas” – no sentido de construções amplificadas – do gênero humano. Assim, Malvina simbolizava o amor egoísta; Samla, o ciúme; a dama Dora, a frieza; o monge, a “âncora suprema”, a fé e, através, do bobo Nathos, afirma ele que pretendia simbolizar

a alma ingênua do povo, fonte perene da poesia, sempre oprimida, manifestando-se pela ironia cáustica, pelo conceito, pela revolta sempre latente no fundo da sua resignação mística, pela indiferença aparente, pelo sentimento delicado, vivendo da saudade para a esperança e exprimindo-se ora com a energia dos revoltados, ora por alegoria (...).<sup>584</sup>

A longa descrição da personagem do bobo, e a modéstia com que Netto questiona-se se teria conseguido pintá-lo desse modo – “Terei eu nele realizado, em parte escassa, o meu ideal que era apresentar a alma ingênua do povo (...)?”<sup>585</sup> – permite constatar que ele era considerado pelo escritor o mais importante da peça. No entanto, a análise de *Pelo Amor!* faz com que concordemos com Guanabara quando ele afirma que a simbologia proposta pelo autor não é percebida no seu desenrolar. A personalidade do bobo em parte se coaduna com o modo como Netto o descreveu. No entanto, se sua ironia, sua aparente indiferença e a energia com que exprime algumas de suas tiradas

---

<sup>581</sup> Anselmo Ribas (pseud. de Coelho Netto), *Semanais. A Notícia*, Rio de Janeiro, 28 e 29 de agosto de 1897, p. 2.

<sup>582</sup> Coelho Netto. Fagulhas. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 3 de setembro de 1897, p. 2.

<sup>583</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>584</sup> Cf. *Pelo Amor. Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 15 de agosto de 1897, p. 2. O *Jornal do Commercio* publicou a carta do escritor em 13 de agosto. Cf. *Teatros e Música: Pelo Amor! Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 13 de agosto de 1897.

<sup>585</sup> Idem, *ibidem*.

são efetivamente notadas, a opressão que ele enfrenta se relaciona mais ao lugar social da personagem do louco do que ao fato de ele pertencer ao povo. Tampouco há nele “ingenuidade”, mas sim um calculado modo de agir para que cumpra o que se espera de seu papel. Portanto, interessa mais uma análise dessa personagem que, tomando a acepção do louco de Foucault, relacione seu “misticismo” com aquele conhecimento profundo da realidade do qual se supunha que o bobo era dotado, uma espécie de iluminação interior que o fazia saber das coisas antes delas ocorrerem, característica que se pôde notar em Nathos.

O mesmo ocorre às demais personagens. Samla apenas tem a palavra quando se dirige ao conde e quando é descoberta e se recusa a contar para Malvina qual é o elixir que usara para reanimá-lo. No mais, se deixa conhecer pelo que se fala dela, e daí não se conseguir depreender ciúme – há, sim, ciúme de Malvina com relação a ela, mas o contrário não é perceptível. Pode-se fazer uma leitura de Malvina que enfatize seu egoísmo, a “avareza” do amor que leva à morte, porém, isso acaba por empobrecer a peça, pois tudo o que se fala sobre Samla parece digno de alguma atenção apenas se ela for entendida como arquétipo da mulher fatal, cuja atração exercida nos homens é tamanha que estes precisam ser protegidos. O próprio “Como ela o amava!”<sup>586</sup> com que Samla, comovida, fecha a peça, funciona como um julgamento de valor positivo do sentimento da condessa para com o conde. No que toca ao monge e Dora, ambos são personagens meramente episódicos e representam, cada qual, um tipo do qual a literatura ocidental lançou mão. Dora, sobretudo, é a dama de companhia que segue a sua senhora e tenta consolá-la. Não se pode depreender dela o “coração frio”, que a transforma em apenas uma “boca que fala”, como quis Coelho Netto, em especial porque, num dos momentos ela pronuncia um “Minha pobre senhora.”<sup>587</sup> à parte – discurso dirigido a si mesma e ao público, segundo a convenção teatral<sup>588</sup> – o que nos permite depreender a piedade que sentia pelo sofrimento de Malvina.

Isso leva a concluir que a leitura que Coelho Netto faz de sua produção denota um ideal que não foi atingido e, se fosse, ironicamente acabaria por prejudicá-la. Os artigos nos quais discute sua a peça nos levam à constatação de que uma ânsia classificadora move o literato a enquadrar a peça em rótulos pré-definidos. Aos clássicos, já que afirma “seguir humildemente” nada menos que os trágicos gregos, Shakespeare e Cervantes, e aos modernos, tanto que insiste em considerar seus personagens simbólicos quando, de acordo com o esquema apresentado, eles tenderiam à alegoria, uma vez que personificariam

---

<sup>586</sup> Coelho Netto. “Ato segundo”, “Cena VI”. In: *Pelo Amor!*, op. cit., p. 62.

<sup>587</sup> Idem, ibidem, “Ato primeiro”, “cena VII”, p. 25.

<sup>588</sup> “Aparte”. In: Patrice Pavis. *Dicionário de teatro*, op. cit, 21.

atributos bem definidos, como ciúme, frieza, avareza, fé<sup>589</sup>. O rótulo, no caso específico de Netto, parece servir muito mais para inscrever sua obra sob a égide dos escritores modernos – quer seja isso tomado como crítica ou elogio. E os julgamentos de valor a respeito pululam nas páginas das folhas pesquisadas.

Arthur Azevedo, na crônica de *A Notícia* em que analisa *Pelo Amor!*, afirma que “O poema” “é simbólico e obedece ao grito de guerra desses inovadores audazes que pretendem destruir as velhas fórmulas da dramaturgia, e são os desespero dos conservadores e dos emperrados”<sup>590</sup>, alusão evidentemente irônica, pois a apropriação desses “inovadores audazes”, que objetivavam revolucionar a dramaturgia, havia engendrado um “poema” que “nada tem de teatral”<sup>591</sup>. Guanabario também volta um olhar crítico à estética, pois, quando se refere às personagens criadas por Netto, lembra que “a escola simbolista (...) não progrediu, e só se alimentou de vãs esperanças de espíritos agitados.”<sup>592</sup>. Luiz de Castro, num dos folhetins da série de crônicas “Lettres D’une Créole”, publicada na *Gazeta de Notícias* sob o pseudônimo de Dora, afirma a “Mr. Coelho Netto” que “um dos que tiveram a ventura de vos ouvir ler sua peça no verão passado, me disse que ela é toda simbólica.”<sup>593</sup>, e retoma a explanação de Netto sobre os “símbolos” da mesma, algo sobre o que volta a falar dois dias depois através de Lulu Júnior, seu pseudônimo que, nessa mesma folha, assina a coluna *Artes e Manhas*<sup>594</sup>. Essa aproximação é, enfim, traçada por Araripe Júnior, que nota no literato brasileiro a mesma preocupação dos dramaturgos modernos, como Ibsen e Maeterlinck, de sutilmente embeber o espectador, de modo gradativo, como que numa sinfonia, para depois defrontá-lo com o que de trágico havia na existência individual. É por isso que filia Netto a ambos os dramaturgos pelo talento que todos teriam para mostrar essa tragédia ao público<sup>595</sup>.

O “simbolismo” é tomado por Netto e seus críticos de modo enviesado. No seu *Simbolismo no Teatro Brasileiro*, Eudinyr Fraga aponta que a estética simbolista surgiu em fins do século XIX, em resposta ao cientificismo cada vez mais presente e, conseqüentemente, à tentativa de se explicar a vida

---

<sup>589</sup> Patrice Pavis. “Alegoria”. In: *Dicionário de teatro*, op. cit., p.11.

<sup>590</sup> A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). No Cassino. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 25 e 26 de agosto de 1897, p. 2.

<sup>591</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>592</sup> Oscar Guanabario. *Pelo amor: Artes e artistas*. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 26 de agosto de 1897, p. 2.

<sup>593</sup> O pseudônimo dessa série é uma mulher estrangeira que vive em Petrópolis com o esposo. Portanto, todos os textos da mesma são escritos em francês. As linhas transcritas no corpo do nosso texto foram por nós traduzidas. Eis o texto original: “um de ceux qui ont eu le bonheur de vous entendre lire votre pièce l’été dernier, m’a dit qu’elle est tout symbolique”. Cf. Dora (pseud. de Luiz de Castro). *Lettres D’une Créole – A Mr. Coelho Netto*. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 15 de agosto de 1897, p. 1.

<sup>594</sup> Lulu Júnior (pseud. de Luiz de Castro). *Artes e Manhas*. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 17 de agosto de 1897, p. 1.

<sup>595</sup> Araripe Júnior. *Teatros e...: Pelo amor*. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 26 de agosto de 1897, p. 1, 2.

objetivamente. “Entram em choque a pretensa explicação científica do mundo e a *incompreensão natural da vida*”<sup>596</sup>, afirma Fraga ao se referir à estética que colocava em xeque as premissas defendidas pelas teorias científicas de meados do século XIX, e cujas manifestações artísticas abrangeram a pintura, a poesia e a música. É nessa tensão, diz Fraga, que surge a necessidade de o homem tomar consciência do mundo subjetivo – já que ele começa a considerar-se constituído de intuição e inteligência, e não apenas de instinto, como queria a ciência e reproduziam os realistas ou naturalistas<sup>597</sup> – e é desse estado de espírito que emerge o misticismo dos poetas. Foi influenciado pelo pensamento de Swedenborg, filósofo sueco que criou a teoria das correspondências, segundo a qual o universo é composto por reinos análogos, cujos universos se correspondem mutuamente e podem, por isso, se servir dos símbolos, através dos quais remetem uns aos outros. Ao compreender essas correspondências, o homem seria capaz de atingir “a essência das coisas espirituais”<sup>598</sup>, afirma Fraga.

Swedenborg influenciou a literatura de todo o século XIX, e diversas correntes literárias, segundo afirma o ensaísta, como o Romantismo, Surrealismo, Expressionismo e Simbolismo. Os adeptos da estética simbolista assumem a perplexidade diante da impossibilidade de se compreender o mundo objetivamente. Deve-se a isso o fato de Baudelaire haver atribuído grande importância à música wagneriana, que tinha o poder de sugerir e evocar nos indivíduos estados mentais variados, de modo subjetivo<sup>599</sup>. Isso diferencia o “símbolo” da “alegoria”. Anna Balakian aponta para a dificuldade de se determinar o símbolo, mesmo que, depois de certo momento, algumas convenções tenham proliferado, como, por exemplo, o fato de o cisne ser tomado como símbolo de pureza, virgindade, convenção à qual ela faz questão de afirmar que apenas aderiram os escritores medíocres<sup>600</sup>. O símbolo deve ser compreendido a partir das relações estabelecidas no interior de cada obra e isso o diferencia da alegoria, que estabelece a correspondência fixa entre as coisas, o que acaba por acontecer quando alguns símbolos são retomados por vários escritores.

As personagens que Netto classifica como simbólicas são, na verdade, alegóricas, e representam os sentimentos de modo direto. Pelo menos era a intenção de Netto, segundo seus artigos – e tal característica é tomada como ponto assente por aqueles que discutiram seu trabalho – porque, objetivamente, pôde-se demonstrar que tais alegorias não são visíveis em *Pelo Amor!*. O que pode ser tomado como simbólico da peça – e isso não foi levantado pela crítica nem pelo dramaturgo – é a

---

<sup>596</sup> Eudinyr Fraga. *O simbolismo no teatro brasileiro*, op. cit., p. 24. Os grifos são do autor.

<sup>597</sup> Idem, *ibidem*, p. 24, 25.

<sup>598</sup> Idem, *ibidem*, p. 27.

<sup>599</sup> Idem, *ibidem*, p. 26, 27.

<sup>600</sup> Anna Balakian. *O Simbolismo*, op. cit., p. 83, 84.

relação estabelecida entre as canções de amores malogrados e a morte da condessa e do conde; ou a relação que o bobo estabelece entre o ambiente natural e a morte que se aproxima; ou o clima lúgubre do drama como um todo, favorecido pela música, clima que aponta constantemente para seu desfecho trágico. Outros elementos permitem, ainda, a aproximação entre *Pelo Amor!* e a produção teatral simbolista. A indefinição do lugar onde transcorre a ação é uma delas. Sim, porque embora a rubrica aponte a Escócia Medieval como lugar onde a mesma se desenrola, isso não é explicitado ao longo do drama, que evita os elementos definidores de tempo e espaço – daí a nomenclatura das personagens, a exemplo de “Samla”, nome de origem tão fugidia quanto o é a própria personagem. Ademais, o drama se mantém todo o tempo entre o crepúsculo e a noite, o que aumenta a sensação de opressão e serve de anúncio para seu desfecho trágico. Também contribui para isso a monotonia lingüística, uma vez que, como dissemos, todas as personagens, nobres e plebéias, falam a mesma linguagem refinada. Monotonia que de modo algum deve ser tomada no sentido pejorativo, uma vez que é fruto da busca do próprio dramaturgo e não uma falha de concepção do drama.

É por isso que parece mais acertado considerar *Pelo Amor!* tributária da leitura que Coelho Netto fez de Maeterlinck do que de Ibsen, cujos dramas ancoram-se mais no mundo, pode-se dizer, “real”, do que as produções do artista belga. *Casa de Bonecas*, por exemplo, flagra uma família burguesa dos anos de 1880. Quando Nora deixa a residência na qual o esposo e o pai a transformaram num brinquedo, ela sabe que enfrentará o conservadorismo da sociedade da qual faz parte, a qual repudia o divórcio. Em *A Dama do Mar*, Ellida Wangel esboça os sentimentos ambíguos que nutre pelos fiordes ao pé dos quais habita com o já envelhecido Dr. Wangel e as filhas do primeiro casamento do médico, já que as águas putrefatas que banham o local parecem envenenar lentamente a protagonista e, ao mesmo tempo, atraí-la. No entanto, esse drama interior se resolve quando a moça adquire a coragem de narrar ao esposo o porquê de seu modo de agir – a atração inexplicável que a ligava a um navegante que ela simbolicamente desposara certo dia – e quando, após receber do esposo a liberação que lhe permitiria partir com o estranho, ela decide ficar junto de Wanger, devido justamente à liberdade de escolha com a qual ele a presenteará<sup>601</sup>.

Não é o que ocorre em *Peleás e Melisanda*, por exemplo, drama de Maeterlinck saído a lume em 1892 e representado pela primeira vez um ano mais tarde. Nele não há definição de tempo ou lugar. Não se conhece a origem da protagonista – nem ela própria a conhece – encontrada por Golaud à beira

---

<sup>601</sup> Cf. Henrik Ibsen. *Casa de Bonecas*, tradução de Maria Cristina Guimarães Cupertino, coleção Veredas em cartaz, São Paulo: Editora Veredas, 2007; Henrik Ibsen. *A Dama do Mar*. In: *Seis Dramas*: parte 2, tradução de Vidal de Oliveira, coleção Mestres Pensadores, São Paulo: Editora Escala, p.74-134.

de uma fonte porque ele inexplicavelmente fora atraído para o lugar. A jovem desposará o homem de cabelos grisalhos e será levada para um castelo cuja floresta sombria e a princípio impenetrável parece ficar mais e mais clara à medida em que ela se aproxima de Peleás, o irmão moço de Golaud. Mas aos poucos o local readquire suas sombras, até que Peleás e Melisanda se vêem pela última vez, pouco antes do jovem ser morto por Golaud e não muito antes da moça sucumbir a um mal que ninguém consegue definir ao certo qual seja. A cena na qual Golaud, suspeitoso dos jovens, pergunta ao filho pequeno o que o casal fazia enquanto estava sozinho é pródiga por demonstrar o que diferencia o escritor belga do norueguês:

GOLAUD – Ficas sempre perto deles?

YNIOLD – Sim, sim; sempre, paizinho.

GOLAUD – Nunca te dizem que vás brincar noutra lugar?

YNIOLD – Não, paizinho; eles têm medo quando eu não estou lá.

GOLAUD – Têm medo?... por que pensas que eles têm medo?

YNIOLD – Choram sempre nas sombras.<sup>602</sup>

Os dois jovens não passam de frágeis criaturas. Deveriam se pertencer um ao outro, porém, o destino obrigou a separação antes de uni-los – Melisanda só consegue chegar até Peleás depois de casada. Portanto, perdura o desespero que a moça esboça a Golaud quando este a encontra. “Perdi-me!... perdi-me... Não sou daqui... Não nasci lá...”<sup>603</sup>. Este desespero, essa impossibilidade de pertencimento a qualquer lugar, de certa forma, reverbera na reação dos dois jovens quando estão sozinhos. Quem sabe seja isso que os impede de tomar qualquer atitude, pois uma vez que o destino os impelira àquela condição, eles nada poderiam fazer para dela se desenredarem. Daí, a morte de ambos parecer ser a única possibilidade de salvação – apenas suas almas estavam libertas para se unirem, e isso somente ocorreria na eternidade.

Não é impossível pensarmos que Coelho Netto tenha lido Maeterlinck extensivamente – ele próprio elogiara a criatividade do artista – e, em especial, seus dramas, ou que deles tenha tomado conhecimento, por meio da análise de Nordau em *Degeneração*. Nas páginas de *O Misticismo* dedicadas aos dramas de Maeterlinck, Nordau concentra-se em *Princesa Maleine*, peça de estréia do autor. Segundo ele, Maeterlinck teria pecado na escolha dos nomes das personagens do drama, já que os mesmos não pertenciam a origens definidas, decisão que o dramaturgo teria tomado no intuito de deslocá-los no tempo e no espaço:

---

<sup>602</sup> Maurice Maeterlinck. “Terceiro Ato”, “Cena 4”. In: *Peleás e Melisanda*: drama em 5 atos, tradução de Newton Belleza, Rio de Janeiro: Emembê, 1977, p. 42.

<sup>603</sup> “Primeiro Ato”, “Cena 1”. In: Idem, *ibidem*.

Mas faz essa confusão propositalmente – diz Nordau – para fazer desaparecer novamente os contornos precisos com os quais parece limitar os seus personagens (...). Eles devem andar vestidos, ter nomes e ocupar posição humana, e não ser entretanto ao mesmo tempo mais do que sombras e nuvens.<sup>604</sup>

E soma a isso as atitudes das personagens – cujas ações são movidas por desejos que o espectador não consegue compreender – e os fenômenos que ocorrem concomitantemente ao desenrolar da ação, “milagres e prodígios”, para concluir que Maeterlinck sofre de um “cretismo incurável”<sup>605</sup>. Deixe-se de lado a conclusão *científica* do crítico, sobre a qual já tive a oportunidade de discutir longamente ao tratar de sua apreensão de Wagner. Pense-se nos pontos de convergência entre o drama de Coelho Netto e *Peleás e Melisanda*. Já levantei a indefinição de tempo e lugar, o intercâmbio de sentimentos entre a natureza e as personagens e a homogeneidade dos discursos. Esta última característica é responsável pela lentidão com que se desenrola a ação, comum aos dramas de Maeterlinck sobre os quais se tratou, elemento decisivo para que Azevedo considerasse *Pelo Amor!* pouco teatral. Saem da pena do mesmo cronista A.A. – lembre-se – a ironia voltada contra Maeterlinck, um “parodista do misticismo” sobre o qual Nordau teria escrito “um pratinho que durante uma hora me deliciou”<sup>606</sup>. O julgamento do crítico soma-se às reflexões sobre os motivos que levaram *Pelo Amor!* a sofrer tantas reservas da crítica.

Há, efetivamente, diferenças entre o drama do escritor brasileiro e o do belga. A constante intervenção do bobo e a prolixidade dos discursos dele e das demais personagens, com a exceção de Samla, bem como o excessivo rebuscamento de algumas falas é o que os diferencia de modo mais marcante. Na verdade, não se pode deixar de lado as influências que a vertente fantasista da prosa de Flaubert deixou no escritor, o qual atribui à *Salambô* grande relevância na definição de suas opções estéticas, nem tampouco o desenvolvimento da *Art nouveau* e sua penetração no Brasil durante a *Belle Époque*. José Paulo Paes, que se propõe a estender o termo usado nas artes visuais para a literatura de 1890 a 1920, aponta relevantes exemplos que comprovam como a ornamentação na linguagem de alguns escritores traz para o campo da literatura um símile do pendor da sociedade pelo luxo – o que ela fazia no intuito de se afastar do naturalismo, segundo o ensaísta<sup>607</sup>. No entanto, ao analisar o funcionamento dessa linguagem na prosa de um conjunto de escritores, Paes peca por traçar uma divisão estanque entre a “estilização consubstancial”, ou seja, a linguagem que tem intrínseca relação

---

<sup>604</sup> Max Nordau. “As paródias do Misticismo”. In: *O Misticismo*, op. cit., p. 121-122.

<sup>605</sup> Idem, ibidem, p. 124 e 130 respectivamente.

<sup>606</sup> A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). Palestra. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 24 de dezembro de 1898, p. 2.

<sup>607</sup> José Paulo Paes. “O Art Nouveau na literatura brasileira”. In: *Gregos e Baianos*, São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 64-92.

com o que se quer dizer e a “ornamentação superficial”<sup>608</sup>, que se utiliza do adorno linguístico de modo gratuito. Exemplos do primeiro caso seriam o *Ateneu*, de Raul Pompéia, já que o uso freqüente da metáfora e a riqueza inventiva do adjetivo ligam-se ao empenho de caricatura que tem a obra, e *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, cuja linguagem serve a uma “ótica do titânico e do dramático”<sup>609</sup>. Bem diferente seria, segundo o ensaísta, a escrita de Coelho Netto, cujo amor à descrição ele compara aos “interiores atopetados de alfaias e de bibelôs”<sup>610</sup>.

Uma leitura extensiva na produção literária do escritor apontaria rapidamente a injustiça do julgamento. Não se pode, por exemplo, rotular de “ornamentação superficial” a colorida descrição que, em “Cega” da obra *Sertão*, Netto faz da natureza que se renova, descrição que o leitor encontrará pouco antes de perceber os primeiros sinais da gravidez da mocinha filha da personagem título da novela.

Três longos meses correram, meses d’águas, com fugitivas intermitências de luz, dias plumbeos, noites uivantes e regeladas, até que o sol abriu, numa linda manhã inesperada, enxugando os caminhos transformados em atoleiros, cavados de fundos sulcos onde as rodas dos carros enterravam-se rangendo. A verdura repontava, fresca e viçosa, pontuada de flores, num renascimento próspero; novas gerações de aves saltitantes piavam nos ramos tenros e o rio, em enxurrada, engrossado pelos córregos e pelos lençóis rolantes das montanhas, gorgulhava soberbo, levando troncos nas águas turvas, destroços de árvores antigas tombadas das matas remotas do vasto e espesso sertão virgem (...) subindo da terra retemperada o eflúvio da germinação, a força pujante da seiva nova que havia de explodir em flor e em fruto logo que a semente se agasalhasse no seio rico.<sup>611</sup>

Pelo contrário, nessa narrativa a *turgidez* da prosa é consubstancial à história que é narrada, pois, assim como a moça esperava o seu primeiro fruto, também a fauna se renovava e a terra se reverdecia, terra a qual, segundo dirá o narrador noutro momento, “procriava reproduzindo, em frutos de ouro e em flores, os beijos candentes do sol.”<sup>612</sup>.

Transcrevi anteriormente longos trechos da peça de *Coelho Netto* e notei como o rebuscamento lexical do texto causa no leitor um efeito de distanciamento que tem intrínseca relação com a caracterização de uma ação longínqua, assim como apontei a relação entre o discurso verborrágico de Malvina e seu desespero por estar prestes a perder o esposo. Portanto, não seria demais afirmar que, ao contrário do que afirma Paes, a linguagem promove uma “estilização consubstancial” com relação ao assunto tratado.

Nem por isso pode-se afirmar que o drama está isento de problemas. E exemplo disso é a constante intervenção do bobo, que prejudica a coesão da obra. No entanto, embora a realização tenha

---

<sup>608</sup> Idem, *ibidem*, p. 72.

<sup>609</sup> Idem, *ibidem*, p. 72 e 74 respectivamente.

<sup>610</sup> Idem, *ibidem*, p. 74.

<sup>611</sup> Coelho Netto, “Cega”. In: *Sertão*. Porto: Lello & Irmão, 1921 [1895], p. 216.

<sup>612</sup> Coelho Netto, *Sertão*. Porto: Lello & Irmão, 1921 [1895], p. 224.

ficado a meio caminho, o percurso existe, como tentei demonstrar ao longo dessa análise. O empenho com que Coelho Netto propunha-se a trazer a estética Simbolista para os palcos cariocas é digno de nota, especialmente considerando que aquele era o espaço exclusivo das comédias musicadas, melodramas e óperas italianas. Algo que não deve ser esquecido é o trabalho conjunto Netto e Miguez no intuito de estender para o âmbito musical a relação que, no texto, as personagens de *Pelo Amor!* estabelecem. A audição da música de Miguez (vide CD anexo), dá uma idéia da beleza alcançada pelo conjunto em alguns momentos.

É certo que essa escolha também tem um lado político, pois quando o literato decide debruçar-se sobre importantes escritores ocidentais (como Giacomo Leopardi e Dante Alighieri) para desenvolver a temática amorosa central ao drama, deixa implícita sua filiação à tradição erudita, em detrimento da tradição popular, à qual ele via com reservas. Além disso, há a remissão a Richard Wagner como influência importante na concepção da partitura de Miguez. Faz parte desse mesmo intuito a opção do novel dramaturgo por um elenco amador em detrimento de artistas profissionais: aos diversos representantes da elite econômica carioca escolhidos por Coelho Netto – senhoras, senhores e jovens – caberia representar a produção artística que o literato supunha demasiadamente elevada para os artistas profissionais, uma vez que estes careceriam da formação intelectual requerida para representarem tais papéis. Portanto, a renovação que propunha na cena da capital tentava, nesse primeiro momento, excluir artistas e autores do teatro caro ao público e colocar-se como sujeito a quem caberia debelar a situação de crise.

Todavia, um acontecimento acabaria por demonstrar ao escritor que aquela era uma arena de debates. Trata-se da representação de *Amor ao pêlo*, paródia de *Pelo Amor!* escrita justamente por aquele com o qual Coelho Netto se via obrigado a disputar a “coroa imortal”<sup>613</sup>. A partir do próximo subcapítulo se verá detalhes disso para que se tornem mais vivas as cores desse quadro que me propus a analisar.

---

<sup>613</sup> Coelho Netto. Sessão Literária. *Correio de Minas*, Juiz de Fora, 14 de agosto de 1897, apud. Pelo amor. Publicações a pedidos. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 de agosto de 1897, p. 3.

## 2.4 Uma resposta de Arthur Azevedo: *Amor ao pêlo*

No início de setembro de 1897, um anúncio estampado na *Notícia* engendra um debate que perdura por dois meses: entrara em ensaios, no teatro Recreio, a comédia *Amor ao pêlo*, escrita por Arthur Azevedo, comédia que “é uma paródia ao *Pelo amor*, de Coelho Netto”<sup>614</sup>.

Lulu Júnior, em crônica na qual defende o “poema dramático” de Netto, critica a atitude de Azevedo. O folhetinista diz-se ressentido pelo “moderado entusiasmo” que Azevedo, o qual desde tanto tempo se batia em favor do teatro nacional, havia demonstrado pela peça de Netto e, principalmente, pelo fato dele ter escrito uma paródia de *Pelo Amor!* em vez de colaborar com “a sua palma e as suas obras”<sup>615</sup> na campanha de regeneração do teatro.

A resposta a Luiz de Castro é impressa no próximo folhetim da série *O Theatro*, série que Arthur Azevedo assina como A.A. Diz o cronista que, ao ter posto os olhos no número do *Correio de Minas* em que Netto o “arrastava pela rua da amargura”<sup>616</sup>, perdeu o ânimo de elogiar o escritor – o que denota que o debate havia atingido a esfera pessoal.

Meta o colega a mão na consciência e diga se eu tinha o direito de animar uma tentativa a cuja frente se achava o jornalista que fazia de mim tão deplorável conceito; torne o colega a meter a mão na consciência, e diga se, terminada a festa, me ficaria bem assoalhar um entusiasmo cheio de hipocrisia e de humilhação.<sup>617</sup>

Azevedo termina por negar a autoria de *Amor ao pêlo!*, negação que, ao que parece, não convenceu crítico algum, como podemos constatar pelas assertivas dos jornais, que diziam não haver mais razão para o autor da paródia permanecer incógnito, uma vez que todos sabiam quem era. A paródia, bem como o fato de ela ser representada no Recreio – teatro dirigido por Pepa e Brandão,

---

<sup>614</sup> Theatros. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 2 e 3 de setembro de 1897, p. 3.

<sup>615</sup> Lulu Júnior (pseud. de Luiz de Castro). Artes e Manhas. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 7 de setembro de 1897, p. 1. Um dia depois da representação de *Amor ao pêlo*, o cronista novamente manifesta-se sobre a paródia:

“Ontem representou-se igualmente, no teatro Recreio, o tão anunciado *Amor ao pêlo*. Eu deveria dar aqui a minha impressão sobre essa representação. Julguei, entretanto, depois de madura reflexão, que era melhor ceder a pena ao meu colega Demétrio Toledo.

Depois da discussão, aliás cortês, que tenho tido pela imprensa com o ilustre colaborador desta folha Arthur Azevedo e depois de ter eu reprovado a idéia de se parodiar uma tentativa de arte pouco vulgar na nossa terra, pareceu-me que qualquer reparo que eu pudesse fazer sobre o mérito do *Amor ao pêlo* seria considerado suspeito, tanto mais quanto a paródia é da lavra do meu bom colega Arthur Azevedo, e ele talvez supusesse que as restrições que eu porventura houvesse de fazer eram fruto da má vontade.

Fica assim justificado o meu silêncio.

L. de C.”

L. de C. (pseud. de Luiz de Castro). Primeiras representações. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 25 e 26 de setembro de 1897, p. 2.

<sup>616</sup> A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). *O Theatro. A Notícia*, Rio de Janeiro, 9 e 10 de setembro de 1897, p. 2.

<sup>617</sup> Idem, *ibidem*.

explicitamente criticados por Netto e no qual ambos atuavam – demonstrava que Azevedo decididamente posicionara-se ao lado da classe artística quando o assunto era o “Teatro Nacional”<sup>618</sup>.

A paródia acaba, naqueles dias, por chamar para si tremenda atenção, para o que, aliás, concorreu a propaganda que dela faziam alguns cronistas da capital. Frivolino vai a público em *O Paiz* a mando do amigo “Três Estrelinhas”, que, segundo ele, pediu-lhe um “*reclâme* escandaloso da sua pachuchada *Amor ao pêlo*, uma vez que “o autor, naturalmente para que a paródia acompanhe o original mesmo antes de subir o pano, quer imitar o seu ilustre colega, fazendo *reclâme* em todas as folhas”<sup>619</sup>. A paródia, que teria como artistas principais Pepa e Brandão, seria, segundo Frivolino, assinada por “um poeta que deseja guardar o anônimo e as porcentagens”. O cronista, pseudônimo criado pelo próprio Arthur Azevedo, acaba o artigo augurando que “o seu ligeiro trabalho alcance um estrondoso sucesso e marque uma época na literatura de chirinola e farandula”<sup>620</sup>.

A menção às propagandas que Coelho Netto fez de *Pelo Amor!* e a introdução, na peça, dos artistas contra os quais ele desferiu suas críticas no *Correio de Minas*, deixa claro o intuito do autor de *Amor ao pêlo* de remeter a Netto. A afirmação de que o poeta desejava “guardar as porcentagens” e os votos para que o texto marcasse época na “literatura de chirinola e farandula” deixa ainda mais patente esta intertextualidade, ao aludir diretamente às palavras de Netto no *Correio de Minas*. O fato de Azevedo discorrer sobre a peça de sua própria lavra, sob um pseudônimo, é mais uma espinhafrada em Coelho Netto, que fizera com que seus pseudônimos cumprissem o mesmo mister<sup>621</sup>.

---

<sup>618</sup> Importante ressaltar que a classe artística presenteia Azevedo por este defendê-la perante as acusações de Netto. Na crônica em que agradece o mimo que os artistas lhe deram, Azevedo constata: “eles têm feito tanto por mim, têm sido para mim tão bons companheiros de trabalho, têm me ajudado tanto a viver que, postos os nossos serviços recíprocos nas conchas de uma balança, os meus pesariam mil vezes menos. Este mimo faz com que eu perca definitivamente a esperança de equilibrar as conchas”. Cf. A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). *O Theatro, A Notícia*, Rio de Janeiro, 2 e 3 de setembro de 1897, p. 2.

<sup>619</sup> Frivolino, (pseud. de Arthur Azevedo). *Frivolidades. O Paiz*, Rio de Janeiro, 8 de setembro de 1897, p. 1.

<sup>620</sup> *Idem*, *ibidem*.

<sup>621</sup> Depois de a peça ir a cena pela primeira vez, *O Paiz* publica a seguinte quadra, saída da pena de Gavroche – pseudônimo de ninguém menos que Arthur Azevedo:

“OMNIBUS  
Querem uma pachuchada?  
Vão ao Recreio, e verão  
O *Amor ao pêlo*, que agrada,  
Querem obra mais pensada?  
Têm no Sant’Anna *O perdão*.  
Gavroche.”

Cf. Gavroche, (pseud. de Arthur Azevedo). *O Paiz*, Rio de Janeiro, 26 de setembro de 1897, p. 1.

Arthur Azevedo vai a público várias vezes, nos dias posteriores, para negar a autoria da peça e elogiar a forma e o conteúdo da mesma<sup>622</sup>. Num de seus artigos, chega a afetar revolta ao afirmar: “Estou farto de dizer que sou completamente estranho à manipulação dessa pachouchada (...)”, e a pedir ao poeta “que se revele, para que eu não esteja passando por autor de coisas que não escrevi”<sup>623</sup>. Se se consideram as palavras dos jornais, segundo os quais todos sabiam que a peça havia sido escrita por Arthur Azevedo, constata-se que Coelho Netto se tornara objeto do riso do colega de ofício.

E isso tudo ocorre antes de *Amor ao pêlo* ir à cena, o que se dá pela primeira vez no dia 24 de setembro, quatro dias depois da segunda – e última – récita de *Pelo amor!*. A “pachouchada” experimenta uma acolhida bem mais calorosa do que a recebida pelo poema dramático de Coelho Netto, denotada pelo número de vezes que é encenada, aproximadamente vinte, contra duas vezes de *Pelo Amor!* Um dia depois da estréia, *O Paiz* constata que o Recreio estava repleto. A peça fez tão grande sucesso junto ao público que a folha augura-lhe um centenário. Chama a atenção para o desempenho de Pepa e Brandão, que representaram, respectivamente, a condessa e o bobo e ressalta a veia cômica de ambos<sup>624</sup>. Dois dias após a estréia, a folha publica uma análise anônima da peça, tão longa quanto aquela que escreve Araripe Júnior sobre o drama de Netto, a qual volta tantos elogios ao seu objeto de estudo quantos Araripe Júnior voltou ao dele e é tão espirituosa que é digna de nossa atenção, especialmente considerando que Arthur Azevedo era assíduo colaborador daquela folha.

A comicidade do artigo é construída pelo tom de constante dúvida que seu autor denota ter com relação à autoria de *Amor ao pêlo*. Segundo o texto, a peça provocou curiosidade mesmo sem que se soubesse ao certo o nome de seu autor, “embora se indicasse entre vários nomes o de um escritor estimadíssimo e de bela cotação no nosso mundo teatral”<sup>625</sup>, quando, na verdade, foi por meio desse expediente que ela gerou tanta curiosidade. O autor do artigo utiliza um eufemismo para se referir a Arthur Azevedo – ele, mais do que ninguém, merecia o epíteto de “escritor estimadíssimo e de bela cotação no nosso mundo teatral” – o que reforça o tom construído pelo artigo. E isso é reiterado, vejamos:

Até nos parece que o ignorado autor de *Amor ao pêlo*, para intrigar o Arthur Azevedo e fazer crer que era dele a paródia, procurou imitar a sua *maneira*. Se assim foi, força é confessar que se saiu brilhantemente, porque apreendeu a forma magistral do nosso colega, apossou-se dos seus segredos de técnica, identificou-se

---

<sup>622</sup> Cf., por exemplo, A.A., (pseud. de Arthur Azevedo). *O Theatro. A Noticia*, Rio de Janeiro, 16 e 17 de setembro de 1897, p. 2; A.A., (pseud. de Arthur Azevedo). *Palestra. O Paiz*, Rio de Janeiro, 20 de setembro de 1897, p. 1.

<sup>623</sup> A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). *Palestra. O Paiz*, Rio de Janeiro, 12 de setembro de 1897.

<sup>624</sup> *Diversões: Amor ao pêlo. O Paiz*, Rio de Janeiro, 25 de setembro de 1897, p. 2.

<sup>625</sup> *Artes e Artistas: Amor ao pêlo!!*, *O Paiz*, Rio de Janeiro, 26 de setembro de 1897, p. 2.

com o seu espírito delicado, de uma ironia muito leve, com uma distinta preocupação de arte, que mesmo nos trechos mais cômicos, já quase nas fronteiras da farsa, se revela e cintila.

O próprio Arthur se confessou surpreendido – e podemos afirmar que foi ele ontem o mais empenhado em saber o nome de *três estrelinhas*, o nome da pessoa que levou a tal ponto a imitação do seu estilo e do seu processo. Foi o Arthur quem, no final do ato mais ansioso esteve para que o autor, na febre de se ver aclamado, quebrasse o mistério e subisse ao palco, a receber as ovações. O anônimo – o ilustre anônimo, podemos já dizê-lo, não se animou a aparecer e o público, e com ele o Arthur, ficaram sem satisfazer o seu desejo. A esta hora só o Brandão talvez saiba quem é o autor do *Amor ao pêlo* – dado o caso de que ele, apertado por dinheiro, já tenha ido receber as percentagens.<sup>626</sup>

Segundo a folha, além de a peça ser tão espirituosa e os versos de tanta correção, ela ainda imitava Arthur Azevedo de modo brilhante. Isso faz com que o articulista num só tempo louve *Amor ao pêlo* e as demais produções que Azevedo colocava sob as luzes da ribalta, todas oriundas de uma mesma fôrma de grande qualidade artística – e aqui é devolvida à obra do dramaturgo a característica que Coelho Netto lhe negara nos seus artigos – e que tanto sucesso fizera que se supunha que “Três estrelinhas” revelaria seu nome para receber as ovações<sup>627</sup>. A menção às porcentagens é mais um elemento que relaciona o escritor anônimo a Arthur Azevedo, uma vez que, como se pode lembrar, ele tomou para si a crítica que Netto, no *Correio de Minas*, voltou aos escritores teatrais denominados “colaboradores da chirinola que tudo sacrificam por uma pingue porcentagem”<sup>628</sup>. Além disso, a menção ao aperto financeiro remete à assertiva de Azevedo acerca da complicada situação financeira na qual o artista teatral vivia naquele momento, que o obrigava a escrever tendo em vista o agrado do público – para que este freqüentasse sua peça, para que gerasse lucros e para seu autor pudesse ter acesso à parte que lhe cabia das porcentagens. A afirmação de que *Amor ao pêlo* gerara lucro e tinha estofa para cem apresentações demonstra que ela era um daqueles exemplares de teatro que Netto tanto criticava.

*Amor ao pêlo* se aproveita muito bem de *Pelo Amor!*, a começar pelo título, que explora a homofonia dos vocábulos pelo/pêlo para propor um tratamento do tema oposto à peça de Netto<sup>629</sup>. A inversão proposta pelo título perdura ao longo da peça, já que a temática amorosa é tratada por Azevedo pela chave cômica. Enquanto em *Pelo Amor!* é a condessa Malvina que nutre um amor

---

<sup>626</sup> Idem, ibidem.

<sup>627</sup> A ironia fica mais clara quando se confronta este artigo com o assinado por D. T. no mesmo dia, em *A Notícia*, no qual constata: “Com uma casa mais que regular, subiu o pano para ser ouvida em primeira representação a comédia-paródia *Amor ao pêlo*, cujo autor conservou e ainda conserva um anonimato pilhérico, pois que toda a gente está a ver a quem deve atribuir a engraçada comédia.” Cf. D. T. (pseud. Demétrio de Toledo). Primeiras representações: *Amor ao pêlo*. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 25 e 26 de setembro de 1897, p. 2.

<sup>628</sup> Coelho Netto. Sessão Literária. *Correio de Minas*, Juiz de Fora, 14 de agosto de 1897, apud. Publicações a pedidos, *Pelo amor*. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 de agosto de 1897, p. 3.

<sup>629</sup> Arthur Azevedo. “Quadro 1”, “Cena IV”, “Amor ao pêlo”. In: *Teatro Completo de Arthur Azevedo*, volume 5, Rio de Janeiro: Funarte, 2002.

exacerbado pelo esposo, em *Amor ao pêlo* é o conde que nutre tal amor, mas não pela esposa e sim pelo seu “pêlo”, ou seja, pela sua própria pele. Isso o faz temer que a condessa descubra que seu atraso na chegada ao castelo se deva ao fato de ter-se encontrado com a amante, uma “mulata de espavento” – “Por sinal feiticeira...”<sup>630</sup> – junto da qual almoçara um mocotó que o ferrou no sono por seis horas. Ao contrário do que ocorre no drama de Netto, em *Amor ao pêlo* o conde é uma das personagens principais. É ele quem, segundo um dos cavaleiros, pede que dirijam-se ao seu castelo e enganem a condessa sobre seu estado de saúde, uma vez que temia por sua integridade física:

SEGUNDO CAVALEIRO:

Quando acordou, foi ter conosco,  
Que à sua espera estávamos, tenazes,  
E nos disse naquele estilo tosco  
Que já lhe conheceis: — “Olá, rapazes!  
Se eu voltar ao castelo  
E não justificar tanta demora,  
Com certeza a senhora  
Me bate, e eu tenho muito amor ao  
pêlo...”<sup>631</sup>

Ocorre na paródia um rebaixamento da personagem visando ao riso, ao estilo das farsas e comédias musicais de cunho popular. O conde Armínio desenhado pela pena de Azevedo, ao contrário da personagem de Netto, era dono de um “estilo tosco” que todos já conheciam, segundo o cavaleiro. Ele mantinha uma mulata feiticeira, segundo outro cavaleiro, e, de acordo com o bobo, “é coisa averiguada/ Que o Conde numa caçada/ Bebe inda mais do que caça.”<sup>632</sup>. Armínio não gozava da melhor das reputações, tanto que o médico que o atende aventa a possibilidade de sua doença ser “patranha”, uma vez que não demonstra sinal de qualquer debilidade, insinuação que deixa a condessa irada, o que ela exprime através das seguintes coplas<sup>633</sup>:

A CONDESSA

*Coplas*

I

Eu tudo agora adivinho!  
Não há mais que duvidar!

<sup>630</sup> Idem, ibidem, “Quadro 1”, “Cena IV”, p. 433.

<sup>631</sup> Idem, ibidem, p. 433-434.

<sup>632</sup> Idem, ibidem, “Quadro 1”, “Cena II”, p. 427.

<sup>633</sup> Idem, ibidem, “Quadro 2”, “Cena II”, p. 442.

Mas pra cá vens de carrinho!

Não me deixo engazopar!

Ai! quando eu verificar

Que é manha...

TODOS: Que é manha...

A CONDESSA: Pode o tratante contar

Que apanha!

TODOS: Que apanha!

## II

A CONDESSA: Cuida o tipo que me embaça,

Mas não sabe o que eu cá sou!

Se foi caça aquela caça

Eu cá sei o que caçou!

Se uma peta me pregou

Tamanha...

TODOS: Tamanha...

A CONDESSA: Desta mão, que já provou,

Apanha!

TODOS: Apanha!...<sup>634</sup>

Os modos da condessa e a linguagem popular, repleta de gírias demonstram que a personagem passa pelo mesmo rebaixamento pelo qual passou o conde. Ela é completamente inversa à condessa de Netto, assim como ocorre com a personagem de seu esposo. A afirmação de que sua mão já havia sido provada pelo conde deixa claro que seu ciúme fazia com que tratasse o esposo com violência, algo que afirma reiteradas vezes. Veja-se um desses momentos, presente noutra copla por ela cantada, na qual a condessa dá mostras de sua personalidade ciumenta:

### *Coplas*

#### I

A CONDESSA: O meu marido

Estremecido

Foi hoje à caça mal despertou;

São seis e meia,

Hora da ceia,

---

<sup>634</sup> Idem, ibidem, p. 442, 443.

E da caçada não regressou!  
Estou nervosa,  
Vertiginosa!  
Não sei deveras o que pensar!  
Pressentimentos  
Mais agourentos  
Não poderiam me torturar!  
Nem um telegrama!  
Nem um bilhetinho!  
Pobre de quem ama  
O seu maridinho!

CORO: Nem um telegrama! etc.

## II

A CONDESSA: Provavelmente  
Houve incidente:  
Caiu, feriu-se, pobre rapaz!  
Mas por desgraça  
Que há caça e caça  
Do Teatro Apolo diz o cartaz.  
Sou violenta!  
Sou ciumenta!  
Penso que o Conde não foi caçar!  
Aqui me encontra,  
Se ele é bilontra,  
Cum bom cacete para o ensinar!  
Ficará na cama  
Em lençóis de linho!  
Assim faz quem ama

O seu maridinho!

CORO: Ficará na cama, etc.<sup>635</sup>

O amor e o ciúme, que também movem o drama de Coelho Netto, aqui adquirem tom cômico devido à drástica oscilação dos sentimentos da condessa – primeiro, o desespero pelo atraso do conde, em seguida, a ira devido a uma possível traição. Há, nesse trecho, a remissão a um texto ficcional,

---

<sup>635</sup> Idem, ibidem, “Quadro I”, “Cena III”, p. 430, 431.

como acontece tantas vezes em *Pelo Amor!*. No entanto, *Há caça... e caça!* trata-se da tradução de Acácio Antunes de uma popular comédia de Georges Feydeau e Desvalières, que subiu ao palco do teatro Apolo no final de agosto<sup>636</sup>. A peça, pelo que se depreende do artigo de Arthur Azevedo sobre a estréia, é exemplar do que o público da capital queria ver representado<sup>637</sup>. Da infinidade de quiproquós – de acordo com as palavras do cronista, tornava “impossível acompanhar o autor em todos os caprichos da sua turbulenta fantasia”<sup>638</sup> – emergia a história de Mme. Duchotel, a qual desconfia que o esposo, que saíra para caçar na quinta de um amigo, iria encontrar-se com uma amante. O responsável por plantar a semente da dúvida na cabeça da senhora é o Dr. Moricet, um médico amigo de seu esposo, o qual se aproveita da raiva da mulher para tentar seduzi-la, o que acaba por não conseguir. Os diversas personagens encetam “caças” diferentes ao longo da peça, o que explora a polissemia do vocábulo, por remeter ao sentido literal e aos sentidos populares do mesmo: como o anúncio da mesma faz questão de explicar, Justiniano Duchotel é “o marido que vai à caça”, o Dr. Moricet “quer caçar enquanto o marido caça”, o sobrinho de Duchotel “caça os cobres do tio”, e assim por diante<sup>639</sup>.

Se a intertextualidade pretendida pelo autor de *Amor ao pêlo* remete o espectador a uma peça que rebaixa a temática amorosa, tal rebaixamento igualmente ocorre no tratamento que Azevedo dá ao tema, como se tem observado até agora, o que garante a comicidade da história. Se a paródia de Azevedo revelará que a condessa ciumenta tem toda a razão de sê-lo, uma vez que é traída pelo marido, ela também não é uma santa. Na cena em que ela está prostrada na plataforma do castelo esperando notícias do esposo (a qual parodia a cena de *Pelo Amor!* em que a condessa, pressentindo a desgraça que acontecera com o esposo, questiona um pastor sobre seu paradeiro e acaba por adentrar o castelo sem ver a chegada do cavaleiro que trará a notícia do acidente), a condessa corre para dentro do castelo tão logo fica sabendo da chegada de três cavaleiros:

A CONDESSA: Cavaleiros? E eu assim!

Em que pese o meu desgosto,

Vou pôr pó-de-arroz no rosto,

Vou pôr nos lábios carmim.

Recebei-os.<sup>640</sup>

---

<sup>636</sup> Cf. Anúncio da peça *Há caça... e caça!*. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 2 de setembro de 1897, p. 6.

<sup>637</sup> “Se *Há caça e... caça* não dá, pelo menos, trinta enchentes consecutivas, decididamente não sabemos o que mais quer o público.”. A peça é representada dezessete vezes entre agosto e outubro de 1897, e mais duas em dezembro do mesmo ano. Cf. A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). Artes e Artistas: Apolo. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 30 de agosto de 1897, p. 2.

<sup>638</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>639</sup> Cf. Anúncio da peça *Há caça... e caça!*. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 2 de setembro de 1897, p. 6.

<sup>640</sup> Arthur Azevedo. “Quadro I”, “Cena III”, “Amor ao pêlo”. In: op. cit., p. 432.

A saída repentina da jovem senhora, que, mesmo preocupada com o atraso do esposo, vai enfeitar-se para receber os cavaleiros, motiva este sarcástico comentário do bobo:

O BOBO (*Consigno*) Caradura!

Mesmo nestas circunstâncias,  
Cheia de sustos e de ânsias,  
Não se esquece da pintura!<sup>641</sup>

O bobo de Arthur Azevedo tem, na peça, funcionamento similar ao de Coelho Netto. Também ele expressa com sinceridade o que pensa de cada personagem. No entanto, ele não põe em debate o dúbio lugar social ao qual pertence, como faz a personagem de Netto. Em *Amor ao pêlo*, enquanto o bobo despe as demais personagens da máscara da falsidade que utilizam, essas personagens despem a peça da ilusão por ela estabelecida e permitem que os espectadores entrevejam as convenções que a engendram, possibilitando a Arthur Azevedo pôr em ação uma importante característica de alguns gêneros teatrais de cunho popular, a metalinguagem. A todo momento há remissão à peça de Netto. Embora, como ocorre em todas as paródias, seja mais compreensível ao espectador que assistiu à obra parodiada, em alguns momentos, a metalinguagem permite que Azevedo aluda diretamente a *Pelo Amor!*. E, ao fazer isso, o bobo, o grande moralista da peça de Netto, torna-se a grande vítima da paródia, o que obedece à inversão que *Amor ao pêlo* propõe a partir de seu título.

Quando, na primeira cena, o bobo entra cantando uma canção que muito se assemelha ao “Estribilho do Bobo” de *Pelo Amor!*, a sentinela reclama:

A SENTINELA: Lá vem.

Fala só cantando.  
Oh, que tremendo cacete!<sup>642</sup>

A menção ao fato de a personagem falar sempre cantando remete ao bobo da peça parodiada, o qual, conforme se viu, canta diversas canções. O epíteto de “Fala só” acaba por colar na personagem, a qual entra a falar sempre que encontra um silêncio no qual possa encaixar algumas palavras. Ele lança um “Ser ou não ser”<sup>643</sup> na primeira oportunidade que tem para monologar e corrige-se logo depois, declarando ter-se enganado de monólogo, uma ironia direta ao bobo de Netto, que, supondo-se possuidor da filosofia de Hamlet, enunciava longos discursos. A personagem tanto fala – “Olá! Zé! Eu vou falar! (...)/ Se eu me esfalfar,/ Se eu rebentar, não me acudas!”<sup>644</sup> – que até mesmo desce ao

---

<sup>641</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>642</sup> Idem, “Quadro I”, “Cena I”, p. 426.

<sup>643</sup> Idem, “Quadro I”, “Cena II”, p. 427.

<sup>644</sup> Idem, *ibidem*, p. 428.

proscênio para impingir suas linhas ao público e chega a retomar, depois da mutação do cenário, um monólogo que começara na plataforma do castelo, o que incita o próprio escritor a redigir a seguinte rubrica, que quer divertir até o público ausente à representação da peça e que só teria contato com a mesma por meio de seu texto: “FALA-SÓ (*Que entra e continua o seu monólogo como se não tivesse havido mutação.*)”<sup>645</sup>. Esses expedientes são responsáveis por uma quebra da ilusão cênica que colabora para a comicidade da representação. Outro desses momentos é digno de nota. Enquanto o conde, fingindo-se doente, é levado ao castelo numa padiola, um dos cavaleiros volta-se ao regente da orquestra e pede-lhe que toque a marcha fúnebre, o que assusta a condessa: “Marcha fúnebre?”, diz ela, “Oh, fados meus tiranos!/ Agora já não pode haver mais dúvidas:/ Enviuvei, e inda não fiz trinta anos!”<sup>646</sup>. Todavia, ao ajoelhar-se junto do esposo e perceber que ele está vivo, questiona-se sobre o motivo da marcha e dá a ordem:

A CONDESSA: (...)

(*Ao regente da orquestra.*)

Pare, faça favor!

(*Cessa a marcha fúnebre.*)

Para o quarto solícitos levemo-lo,

Não dessa marcha ao som...

Venha o maxixe, que o maxixe é bom!<sup>647</sup>

Dito isso, todos começam a dançar e cantar o maxixe, conforme ordenou a condessa, o que nos remete à crítica que Azevedo voltara à peça de Coelho Netto na crônica que a seu respeito escrevera no jornal *O Paiz*, em que questionava o porquê de uma marcha fúnebre acompanhar o corpo de um homem vivo. A ordem vinda da condessa, para que a orquestra toque um maxixe, trava uma interlocução com o que Netto publicara no *Correio de Minas*, dando início à polêmica que culminou na escrita de *Amor ao pêlo*. “a música, que está sendo escrita pelo maestro Miguez, não é das que põem formigueiros na sola dos pés.”<sup>648</sup>, diz o autor de *Pelo Amor!* referindo-se a sua produção. Na “pachouchada” de Arthur Azevedo, a música motiva nas personagens a reação que Coelho Netto

---

<sup>645</sup> Assim como aconteceu com *Pelo Amor!*, *Amor ao pêlo* também foi levado ao prelo. No início de novembro de 1897, é o próprio Azevedo que, em folhetim da *Palestra*, em que assina como A.A., avisa ao público que o escritor que conseguiu guardar as porcentagens, sem, talvez, ter conseguido guardar o anônimo, manda-o dizer que a impressão de seu livro está à venda. O preço do ingresso, mil réis, é tão barato quanto uma entrada para a geral do teatro Recreio.

Para a crônica, cf. A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). *Palestra. O Paiz*, Rio de Janeiro, 3 de novembro de 1897, p. 1; para o anúncio, ver a página 4 da folha neste mesmo dia.

<sup>646</sup> Arthur Azevedo. “Quadro 1”, “cena V”, “Amor ao pêlo”. In: op. cit., p. 435.

<sup>647</sup> Idem, ibidem, p. 436.

<sup>648</sup> Coelho Netto. Sessão Literária. *Correio de Minas*, Juiz de Fora, 14 de agosto de 1897, apud. Publicações a pedidos, *Pelo Amor. Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro, 19 de agosto de 1897, p. 3.

supunha indigna de ocorrer nos palcos: todos se põem a dançar agitadamente um gênero popular e continuam a fazê-lo até que saem de cena carregando a padiola na qual está o conde. Portanto, pode-se observar que a paródia de Arthur Azevedo põe em cena a estética do drama de Coelho Netto para depois desqualificá-la, ou seja, mediante a própria enunciação da peça, ela demonstra a produção teatral que legitima. Isso fica claro logo na cena que abre *Amor ao pêlo*, na introdução de um coro interno que, por meio de uma linguagem erudita, profere o seguinte discurso:

*CORO INTERNO*

Na extrema do horizonte  
Desaparece o sol,  
E já não doura o monte  
O fúlgido arrebol.  
Volvamos sem demora  
Ao bem ditoso lar,  
Que o nosso corpo agora  
Precisa repousar.<sup>649</sup>

O tom elevado e os vocábulos proferidos pelo coro de pastores – portanto, pessoas do povo – são próprios do gênero trágico e elementos constituintes do drama de Netto, no qual todas as personagens proferem discursos tributários da modalidade culta da língua e tratam o tema de modo igualmente elevado. Todavia, tal discurso começa a ser desqualificado tão logo a sentinela, que ouve tudo em silêncio, dá início à declamação da sua parte:

A SENTINELA (*Declamando, enquanto as vozes se afastam.*):

Os camponeses felizes,  
A tarefa terminada,  
Vão cantando pela estrada,  
Vão abraçar os petizes.  
(*Passeia. Pausa*)  
É triste fado o meu fado,  
Pois numa noite tão fria,  
Até que desponte o dia,  
De frio todo engelhado,  
Eu vou fazer sentinela,  
Enquanto a esposa mesquinha,

---

<sup>649</sup> Arthur Azevedo. “Quadro I”, “Cena I”, “Amor ao pêlo”. In: op. cit., p. 425.

Chorosa, triste, sozinha,  
No nosso tugúrio vela.  
(*Pausa.*) Confesso: comigo bole  
A idéia de que a Maria  
Procure uma companhia  
Que a saudade lhe console...  
Ai, que frio! Felizmente  
Tenho, que sou precavido,  
No capacete escondido  
Um frasquinho de aguardente.<sup>650</sup>

Pouco a pouco a personagem vai despindo a peça das palavras rebuscadas com as quais teve início, até que, depois da segunda pausa, quando se propõe a fazer uma confissão ao público ao qual dirige o monólogo, sua linguagem abandona a formalidade para dar lugar a construções típicas da linguagem popular, como a gíria “comigo bole a idéia”, e a um rebaixamento de tom, já que alude a uma possível traição de sua esposa, que supostamente procurava a companhia de outro homem para esquentá-la nas noites frias. Além disso, o vigia demonstra descumprir o código de sua função, já que leva consigo, escondido, um frasco de bebida alcoólica. Esse “à vontade” com o público perdura por todo o restante da peça. A condessa, como vimos, afirma que dará um “bom cacete” no esposo se ele for “bilontra”<sup>651</sup> – esse último vocábulo é uma gíria de uso corrente no Rio de Janeiro naquela época, que se refere aos que cometiam alguma falcatrua, e, inclusive, foi aproveitada por Arthur Azevedo para a sua revista de ano de 1885<sup>652</sup>. O bobo diz à condessa que não adianta ela ficar “ralada”<sup>653</sup> (leia-se, preocupada); o terceiro cavaleiro, referindo-se à sua intenção de enganar a condessa, a pedido do conde, afirma que tenta “pregar uma patranha à tal senhora”<sup>654</sup>; a aia pede que ele fique sossegado, pois “não damos/ Com a língua nos dentes.”<sup>655</sup>; e o bobo afeta revolta com a preferência do conde: “Bem merece uma esposa que lhe bata/ Quem troca este peixão pela mulata!”<sup>656</sup>. A lista das gírias e

---

<sup>650</sup> Idem, *ibidem*, p. 425-426.

<sup>651</sup> Idem, *ibidem*, “Quadro 1”, “Cena III”, p. 431.

<sup>652</sup> Para a análise do *Bilontra*, ver Fernando Antonio Mencarelli. *Cena Aberta: A absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*, op. cit. Embora a revista de ano, por seu caráter de alusão mais direta a acontecimentos do ano anterior, tenha uma vida útil mais curta nos palcos, essa produção de Azevedo chegou a ser levada aos palcos do Rio algumas vezes em 1897. No Teatro S. Pedro de Alcântara, ela foi adaptada ao carnaval e representada quatro vezes no mês de fevereiro de 1897. No Recreio, foi representada mais cinco vezes entre fevereiro e abril deste ano, sendo que em fevereiro houve um espetáculo-baile. Cf. *Diversões e Artes e Artistas. O Paiz*, 1897.

<sup>653</sup> Arthur Azevedo. “Quadro 1”, “Cena III”, “Amor ao pêlo”. In: op. cit., p. 431.

<sup>654</sup> Idem, *ibidem*, “Quadro 1”, “Cena IV”, p. 434.

<sup>655</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>656</sup> Idem, *ibidem*.

construções oriundas da linguagem popular não se esgota nesses exemplos, que, no entanto, são suficientes para a demonstração que pretendo fazer. Por fim, apenas mais um. Trata-se do próprio “amor ao pêlo” que dá título à peça e é, como se observou, retomado nos diálogos da mesma.

À incorporação desses vocábulos soma-se a ironia com que as personagens tratam o bobo tão logo ele começa a proferir um dos seus longos e rebuscados monólogos – que parodiam os discursos do bobo em Netto – desqualificando, num só tempo, sua linguagem e seus modos. Tanto que, logo ao começar um monólogo sobre as mulheres, é interrompido pela sentinela:

O BOBO:

*(Interrompendo-se com uma resolução e descendo rapidamente ao proscênio.)*

Outro monólogo deito!

*(Principiando.)*

As mulheres...

A SENTINELA: Cala a boca!

‘Stá toda a gente amolada,

E com razão, que a maçada

Já não tem sido tão pouca.<sup>657</sup>

E é criticado pelo contra-regra, que interrompe este mesmo discurso, quatro cenas mais tarde:

O CONTRA-REGRA *(aparecendo à esquerda.)*:

Ó Fala-só,

Acaba coa falação!

Espera-se por ti só

Pra fazer a mutação!

*(Desaparece.)*<sup>658</sup>

*Amor ao pêlo* engendra, portanto, uma completa desqualificação da peça de Netto: no tratamento que dá ao tema, na linguagem e até na escolha do teatro e dos artistas, já que o teatro Recreio possuía alguns dos principais cômicos da capital, vários dos quais dão vida às personagens criadas por Azevedo: Pinto faz o papel da sentinela; Portugal faz o contra-regra; Mesquita, o conde; e Pepa Ruiz e Brandão, explicitamente criticados por Netto, fazem a Condessa e o Bobo.

É possível ensaiar uma explanação sobre a finalidade de tal iniciativa a partir do que afirma Dominique Maingueneau sobre a disputa empreendida pelos escritores para definirem seu espaço no campo literário. Segundo o lingüista, a obra literária instaura uma intertextualidade com as demais

<sup>657</sup> Idem, ibidem, “Quadro 1”, “Cena II”, p. 429.

<sup>658</sup> Idem, ibidem, “Quadro 1”, “Cena IV”, p. 438.

produções do campo literário, uma vez que determinada obra é apenas percebida a partir da relação que trava com as demais, quer seja de convivência ou negação<sup>659</sup>. Isso ocorre quando Coelho Netto transforma seu *Pelo Amor!* num caldeirão no qual introduz a tradição literária ocidental e incluiu sua própria escrita visando a reforçar tal tradição, e também ocorre quando Arthur Azevedo demole a proposta teatral de Netto através da própria enunciação de seu *Amor ao pêlo*, por meio dos processos aqui discutidos.

Algo de suma importância neste contexto é a relação estabelecida entre a língua e a literatura. Maingueneau trata da mesma ao analisar a sociedade francesa, mas, nesse caso, suas conclusões se aplicam bem à experiência brasileira. Alega o crítico que a literatura desempenha papel capital no processo de delimitação das línguas, pois, para o surgimento de uma língua, é necessária a referência a um conjunto de textos literários, responsáveis por conferir-lhe prestígio e fundar uma determinada sociedade. Esse também é o motivo pelo qual se traça uma separação entre duas variedades da língua, aquela que o ensaísta denomina *haute* (alta) e tratei como *erudita*, a qual é considerada a língua plena; e a denominada *basse* (baixa) e que chamei *popular*, espécie de desfragmentação daquilo que é considerado uma língua: uma, associada a um conjunto de textos literários que desempenha o papel de “ideal normativo”, outra, aquela associada aos usos de menor prestígio, proferidas nos “intercâmbios comuns”. De acordo com isso, afirma o ensaísta que, quando os escritores da Plêiade objetivaram “ilustrar a língua francesa” por meio de seus textos, tanto aumentaram o valor de sua língua como aumentaram o seu renome<sup>660</sup>.

Aqui nos trópicos, a situação era bastante semelhante ao que ocorria na desenvolvida França do final do século XIX, a qual o Brasil buscava copiar de várias maneiras. Uma delas é a fundação da Academia Brasileira de Letras. Quando, no ano de 1897, seus membros escrevem em seu estatuto que a mesma tinha “por fim a cultura da língua e da literatura nacional”, instauraram a relação entre a língua e o corpo político<sup>661</sup>. O discurso fundador da mesma, proferido por Machado de Assis em 20 de julho de 1897, é simbólico por apontar os caminhos que a instituição pretendia percorrer. Segundo ele, os “moços” que a iniciaram almejavam “conservar, no meio da federação política, a unidade literária.”<sup>662</sup>.

---

<sup>659</sup> Dominique Maingueneau. “Posicionamento, arquivo e gêneros”. In: *Discurso Literário*, São Paulo: Contexto, 2006, p. 165, 166.

<sup>660</sup> Dominique Maingueneau. “A questão da língua literária”. In: op. cit., p. 197-199.

<sup>661</sup> Os estatutos foram aprovados em 28 de janeiro de 1897. Cf. José Paulo Coelho de Souza Rodrigues, *A dança das cadeiras: Literatura e Política na Academia Brasileira de Letras (1896-1913)*, 2ª edição, Campinas, SP: Editora da UNICAMP, CECULT, 2003, p. 67.

<sup>662</sup> “Discurso do Sr. Machado de Assis”. In: Academia Brasileira de Letras, *Discursos Acadêmicos (1897-1906)*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1934, p. 11, apud. Idem, p. 59.

Em meio a um momento conturbado politicamente, devido a graves conflitos armados que tiveram início em virtude da liberdade que o federalismo proporcionara aos Estados, Machado apontava para a necessidade de uma “unidade literária”, que seria responsabilidade da jovem instituição. Para isso, cita como exemplo a Academia francesa – tomada como modelo pela brasileira – a qual sobrevivera a toda sorte de acontecimentos, quer fossem literários ou civis, e conclui:

A vossa há de querer ter as mesmas feições de estabilidade e progresso. Já o batismo das suas cadeiras com os nomes preclaros e saudosos da ficção, da lírica, da crítica e da eloquência nacionais é indício de que a tradição é o seu primeiro voto.<sup>663</sup>

A aludida unidade seria, portanto, conservada por meio da tradição. Não de qualquer tradição, mas daquela definida pelos “preclaros e saudosos” artífices das letras nacionais que emprestaram seus nomes e sua honra para as quarenta cadeiras da Academia. O tema é novamente trazido à baila noutro discurso de Machado, no qual discute os futuros trabalhos de estabelecimento de um vocabulário que a instituição tomara para si. Após constatar que a Academia trabalhava para o conhecimento das modificações e inovações da língua portuguesa em território nacional visando, em tempo oportuno, “a guarda da nossa língua”, constata que lhe cabia separar a “moda” do “moderno”. Para isso, “o melhor dos processos é ainda a composição e a conservação de obras clássicas”, diz o literato, pois “é preciso que ela [a língua] se guarde também a si mesma.”. Caberia, portanto, às obras literárias, deixarem de lado a “moda” – algo que “perece” – em prol do “moderno”, que é o que “vivifica”<sup>664</sup>, significando que a língua de todo dia não deveria ser aceita sem restrições pelos escritores.

Todavia, a almejada unidade literária proposta por Machado, que tão clara parecia no plano teórico, mostra-se um ideal de difícil concretização na prática. Sintomático disso é a presença, no seio da Academia Brasileira, de Coelho Netto e Arthur Azevedo. Que a situação de paridade desagradava Netto já se verificou ao citar a revolta de Netto por ter que disputar a “coroa imortal” com um escritor de “revistas e mágicas”<sup>665</sup>. Porém, o fato de a instituição ter negado um dos seus assentos a Figueiredo Coimbra, conhecido tradutor de peças populares e um dos responsáveis pelo texto da, muitas vezes representada, revista *Bendegó*<sup>666</sup>, implica a vitória simbólica dos defensores da produção literária bebida nos clássicos em prol do engrandecimento da língua nacional.

---

<sup>663</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>664</sup> “Discurso do Sr. Machado de Assis (presidente)”. In: Academia Brasileira de Letras, *Discursos Acadêmicos (1897-1906)*, op. cit., p. 98, apud. Idem, p. 68.

<sup>665</sup> Coelho Netto. Sessão Literária. *Correio de Minas*, Juiz de Fora, 14 de agosto de 1897, apud. Publicações a pedidos, Pelo amor. *Gazeta de Notícias*, Minas Gerais, 19 de agosto de 1897, p. 3.

<sup>666</sup> Sobre o fato de a Academia ter recusado Figueiredo Coimbra, ver *O Paiz*, Rio de Janeiro, 29 de janeiro de 1897, p. 2.

Se a Academia estabelecia uma separação ideal entre o joio e o trigo, fora de seus portões continuava a disputa dos literatos para a afirmação de seu espaço no campo literário e, para isso, suas hostes estavam formadas. Coelho Netto não esboça nenhuma reação ao sucesso da paródia, provavelmente para não fomentar mais propaganda favorável. Entretanto, seu pseudônimo N. dedica comentários elogiosos a várias manifestações literárias e artísticas que estavam ocorrendo no momento. Louva, por exemplo, o “movimento de reação muito favorável às letras pátrias”<sup>667</sup> vindo das cidades do interior, através dos periódicos literários, e fala empolgadamente do consórcio entre a mocidade das escolas, os homens de letras e ciências, que têm como mesmo ponto de vista “a idéia de reação”<sup>668</sup>. E anuncia entusiasticamente as apresentações musicais que ocorreriam naqueles dias. Ao comentar o concerto que dariam, no Instituto Nacional de Música, os professores Elvira Bello e Carlos de Carvalho – este último que representara o bobo de *Pelo amor!* – o cronista constata:

Agora que, com a graça de Deus! vamos fazendo alguma cousa digna de nós no terreno da arte, agora que o público generoso e inteligente começa a patrocinar as tentativas dos artistas nacionais, é justo que esses dous trabalhadores infatigáveis, que já nos orgulham, sejam dignamente protegidos pelos que se fazem parciais da santa cruzada.<sup>669</sup>

Ao enfatizar o espírito de reação que se operava nas ciências, letras e artes, Coelho Netto implicitamente o incluía no mesmo intuito regenerador que atribuíra ao seu *Pelo Amor!*, o que deixava implícito um movimento coeso – uma “santa cruzada”, diz ele, dando à empreitada um sentido religioso – em prol desta reação. Netto é um desses “homens de letras” que se uniu aos jovens, tanto que se encontram colaborações suas em duas revistas produzidas por estudantes, das quais participavam alguns dos jovens que tomaram parte em *Pelo Amor!: Genesis*, publicada e mantida pelo Centro dos Preparatorianos, e *Uniao Academica*, da qual tomavam parte estudantes dos cursos superiores da capital<sup>670</sup>. As palavras que as apresentam são dignas de nota, pois nos remetem aos discursos do acadêmico Machado de Assis acima analisados. A *Uniao Academica* publica uma longa e

---

<sup>667</sup> N. (pseud. de Coelho Netto). Fagulhas. *Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro, 30 de agosto de 1897, p. 1.

<sup>668</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>669</sup> N. (pseud. de Coelho Netto). Fagulhas. *Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro, 7 de setembro de 1897, p. 1.

Ver também a crônica de 10 de setembro, na qual convida os leitores ao concerto que seria dado pelo pianista Henrique Oswald. Cf. N. (pseud. de Coelho Netto). Fagulhas. *Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro, 10 de setembro de 1897, p. 1.

<sup>670</sup> Netto publica o conto *Os dois meninos*, do livro *América*, o qual estava para ser publicado, no segundo número da *Genesis* (setembro de 1897) e o conto *A Noite*, do mesmo livro, no terceiro número da revista (outubro de 1897). Colabora com *O rebanho* no segundo fascículo da *Uniao Academica* (setembro de 1897). A *Genesis* teve seu primeiro número publicado em 15 de agosto de 1897; A *Uniao Academica: Revista De Ciencias, Industria, Politica E Artes* é publicada a partir de agosto de 1897. A lista de fundadores desta revista aponta para a diversidade de formação dos mesmos, que corresponde à diversidade de assuntos tratados. Os jovens pertencem à Faculdade de Ciências Jurídicas e Sociais, Escola Politécnica, Escola de Medicina e Faculdade de Direito.

entusiástica apresentação, na qual se apresenta como um grupo de jovens que objetiva avançar para o futuro levando consigo as tradições:

guardando religiosamente as tradições dos seus avoengos, avança, todavia, para o futuro, com o ímpeto do rio, com o arrojo da águia pairando por sobre as montanhas alcantiladas, em pleno azul, na serenidade do espaço, com a impavidez do fanático, com a independência do selvagem, abraçando a túnica nobre e pura dos grandes ideais, ondeando a tirania, calcando aos pés a intriga!...

(...)

E a União Acadêmica é um esforço dos moços de hoje, inspirados nos moços de outrora e que se foram quando deles muito exigia a Pátria. Será em homenagem à sua obra o campo das nossas lucubrações.<sup>671</sup>

Os moços do passado, no encaicho dos quais a *Uniao* almeja seguir, são Castro Alves, Fagundes Varela e Álvares de Azevedo, três dos nomes “preclaros e saudosos” que batizam as cadeiras da Academia e aos quais alude Machado em seu discurso inaugural, um deles – Álvares de Azevedo – escolhido por Coelho Netto como patrono da cadeira por ele ocupada. É a obra desses jovens, dos quais tanto exigia a “Pátria”, que os jovens da *Uniao* pretendem carregar para o futuro objetivando, eles mesmos, cumprir as exigências que aqueles escritores não tiveram tempo de levar a cabo. A proposta de união em prol do engrandecimento da pátria também era o ideal da *Genesis*, que, logo no primeiro número, dizia ser “escusado esclarecer” a utilidade de uma revista que nascia “influenciada pelos mais belos auspícios”<sup>672</sup>:

A *Genesis* cuidará de fazer irromper até pelos cérebros mais obtusos a vantagem, que nos resultará da união de todos os colegas em torno do mesmo lábaro, convergindo ao mesmo objetivo todas as dedicações e todas as boas vontades, a fim de mais fácil e brevemente se obter a realização dos nossos ideais ardentes, que não podem ser mais nobres nem mais alevantados.<sup>673</sup>

O entusiasmo com que falam sobre *Pelo Amor!* demonstra que o “poema dramático” de Coelho Netto parecia representar bem o que eles consideravam ser o objetivo de seu trabalho conjunto. A produção de Netto não recebe qualquer restrição dos jovens, que, depois de voltarem loas ao autor do texto – “mais eminente dos modernos escritores brasileiros”<sup>674</sup> – e ao compositor da partitura, ratificam a importância do elenco amador e submetem a duras críticas as produções teatrais de cunho popular:

O poema, posto em música pelo nosso genial artista Leopoldo Miguez, foi representado por amadores da nossa sociedade *high-life*, únicas pessoas que podiam, no momento presente, dar cabal desempenho a uma obra puramente artística.

Os espectadores – os *mesmos que costumam freqüentar as torrinhas do Lírico* e outra de tão mau gosto que deixaram as revistas maxixeiras dos nossos *moralizados* teatros para irem à *borracheira* do *Pelo Amor!* constituíam um público inteligente e escolhido.

---

<sup>671</sup> *Uniao Academica*: Revista De Sciencias, Industria, Politica E Artes, fascículo 1, agosto de 1897, p. 1, 4.

<sup>672</sup> *Genesis*, ano 1, nº 1, 15 de agosto de 1897.

<sup>673</sup> Idem, ibidem.

<sup>674</sup> Na pasta: *Pelo Amor!*. *Genesis*, Rio de Janeiro, ano 1, nº 2, setembro de 1897, p. 11.

A glorificação que nessa noite se fez dos autores do poema – escritor e musicista – teve a consagração da mocidade e as causas da mocidade nunca perecem, porque ela é a vida, é o futuro, é a independência, a coragem e a moralidade.

Esta nossa manifestação sobre o mérito de Coelho Netto, que consideramos superior a quanto revisteiro vulgar que por aí anda empavonado, todo cheio de si e de vento, traduz-se num verdadeiro preito de homenagem ao burilador das *Baladilhas*, ao sonhador do *Rei Fantasma*, ao observador do *Sertão*.

Descansem, porém, os invejosos! Coelho Netto sairá incólume da pequenina guerra que lhe movem; o trabalhador honrado e consciente, não se preocupa com essas necas indecentes de bastidores.<sup>675</sup>

O artigo usa o itálico para representar a opinião negativa esboçada pelos opositores de Netto e soa irônico ao construir uma imagem fundamentalmente negativa dos mesmos – os quais, embora criticassem *Pelo Amor!*, continuavam a assistir à peças sem qualidades artísticas. Uma vez demolidos os opositores, Netto é apresentado como defensor da mesma causa da mocidade, que volta à sua peça o mesmo louvor dirigido aos seus romances e contos. Para um escritor já consagrado pelo seu trabalho em outros gêneros ficcionais e que desejava conquistar seu espaço como dramaturgo, as palavras da *Genesis*, se tivessem se estendido a toda a crítica que se propôs a discutir a peça, teriam soado como os sinos da vitória. Todavia, como se notou, não foi bem isso o que ocorreu. No que toca a Arthur Azevedo, também ele possuía defensores irrestritos. Toma-se conhecimento de alguns deles tão logo abre-se o *Almanach Theatral* de 1898. O título pressupõe uma compilação de tudo o que foi representado, nos teatros da capital, no ano precedente. No entanto, um passeio por suas páginas deixa claro o recorte proposto. Conduz o leitor Mário X, uma espécie de *compère* – personagem do teatro de revista que apresenta ao público os vários quadros colocados em cena – o qual, enquanto dirige-se, com bastante intimidade, a uma “leitora” ideal, dá a conhecer peças, artistas e escritores populares. *Amor ao pêlo* é um dos destaques:

E vem, a talho de foice, falar-te do *Amor ao pêlo*, que foi um sucesso a valer. Até o Campos, ferino como uma seta, salvo seja, aquele belo rapaz, por quem te apaixonaste um dia, olhar suave de minha leitora, até o Campos me disse que a paródia era o único mérito de *Pelo Amor!* Vai sem comentário a pilhéria, que pelo menos tem a graça (cousa razoável numa pilhéria) e, de caminho, te recordo que na primeira da paródia lá estivemos juntos, olhar suave de minha leitora e eu, lembras-te? – e quantas vezes não te fitei, através do vidro do meu monóculo, pondo à margem o olhar malicioso da Pepa e o expressivo olhar de Maria Falcão!<sup>676</sup>

Aqui o quadro se inverte. O único valor atribuído a *Pelo Amor!* – a qual os jovens da *Gênese* tomavam como uma obra “puramente artística” – era o fato de o drama ter servido à escrita de sua paródia. E, enquanto Mário X aborda o sucesso de *Amor ao pêlo*, descreve aspectos do teatro Recreio no momento da estréia da paródia: um flerte entre ele e sua leitora, a discussão que ambos travaram com um interlocutor comum sobre *Pelo Amor!* e os olhares das duas atrizes da peça. A cena

---

<sup>675</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>676</sup> Calainho, Alfredo (org.). *Almanach teatral*, Rio de Janeiro, RJ: Casa Mont'Alverne, 1897, p. 4.

apresentada é muito relevante. Não cabe questionar se corresponde fielmente à realidade dos fatos, pois pouco importa se Mário X realmente flertou com sua leitora, importa sim o fato de ele ter atribuído o devido valor a acontecimentos que se desenrolaram num teatro especializado em gêneros populares, a ponto de descrevê-los de maneira respeitosa. A descrição também esboça uma relação amistosa entre público e artistas – o primeiro porque vai prestigiar os segundos, e estes, porque desejam agradar aqueles que os honraram com sua presença. O fato de a peça de Netto ser tomada para debate, como demonstra Mário X, denotava que os freqüentadores do teatro popular também freqüentavam as peças “artísticas”, que eles tinham capacidade de reflexão sobre o que era apresentado – e, portanto, não absorviam acriticamente tudo o que lhes era apresentado – e, ademais, que o teatro era também um espaço de interação social, não apenas o templo da arte, como queria Netto.

Isto culmina com uma crítica veemente à assertiva de Netto, segundo ao qual não haveria artistas no Brasil: “não me venham uns pessimistas imbecis dizer que não há artistas.”<sup>677</sup>, afirma Mário X, após o que apresenta uma lista dos mesmos, todos saídos do teatro popular:

Artistas, de onde diabos nos virá central melhor que a Leolinda, ingênua superior à Dolores, ator mais correto que o Zeferino, mais consciencioso que o Mattos?

Escritores, mesmo entre os ditos revisteiros, imorais e não sei que mais sandices do gênero há muitos de merecimento, inclusive há sancionados.<sup>678</sup>

A crônica de Arthur Azevedo a respeito de Brandão faz eco à constatação de Mário X. O cronista busca demonstrar que, além do cômico que o público da capital conhecia, Brandão havia ensaiado “em todos os gêneros da arte desde a farsa até a tragédia desde a bexigada do Manuel das Enxúrdias até o endecassílabo grave e solene da Nova Castro, e em todos ele se mostrou inteligente e discreto.”, e, portanto, havia nele “fibra dramática”<sup>679</sup>, o que implicitamente negava a assertiva de Netto de que não havia no Brasil “um só artista preparado para o teatro”<sup>680</sup>. Vale lembrar que as características positivas de Brandão, levantadas pelo *Almanach*, são semelhantes àquelas ressaltadas pelo jornal *O Paiz* quando se refere à atuação do artista na *Capital Federal*.

Nota-se em ação dois posicionamentos diametralmente opostos, expostos por dois grupos de indivíduos que possuíam um mesmo intento: afirmarem-se na cena carioca, na passagem do século XIX para o XX. Quando Coelho Netto vai a público criticar as peças representadas na capital e apresentar uma alternativa para a renovação dos palcos, o faz buscando ganhar, como dramaturgo, um

---

<sup>677</sup> Idem, ibidem, p. 5.

<sup>678</sup> Idem, ibidem.

<sup>679</sup> A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). Idem, ibidem, p. 25, 26.

<sup>680</sup> Coelho Netto. Sessão Literária. *Correio de Minas*, Juiz de Fora, 14 de agosto de 1897, apud. Publicações a pedidos. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 de agosto de 1897, p. 3.

espaço análogo ao que já possuía como cronista, contista e romancista. Além disso, procura estender os ideais literários alimentados pela Academia Brasileira para o âmbito teatral. Todavia, o modo como levou isso a efeito engendrou uma das mais importantes polêmicas travadas no século XIX a respeito do teatro. Netto não apenas inscreveu seus pressupostos artísticos na enunciação de sua peça, mas se aproveitou do espaço como cronista para explicitá-los, por meio da crítica a artistas, empresários e autores de teatro. A constatação gerou uma resposta igualmente enfática por parte dos ofendidos, por meio das folhas e do palco, nos quais se esforçaram por demonstrar a competência dos autores teatrais, artistas e público. Neste sentido, quando Azevedo, através de sua paródia, levanta os elementos de *Pelo Amor!* que supunha dignos de críticas, o autor nega a relevância da peça de Netto para a finalidade a que esta se propunha e, simbolicamente, reforça o seu pertencimento ao campo literário. O fato de *Amor ao pêlo* ser um sucesso de crítica apenas enfatiza sua posição de destaque no âmbito teatral.

O conflito parecia irreconciliável. No entanto, o ano de 1898 vê subir à cena carioca algumas peças produzidas sob os auspícios do Centro Artístico, graças à colaboração de Coelho Netto, Arthur Azevedo, artistas amadores e o popular cômico Mattos. Porém, nada mais será aqui adiantado. Caminhe-se um pouco na história e, depois de deslindar mais uma polêmica entre Coelho Netto e Arthur Azevedo, se conhecerá os detalhes que tornaram possível tal união – cena que, neste momento, pode parecer ao nosso leitor um tanto quanto inverossímil.

### 3 *Ártemis e Hóstia* (1898):

#### 3.1 Uns sonhos realizados: o Festival Dramático do Centro Artístico

No início de 1898, o teatro Recreio Dramático apresentou ao público a sua revista de acontecimentos do ano de 1897, *Jagunço*, escrita por Arthur Azevedo. A produção já estava recebendo uma acolhida calorosa das platéias havia alguns dias quando Coelho Netto novamente entregou sua pena ao combativo N., responsável por reavivar a polêmica que iniciara em agosto do ano anterior. O cronista começa o texto constatando que o *Jagunço*, “como todas as revistas, [é] um pretexto para chirinola e cenografias”, e, portanto, um “gênero de trabalho que não tem absolutamente mérito literário” e concorre “para abastardar ainda mais o gosto do público”<sup>681</sup>, adjetivos com os quais Netto demonstra alimentar o mesmo ponto de vista que esboçara no começo de agosto de 1897.

Em seguida, o cronista critica a cumplicidade que Azevedo diz ter votado ao empresário que lhe pediu a peça – era ele o mesmo “popularíssimo” Brandão a pedido do qual Azevedo escrevera sua *Capital Federal*, e ao lado de quem ficara na polêmica do ano anterior. Diz ele: “não há conveniências que obriguem um homem de letras a desviar-se da sua pauta”, e, portanto, considera “flagrante incoerência” o fato de o dramaturgo bater-se publicamente contra aqueles que contribuem para a decadência do teatro e, ao mesmo tempo, produzir peças que concorrem para a dita situação<sup>682</sup>.

Netto afirma saber que uma reforma artística não se faz de um momento para outro, e que aqueles que escreviam para o grande público precisavam fazer concessões. No entanto, pondera: “conceder não quer dizer: desistir”<sup>683</sup>. Por fim, elogia algumas das produções de Azevedo, especialmente a tradução que o autor fez da *Escola de maridos*, de Molière, e sua comédia *Uma véspera de Reis*<sup>684</sup>, à qual considera “gema da nossa literatura dramática”. E constata que o autor

poderia dar-nos, de quando em quando, uma comédia não só para que o seu espírito, feriado o ridículo, aproveitasse à sociedade como também para que os seus versos, de uma tão correntia espontaneidade, não pudessem no charivari das cenas alvoroçadas e descompostas das revistas<sup>685</sup>.

---

<sup>681</sup> N. (pseud. de Coelho Netto). Fagulhas. *Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro, 10 de fevereiro de 1898, p. 1.

<sup>682</sup> Idem.

<sup>683</sup> Idem.

<sup>684</sup> Cf. Arthur Azevedo, *Teatro de Arthur Azevedo*, volume IV, Rio de Janeiro: Funarte, 2002, p. 77. Segundo o volume, essa comédia em um ato foi representada pela primeira vez no Teatro de São João da Bahia, em 15 de julho de 1875.

<sup>685</sup> Idem.

Através de tais palavras, o cronista chega a uma conclusão semelhante à esboçada por Luiz de Castro no ano anterior, numa das crônicas em que criticara a paródia que Azevedo fizera de *Pelo amor!*. Castro, depois de se mostrar inconformado com o fato de o dramaturgo não ir ao apoio de Netto e até mesmo parodiar sua peça, convidava-o a escrever para os amadores<sup>686</sup>. Portanto, Netto e Luiz de Castro cobravam de Azevedo não a desistência dos gêneros admirados pelo público, mas a produção concomitante de peças “literárias”. E, segundo Netto, o fato de Arthur Azevedo ser o favorito dos empresários colaboraria para que ele pusesse em ação a tão pregada regeneração teatral.

Considerando a contundente crítica à qual o escritor das *Fagulhas* submetia, não apenas o último trabalho de Azevedo, mas seu próprio lugar de escritor, se esperaria, da parte deste, uma reação de tão agressiva comicidade quanto aquela que o dramaturgo lhe dera no ano anterior, através das páginas de *Amor ao pêlo*. No entanto, a resposta de A.A. demonstra que a última *fagulha* lançada pelo seu colega de letras tivera um potencial mais destrutivo que as anteriores.

Tal resposta chega num longo artigo, todo dedicado à crônica de Coelho Netto, que vai a lume uma semana mais tarde em sua sessão na folha *A Notícia*, e é pródiga por nos demonstrar a incoerência que Netto afirmara que o comediógrafo alimentava. Azevedo começa por publicar trechos de artigos de dois cronistas, os quais, segundo ele, lhe haviam precedido na resposta: Antônio Sales e Urbano Duarte. Segundo os trechos, o primeiro cronista constatava que o Rio de Janeiro contava com dois tipos de público: uns poucos que apreciavam as peças de “valor literário”, e muitos refratários às obras de arte, e estes, “pelas suas condições intelectuais e morais” não tinham condições de gostar “de outras coisas que não sejam revistas, mágicas e coisas semelhantes”. Duarte, por sua vez, aludia a uma questão sobre a qual já discuti longamente no primeiro capítulo. Afirmava ele que o teatro era uma indústria, portanto, os diretores viviam o dilema de terem que escolher entre “excelentes dramas e comédias”, que seriam exibidos para cadeiras vazias, ou então atrair os espectadores pelo maxixe, “cenografias e demais condimentos” – o que os fazia, invariavelmente, preferir a segunda alternativa. Ambos, portanto, negavam o valor ao *Jagunço*, ao deixarem explícito que as revistas e demais peças que apelavam para a cenografia eram destituídas de valor literário e, por isso, vistas pelo povo avesso às obras de arte<sup>687</sup>.

Após concordar com as opiniões de Sales e Duarte, Azevedo argumenta que sua revista não é igual às outras, uma vez que nela se encontram “cenas também de comédia, um pouco de observação e

---

<sup>686</sup> Lulu Júnior (pseud. de Luiz de Castro). Artes e Manhas. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 7 de setembro de 1897, p. 1.

<sup>687</sup> A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). O Theatro. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 17 e 18 de fevereiro de 1898, p. 2.

sátira de costumes”, enfim, “alguma preocupação literária”. Momentos depois, constata novamente que o gênero ao qual se dedica não é pernicioso, “desde que seja tratado com certa preocupação, relativa, de arte”<sup>688</sup>, preocupação que ele afirma ser a sua. No entanto, novamente se contradiz ao colocar em debate os elogios de Netto às comédias que escreveu e traduziu. Depois de afirmar que deve sua reputação não a elas, mas ao que Netto chama de “chirinola”, Azevedo afirma: “Todas as vezes que tento fazer bom teatro, é uma decepção para mim e um sacrifício para o empresário”<sup>689</sup> – o que significa que as peças sucesso de público, como o *Jagunço*, não são por ele consideradas *bom* teatro. Tal interpretação fica ainda mais evidente quando Azevedo retoma o trecho de Duarte, e afirma que as empresas apenas querem originais que façam dinheiro.

O cronista das *Fagulhas* percebe a contradição presente na argumentação de Azevedo e, ao retomar os folhetins de Antonio Sales e Urbano Duarte, constata que ambos corroboram sua assertiva. Uma vez que, segundo Sales, existiam na capital pessoas cultas que compreenderiam peças de valor literário, então N. constata que Azevedo deveria “fazer também alguma coisa para essa minoria”<sup>690</sup>. E uma vez que, na opinião de Duarte, os empresários apenas encenavam peças que promoviam retorno financeiro, Coelho Netto constata que Azevedo não deveria malbaratar a sua produção, já que ele era um artista, e “talento não é o café que se serve simples ou com leite”. Netto chega à correta conclusão de que Azevedo não conseguira defender o valor literário do *Jagunço* e, como fecho de seu artigo, responde o convite irônico que Azevedo lhe fizera em sua crônica. Azevedo pedia que Netto se tornasse empresário, pois assim ele escreveria “comédias literárias”. Netto, por sua vez, afirmava que apenas não se fazia empresário porque não tinha dinheiro, pois se tivesse, daria à sua terra “um teatro digno”, mesmo que para isso tivesse que ficar no prejuízo<sup>691</sup>. Embora Coelho Netto não se tenha feito empresário, é curioso como, meses mais tarde, ele será um dos principais responsáveis por uma incursão de Azevedo ao teatro que ambos consideravam maior merecedor de loas.

O cronista de *A Notícia* tenta novamente comprovar o valor artístico do *Jagunço* uma semana mais tarde, desta vez utilizando para tal intuito uma longa carta de Valentim Magalhães, o qual, segundo Azevedo, teria ido a seu apoio. Magalhães começa dizendo que concorda com Urbano Duarte, segundo o qual a única orientação possível daqueles que exploram a “indústria teatral” é a de “peças que fazem dinheiro e peças que não fazem dinheiro”. No entanto, embora parabeneze Azevedo pela

---

<sup>688</sup> Idem.

<sup>689</sup> Idem.

<sup>690</sup> N. (pseud. de Coelho Netto). *Fagulhas*. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 18 de fevereiro de 1898, p. 1.

<sup>691</sup> Idem.

resposta que este havia dado ao “grave libelo” que Netto teria formulado contra ele, Magalhães acaba por chegar a uma conclusão semelhante à de Netto: de que as revistas são peças que divertem ou deleitam rasgadamente “por meios simplesmente teatrais”<sup>692</sup> – o que também nega valor artístico às mesmas.

Fernando Mencarelli, conforme mencionamos na introdução, propõe-se a explicar a ambigüidade do crítico, que ora defendia *O Jagunço* como uma produção possuidora de mérito literário – em detrimento do gênero ao qual pertencia – ora confessava que fazia concessões ao gosto do público. Isso se devia, segundo Mencarelli, à percepção que o dramaturgo teria do público que lhe era contemporâneo, o qual principiava a consumir produtos culturais fabricados em larga escala. Neste caso, a idéia da decadência e regeneração do teatro convivia neste autor de modo ambíguo com a visão moderna da produção naquele contexto urbano industrial<sup>693</sup>.

A despeito dessa ambigüidade, o ensaísta inscreve Azevedo na corrente crítica do francês Francisque Sarcey, segundo o qual o caráter “artístico” não estava inscrito no gênero, mas na construção dramática do texto<sup>694</sup>. Ao fazer este movimento, Mencarelli tenta minimizar o caráter ambíguo das reflexões que Azevedo tece acerca do gênero popular. Tal fato, somado à afirmação de Mencarelli, segundo o qual Azevedo tinha clara consciência do papel do artista na nova ordem social, deixam patente que o crítico objetiva notar a modernidade das concepções de Azevedo e, implicitamente, apontar para o que de retrógrado havia na ponderação de Coelho Netto.

Todavia, independente da existência de um “novo público”, surgido no “contexto industrial urbano moderno”<sup>695</sup>, o posicionamento de Azevedo e seus defensores, ao longo da polêmica, denota claramente que estes consideravam o grosso do público incapaz de compreender uma produção “artística”, e que apenas produziam para ele objetivando retorno financeiro. Para remediar o mal, Valentim Magalhães, naquela carta que escrevera a Azevedo, utilizava Paris como exemplo para comprovar quão imprescindível era a fundação de um teatro municipal, subvencionado pelo poder público: “Paris, que é Paris, subvenciona dois teatros de drama e dois de canto, para que a Arte pura e divina não deixe de ter altares e devotos”<sup>696</sup>. Antonio Sales defendia posicionamento semelhante. Lembrando a luta de Azevedo para a criação de um teatro nacional, bradava pela existência de um

---

<sup>692</sup> A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). *O Theatro. A Notícia*, Rio de Janeiro, 24 e 25 de fevereiro de 1898, p. 2.

<sup>693</sup> Fernando Antonio Mencarelli. “Capítulo 1: Há sempre um pouco de arte na revista”, In: *Cena Aberta: A absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*, op. cit., p. 75-105.

<sup>694</sup> Idem.

<sup>695</sup> Idem, p. 93.

<sup>696</sup> Idem.

“pessoal idôneo, apto para representar conscientemente as verdadeiras obras de arte”<sup>697</sup>, pois afirmava não confiar em espetáculos de amadores, oferecidos em salas particulares, como meio da regeneração teatral, uma vez que os indivíduos que iam prestigiá-los já traziam de casa sua educação formada.

Azevedo, naqueles dias, efetivamente protestava mais uma vez em favor da fundação do teatro nacional, pois também parecia não acreditar numa regeneração teatral conduzida por amadores. Como já tivemos a oportunidade de constatar, por ocasião da encenação de *Pelo amor!*, o cronista questionara a competência dos mesmos<sup>698</sup>. Dias depois, ao contestar Luiz de Castro, que lhe impingiu a autoria de *Amor ao pêlo!*, pede que ele tenha paciência, se é que alguma lhe resta “depois do tempo que levou a ensaiar tantos amadores”<sup>699</sup>, o que enfatiza sua repulsa à idéia. A solução para o teatro brasileiro não seria outra que não a existência de um teatro financiado pelos cofres públicos. Em folheto publicado duas semanas após a carta de Valentim Magalhães, Azevedo critica a municipalidade – que arrecadava impostos para a construção de um teatro, mas não os traduzia em fatos – e argumenta que não havia porque não se esperar bons frutos da criação do teatro municipal, já que existiam artistas “muito aproveitáveis”, que poderiam cooperar para “uma tentativa séria de regeneração da arte”<sup>700</sup>.

Este posicionamento não era diferente do defendido por Coelho Netto e por aqueles que colaboraram com o seu *Pelo Amor!*. No entanto, a saída que este e aqueles propunham para reverter o quadro era bastante dessemelhante: enquanto Azevedo e seus defensores impingiam à municipalidade a obrigação de resolver a crise em que diziam se encontrar o teatro nacional, Netto e seus colaboradores, cientes do vagar com que os assuntos políticos se resolviam, tomaram uma atitude objetiva para reverterem o quadro. É, neste sentido, digna de nota a constatação de Lulu Júnior, pseudônimo com o qual Luiz de Castro assinava sua sessão na *Gazeta de Notícias*, de que os amadores do Cassino Fluminense estavam tentando realizar uma campanha prática no intuito de reverterem tal decadência: “continuando a levar à cena trabalhos de autores nossos cremos ter prestado o serviço mais rápido à criação de um teatro municipal que é o sonho de Arthur Azevedo”<sup>701</sup>.

Aliás, Lulu Júnior profere tal assertiva linhas antes de anunciar que, a pedido de Leopoldo Miguez, teria se reunido o “centro artístico”, um pequeno grupo do qual faziam parte os “nossos principais artistas” – tentativa de comprovar que o ideal alimentado pelo escritor e pelo músico de *Pelo*

---

<sup>697</sup> Jurema (pseud. de Antonio Sales). Preto no branco. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 14 de fevereiro de 1898, p. 1.

<sup>698</sup> AA. (pseud. de Arthur Azevedo). No Cassino. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 25 e 26 de agosto de 1897, p. 2. Remetemos nosso leitor à Introdução deste trabalho, que discute a relação entre artistas amadores e profissionais.

<sup>699</sup> A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). Palestra. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 12 de setembro de 1897.

<sup>700</sup> A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). O Theatro. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 10-11 de março de 1898, p. 2.

<sup>701</sup> Lulu Júnior (pseud. de Luiz de Castro). Artes e Manhas. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 7 de setembro de 1897, p. 1.

*Amor!* encontrava largas ressonâncias na sociedade. O entusiasmado cronista anuncia também a iminente fundação de uma associação que teria por objetivo representar obras de autores e compositores brasileiros, grupo que ele pede que se una ao “centro” para que juntos consigam “sacudir” o “torpor” da cidade<sup>702</sup>.

Não demora muito para que os leitores das folhas cariocas saibam mais a respeito da instituição, o que se dá novamente pela pena de Lulu Júnior. A apresentação da instituição, renascida devido a *Pelo Amor!*, segue-se a uma longa reflexão sobre a factura e a recepção da obra dramática<sup>703</sup>. Apoiando-se em Rex de Fonquières, o qual teria escrito *A arte do mise-en-scène*, traça uma diferenciação entre as obras produzidas com o único intuito de divertir as platéias e conquistar os aplausos das mesmas – obras às quais faltaria sinceridade – e aquelas que não almejam tais aplausos, mas que, pelo contrário, eram frutos dos sentimentos de seus autores. No entanto, embora grande parte do público, interessada unicamente em se divertir, preferisse o primeiro tipo de obra, a admiração se esvaeceria com o passar do tempo, pois a mudança na moda engendraria, na maioria das vezes, a rejeição das obras que se apoiavam no retorno imediato das platéias. Portanto, o cronista nega a pertinência de julgamentos de valor que, para avaliarem determinada produção, se baseavam unicamente nos aplausos que ela recebera do público.

Explícito defensor da idéia de que as obras literárias possuem valor intrínseco, o cronista propõe uma separação estanque entre elas: umas, destituídas de sinceridade, alcançam os aplausos fáceis do público, mas são quase sempre legadas ao esquecimento das gerações futuras; outras, sinceras e, embora rejeitadas pelo seu primeiro público, alcançarão a imortalidade num tempo vindouro. O crítico dá cor ao argumento apresentando como exemplo *Os garotos* e *Pelo Amor!* – lembremo-nos que o melodrama de Decourcelle foi um dos grandes sucessos teatrais do ano na capital, repetindo a boa acolhida que havia recebido nos palcos da Europa e América do Norte – e defende, portanto, que a razão está com a minoria. A conclusão devolve o crítico à perplexidade já expressada por ele e vários cronistas preocupados com a situação do teatro da capital: uma vez que os teatros eram primordialmente casas comerciais, como fazê-los representar *Pelo Amor!* e demais produções que não tivesse os favores do público? Daí a relevância que ele atribui ao “Centro Artístico”, grêmio que congregaria artistas e diletantes interessados em “trabalhar por amor à arte”<sup>704</sup>. O Centro teria, segundo

---

<sup>702</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>703</sup> Lulu Júnior (pseud. de Luiz de Castro). Artes e Manhas. *Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro, 6 de outubro de 1897, p. 1.

<sup>704</sup> Idem, *ibidem*.

ele, sido “ressuscitado” por *Pelo Amor!*, deixando patente que presidira esse renascimento aquele mesmo ideal que Coelho Netto alimentara ao levar seu drama à cena.

Portanto, o cronista deixa transparecer sua exultação ao apresentar as propostas da agremiação para o ano seguinte: exposições permanentes de pinturas e esculturas e apresentação de obras teatrais, e estas teriam novamente a contribuição dos artistas amadores, grandes responsáveis pela encenação de *Pelo Amor!*. Efetivamente, não faltavam motivos para a sua alegria, pois, além do trabalho de Coelho Netto – que teria escrito dramas que receberiam partituras de Miguez, Nepomuceno e Delgado de Carvalho –, também participaria do tentâmen Arthur Azevedo. Este, respondendo ao pedido formulado por Lulu na crônica em que criticara a paródia de *Pelo Amor!*, propusera-se a escrever uma comédia em versos. Não seria exagero considerarmos que a contribuição de Arthur Azevedo para o Centro Artístico foi tomada por Luiz de Castro como uma primeira vitória dos idealizadores do “renascimento artístico” nacional. Como o cronista salienta, o “sonho” de pôr em cena *Pelo Amor!* tornara-se realidade<sup>705</sup>. Não seria demais, portanto, esperar que, com a capitulação de Azevedo, muitos outros sonhos se concretizassem.

Dias depois, o cronista mostra alguns resultados do esforço conjunto, no objetivo de, segundo ele, tornar o público conhecedor daquela agremiação preocupada com o “progresso da arte nacional” e cujo fim era ocupar-se exclusivamente dela<sup>706</sup>. No intuito de demonstrar a coesão do grupo, movido por um mesmo ideal, L. de C. discorre acerca da rigorosidade dos estatutos do Centro. Este apenas aceitava artistas ou trabalhadores da imprensa, da tribuna ou de qualquer lugar a partir do qual pudessem favorecer a arte, e o ingresso no mesmo era apenas autorizado àqueles que obtivessem unanimidade de votos. Em seguida, apresenta alguns dos membros das comissões responsáveis por cada uma das “belas artes”. Luiz de Castro havia sido designado para se ocupar da música e do teatro. Daquela também se ocupariam Arthur Napoleão, Alfredo Bevilaqua e Alberto Nepomuceno, e desta, Henrique Chaves e Arthur Azevedo. O cronista detém-se na comissão de teatro e lista a produção literária que estaria a seu cargo: uma comédia em versos de Arthur Azevedo, um drama de Luiz Murat, quatro “obras musicais”, sendo três escritas por Coelho Netto – *Freya*, ação legendária em 4 atos e 5 quadros com música de Leopoldo Miguez; *Hóstia*, balada em um ato com música de Delgado de Carvalho; e *Pan*, drama lírico em um ato com música de Alberto Nepomuceno – e a quarta seria escrita por Arthur Azevedo e musicada por Assis Pacheco. E conclui, deixando transparecer quão ambicioso era o plano dos sócios

---

<sup>705</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>706</sup> L. de C. (pseud. de Luiz de Castro). Centro Artístico. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 16 e 17 de outubro de 1897, p. 2.

do Centro: “Vê-se pois que o *Centro Artístico* quer se esforçar pela criação do Teatro e da ópera nacionais, que outrora tiveram o seu começo de execução. O esforço, ninguém o negará, é ingente e digno de aplausos.”<sup>707</sup>

A propaganda continua por meio da pena de outros integrantes do Centro Artístico. Exemplo é Azevedo, que efetivamente mostra estar imerso nesse mesmo esforço, pois, por meio das crônicas que publica na imprensa, mantém seus leitores informados sobre os progressos da instituição. No início de março de 1898, anuncia na *Palestra* o projeto de uma exposição de arte retrospectiva organizado pela “simpática associação”, exposição que almejava coligir os objetos de artes dispersos entre os colecionadores da capital e expô-los no intuito de “formar e desenvolver o gosto artístico ainda embrionário e desvairado do público fluminense”<sup>708</sup>. Alude igualmente às representações teatrais, e detém-se especialmente em *Hóstia*, drama lírico de Coelho Netto que naquele momento já havia recebido partitura de Delgado de Carvalho, obra que, segundo o crítico, teria merecido muitos elogios dos sócios do centro<sup>709</sup>. Sobre os benefícios da exposição o cronista falará novamente no início de junho, ao estimular os colecionadores da capital a emprestarem suas obras ao Centro, para que, vistas pelos olhos do público habituado ao “pechisbeque” e à “farandulagem”, elas contribuíssem para que o gosto artístico fosse nele despertado<sup>710</sup>.

A Exposição de Arte Retrospectiva foi o primeiro grande acontecimento organizado pelo Centro após sua reabertura. Inaugurada em julho de 1898, na Academia de Belas Artes, ela tornou pública uma quantidade considerável de pinturas, esculturas, peças de mobiliário – apenas na sessão de pintura apresentou uma quantidade superior a 300 obras, o que deixa patente a ousadia da empreitada<sup>711</sup>. No entanto, o entusiasmo esboçado pelos consórcios não teve ressonâncias nos cariocas, aparentemente pouco desejosos de despenderem 5.000 réis (preço de admissão na inauguração), 2.000 (às quintas-feiras) ou até mesmo 1.000 réis (nos demais dias da semana) para a visitarem. Tal reação não é apenas tributária do “mau gosto do nosso povo e a índole anti-artística de que é dotado”<sup>712</sup>, como afirma Orlando Teixeira. Malgrado a propaganda incessante feita pelos consócios nas folhas da capital, imagina-se que o público pouco conhecedor de obras dessa natureza, e que deveria ser *educado* por

---

<sup>707</sup> Idem, ibidem.

<sup>708</sup> A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). *Palestra. O Paiz*, Rio de Janeiro, 10 de março de 1898, p. 1. Ver também A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). *Palestra. O Paiz*, Rio de Janeiro, 11 de dezembro de 1897, p. 1.

<sup>709</sup> Idem, ibidem.

<sup>710</sup> A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). *Palestra. O Paiz*, Rio de Janeiro, 12 de junho de 1898, p. 2.

<sup>711</sup> O número de pinturas apresentadas, com o nome dos expositores, é apresentado por Orlando Teixeira. Cf. Orlando Teixeira. A exposição do Centro Artístico IV (continuação). *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 13 de agosto de 1898, p. 1. Cf. os demais artigos que discutem o assunto, publicados em 10, 11, 12, 13, 15, 16, 18, 19, 20 e 22 de agosto de 1898.

<sup>712</sup> Orlando Teixeira. Exposição do Centro Artístico. *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 10 de agosto de 1898, p. 1.

elas – e estamos nos referindo apenas àqueles que poderiam empregar algum capital para sua diversão ou fruição artística – preferisse investir essa soma nos teatros populares ou cinematógrafos, os quais conhecia bem, portanto, teria retorno garantido de seu dinheiro<sup>713</sup>. Se considerarmos que os sócios do Centro Artístico e os membros da imprensa, os mais interessados pela exposição, estavam livres do pagamento da taxa de admissão, podemos facilmente concluir que a mesma não gerou qualquer dividendo à agremiação. Mais do que isso, a exposição fez com que o Centro tivesse grande prejuízo, uma vez que ele ficou responsável pela manutenção da mesma e pelo transporte das peças nela apresentadas<sup>714</sup>.

Em meados de setembro, as folhas da capital anunciavam a próxima realização do Centro, desta vez nos campos da música e do teatro. Tratava-se ela de dois concertos, comandados pela batuta de Leopoldo Miguez e que apresentaria uma composição deste (*Pelo Amor!*, arranjada para concerto) e também composições de Nepomuceno, do padre José Maurício, Wagner, Grieg, Liszt, e cinco peças de teatro, encenadas em seis récitas: sendo três peças de Netto (duas óperas – além da *Hóstia*, com música de Delgado de Carvalho, também o episódio lírico *Ártemis*, com partitura de Alberto Nepomuceno – e o drama em um ato *Ironia*) uma de Valentim Magalhães, a comédia em três atos *Os Doutores* e a também já mencionada comédia em três atos *O Badejo*, de Arthur Azevedo<sup>715</sup>.

A preocupação com a possível ausência do público é patente, tanto que, no que toca às récitas dramáticas, os textos aos quais nos referimos – publicados pelo *Jornal do Commercio* quicá por Rodrigues Barbosa, redator da folha e primeiro secretário do Centro – clamam à “parte mais inteligente do nosso público”<sup>716</sup> que assine as récitas e impeça o déficit que invariavelmente marca os trabalhos realizados pelo grêmio<sup>717</sup>. Considerando os preços dos ingressos, que variava de 27.000 a 270.000 réis para a assinatura das seis récitas, um valor aproximado de 4.500 a 45.000 réis o espetáculo<sup>718</sup>, emergem

---

<sup>713</sup> Exemplo cabal é o da mágica *Coroa de Fogo*, representada no teatro Recreio Dramático pela Companhia Pepa e Brandão entre outubro de 1897 e janeiro de 1898, período durante o qual deu um número aproximado de 75 récitas. A peça se fazia anunciar como uma produção repleta de “luxo, riqueza e esplendor”. Dizia apresentar 250 fantasias, cenários exuberantes (feitos por Carrancini) e iluminação à luz elétrica. Para assistirem à mesma, seus espectadores teriam de pagar 2.000 réis pelas cadeiras mais baratas e 1.500 réis pela entrada. Cf. anúncio do Teatro Recreio Dramático. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 30 de outubro de 1897, p. 6.

<sup>714</sup> Para detalhes sobre a organização da exposição, os preços dos ingressos e a relação dos não pagantes, cf. Artes e Artistas: Exposição. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 6 de junho de 1898, p. 2.

<sup>715</sup> Cf. Teatros e Música: Centro Artístico. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 11 de setembro de 1898, p. 3; Anúncio do Centro Artístico. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 12 de setembro de 1898, p. 8.

<sup>716</sup> Teatros e Música: Centro Artístico. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 11 de setembro de 1898, p. 3; sobre a função que o crítico exercia na agremiação, ver: *O Paiz*, Rio de Janeiro, 24 de junho de 1898, p. 2.

<sup>717</sup> Teatros e Música: Centro Artístico. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 3 de outubro de 1898, p. 3.

<sup>718</sup> Cf. Anúncio do Centro Artístico. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 12 de setembro de 1898, p. 8. Inserir o anúncio no anexo 2.

dúvidas sobre se o Centro conseguiria conquistar um público que, ao menos, lhe pagasse as despesas. Discutirei isso ao correr da escrita.

Continuando a experiência de *Pelo Amor!*, todos os espetáculos seriam representados por artistas amadores membros de diversas agremiações da cidade e de alguns indivíduos formados pelo Instituto Nacional de Música ou professores da casa. Os espetáculos ocorreriam, desta vez, no S. Pedro de Alcântara, que era, segundo as palavras de Arthur Azevedo, o teatro da capital que apresentava melhores condições acústicas. O programa recebeu algumas modificações, em especial no que diz respeito às peças de Coelho Netto. Porém, apresentemos primeiramente as datas em que as comédias de Valentim Magalhães e Arthur Azevedo foram representadas e os grupos responsáveis por colocá-las em cena:

Tais peças foram encenadas por dois clubes dramáticos acostumados a dar récitas mensais em suas sedes. *Os Doutores*, de Valentim Magalhães, foi representado pelos integrantes do Club da Gávea – o qual já tinha 20 anos de tradição, segundo Orlando Teixeira<sup>719</sup> – nos dias 14 de outubro e 1º de novembro, e *O Badejo*, em 14 de outubro e 8 de novembro pelos integrantes do Elite-Club, estabelecido em maio daquele ano depois da desativação do Club do Engenho Velho<sup>720</sup>.

Vê-se, portanto, que Arthur Azevedo tinha se conciliado com os artistas amadores. De fato, no princípio de outubro, destina palavras elogiosas, por meio da *Palestra*, ao grupo responsável pelo seu *Badejo*. Segundo ele, os amadores seriam os principais responsáveis pelo êxito da produção. E se ele, no ano anterior, mostrara não acreditar numa reforma artística conduzida por esses artistas, naquele final de 1898 dizia perceber que as “tristes condições, a que desgraçadamente chegou a arte entre nós” os levavam a exercer uma função com a qual nunca sonharam<sup>721</sup>. Função desta vez elogiada pelo cronista através de um *mea culpa* que muito deve ter agradado Coelho Netto e Luiz de Castro:

Estranhei sempre, confesso ainda, que o Centro *Artístico* procurasse entre os *curiosos* os fatores mais ativos da sua nobre e patriótica propaganda; hoje, porém, compreendo e aceito o que se me afigurava uma anomalia, e lamento que o meu orgulho profissional, pois não foi outra coisa, me impedisse até o presente de fazer justiça ao esforço verdadeiramente *artístico* dos amadores<sup>722</sup>.

---

Repetindo o que ocorreu por ocasião de *Pelo Amor!*, o Centro novamente solicitou, por intermédio da imprensa, que as senhoras comparecessem nas récitas sem chapéus, implícita solicitação para que o público vestisse traje de gala. Cf. Centro Artístico. *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 13 de outubro de 1898, p. 1.

<sup>719</sup> O crítico e também um dos integrantes do grupo responsável por encenar *O Badejo* faz um interessante apanhado das récitas numa série de artigos publicados na *Gazeta da Tarde* entre 2 e 14 de dezembro de 1898. Cf. Teixeira, Orlando. As seis récitas do Centro Artístico (I – X). *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 12, 13 e 14 de dezembro de 1898.

<sup>720</sup> *O Paiz* dá conta da instalação do Elite-Club, agremiação musical, dramática e dançante cuja inauguração ocorreu na sede do antigo Club do Engenho Velho em 19 de maio de 1898. Cf. Diversões. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 22 de maio de 1898, p. 2.

<sup>721</sup> A.A. (pseud, de Arthur Azevedo). *Palestra*. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 7 de outubro de 1898, p. 1.

<sup>722</sup> Idem, *ibidem*.

Durante a constante participação do cronista na imprensa da capital, é perceptível sua predileção pelo elenco profissional, pois, como dramaturgo de sucesso entre o público que era, Azevedo conhecia bem o potencial de alguns desses artistas. É por isso que, meses antes, refere-se entusiasticamente à iniciativa dos artistas do teatro Apolo de exibirem peças literárias nacionais e estrangeiras em matinês, o que poderia dar início à formação de uma companhia nacional de dramas e comédias<sup>723</sup>. Todavia, ele igualmente tinha ciência das dificuldades que se apresentavam – tanto que essa proposta parece não ter se efetivado. Por isso, olha com simpatia para o entusiasmo dos amadores, cujos teatrinhos pareciam pulular por todos os cantos da capital. Num momento em que eram exíguas as peças representadas “sem a preocupação da galeria”, os “teatrinhos” são por ele considerados os responsáveis por perdurar “a memória de alguma coisa que tivemos” e por consolar seus contemporâneos da “miséria atual”. O que o faz concluir: “Esta é a verdade, que hoje reconheço e proclamo. Do amador pode sair o artista; do teatrinho pode sair o teatro.”<sup>724</sup>

A efusiva constatação parece ter provocado a animosidade de artistas profissionais, visto que o crítico retoma a questão em crônica publicada na semana subsequente, na qual, a par com o fato de elogiar a assiduidade e zelo de amadores, superior a dos artistas profissionais, afirma não ter comparado merecimento de amadores e artistas, sendo os últimos seus “companheiros de trabalho”. A assertiva é pródiga por demonstrar sua consciência de que a atuação junto ao Centro Artístico e os grupos amadores teria de conviver com seu lugar como escritor das peças espetaculosas que eram tão queridas pelo público<sup>725</sup>. Esse duplo papel é posto outra vez em debate na próxima peça do dramaturgo, *Gavroche*, sobre a qual encontrarei melhor oportunidade de discutir ainda neste trabalho.

Devo me referir às demais peças colocadas em cena – todas de Coelho Netto, como já disse adiante, o que flagra tanto a extrema importância que o Centro Artístico atribuía à proposta artística do escritor quanto a fé que ele punha naquela agremiação para a realização de seu ideal artístico. O episódio lírico *Ártemis* foi o responsável por inaugurar sua contribuição ao Centro e a sua produção que mais destaque teve durante aquele festival artístico, pois foi encenada em cinco das seis récitas; a balada *Hóstia* foi levada ao palco duas vezes, assim como o drama *Ironia*. Foram ainda incluídos no

---

<sup>723</sup> A.A. (pseud, de Arthur Azevedo). Palestra. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 14 de março de 1898, p. 1.

<sup>724</sup> A.A. (pseud, de Arthur Azevedo). Palestra. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 7 de outubro de 1898, p. 1.

<sup>725</sup> Tal consciência torna-se visível nesse trecho: “Os nossos artistas, inclusive aqueles que se deixam cegar por mal entendido orgulho e são mais tolos que maus, podem ficar certos de que não têm amigo mais sincero que eu, nem eu sou homem que sacrifica a nenhuma simpatia a amizade e a gratidão que lhes devo. Se entoei loas ao corpo cênico do Elite-Club, foi pela simples razão de me ter achado diante, não de amadores, mas de verdadeiros artistas. A representação do *Badejo* dirá se tenho ou não motivos para falar assim”. Cf. A.A. (pseud de Arthur Azevedo). *O Theatro. A Notícia*, Rio de Janeiro, 13-14 de outubro de 1898, p. 2.

programa o entremez *Os raios X*, escrito no ano anterior e representado antes de *Pelo Amor!* subir à cena pela segunda vez, e *As Estações*, prelúdio romântico escrito aparentemente nos dias que antecederam sua apresentação – mudança de última hora que claramente se deveu à controversa recepção que *Hóstia* teve por parte de público e crítica, o que determinou sua retirada do programa<sup>726</sup>.

Coelho Netto recebeu efusivos elogios pelo contundente drama *Ironia*, o qual tematiza o desespero de uma atriz de teatro obrigada a encenar uma comédia tendo em casa o filho gravemente enfermo. Algo semelhante ocorreu no caso de *Os Raios X* – que flagra uma família burguesa às voltas com o espiritismo, o jogo do bicho e os namoricos da mocinha – e de *As Estações*, o qual colocava em cena alegorias fáceis para pintar a relação entre quatro mulheres da mesma família. Todavia, não era aos mesmos que o literato atribuía maior relevância. Ao contrário, mantendo-se fiel ao ideal artístico que tão ferrenhamente defendera no ano anterior, é para *Ártemis* e *Hóstia*, duas torturadas tragédias que acumulam referências à tradição literária ocidental, que Coelho Netto convoca os refletores. A estratégia do ano anterior é mantida: um Coelho Netto combativo aproveita-se de todo o espaço que pode conquistar nas folhas da capital para demonstrar ao leitor o porquê da importância que atribuía àquelas obras. Então, convém atentar mais cuidadosamente a esses artigos e a essas obras:

### 3.2 A importância do elemento trágico na escritura de duas “óperas nacionais”

A luta começa na imprensa um mês antes do início das récitas dramáticas organizadas pelo Centro. O cronista das *Fagulhas* louva a perseverança da agremiação, que teria sido responsável por combater a indiferença pública e finalmente apresentar algo “em matéria de Arte”, malgrado a crítica detratora à qual era submetida. E o “programa pesadíssimo” segue, diz o cronista, o qual anuncia a abertura da assinatura para as récitas e frisa que vários lugares de primeira ordem já foram tomados<sup>727</sup>. O assunto, do qual ainda se ocuparão tantos cronistas daquele momento em diante, emerge novamente da pena do escritor num conjunto de interessantes folhetins assinados pelos seus dois pseudônimos mais recorrentes: N. e Anselmo Ribas.

---

<sup>726</sup> Eis as peças apresentadas em cada uma das récitas e a ordem em que elas foram encenadas:

**1ª récita** – 14 de outubro de 1898: *O Badejo* e *Ártemis*; **2ª récita** – 18 de outubro: *Os Doutores* e 2ª representação de *Ártemis*; **3ª récita** – 1º de novembro: 2ª representação de *Os Doutores* e 1ª de *Hóstia*; **4ª récita** – 4 de novembro: primeira representação de *Ironia*, 3ª de *Ártemis* e 2ª de *Hóstia*; **5ª récita** – 8 de novembro: 2ª representação de *Ironia*, 2ª de *O Badejo* e 4ª de *Ártemis*; **6ª récita** – 18 de novembro: 1ª representação de *Os Raios X* (o qual já havia sido encenado no ano anterior), 1ª de *As Estações* e 5ª de *Ártemis*. Cf. *O Paiz e Jornal do Commercio*, outubro-dezembro de 1898.

<sup>727</sup> N. (pseud. de Coelho Netto). *Fagulhas*. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 14 de setembro de 1898, p. 2.

Ele vem à baila de modo tangente – N. vai a público em defesa da indústria nacional, abandonada por um povo que, segundo ele, despreza o produto nacional. O cronista toma como exemplo a vela brasileira, mais barata que a francesa e de qualidade superior à mesma, e critica a preferência do consumidor pelo produto importado: “Se o [dono da indústria] não fosse (...) honesto, navegaria num mar de fortuna (...) e isso não lhe custaria mais do que um rótulo com dizeres em francês ou em outra qualquer língua, menos a portuguesa.”<sup>728</sup>. Dias depois, na manhã da estréia de *Ártemis*, o argumento será retomado pelo cronista num diferente objeto, a arte nacional.

“Enfants! creez du nouveau! du nouveau; et encore du nouveau!”. Este trecho de uma carta de Wagner a Liszt, transcrito na obra de Alfred Erasi, é um programa vastíssimo que adotamos, nós os que pretendemos fazer alguma cousa em prol da Arte brasileira<sup>729</sup>.

A menção explícita a Wagner, com que abre a crônica, denota que as idéias do músico alemão continuavam a ser as molas propulsoras de seu trabalho artístico. O sentido disso será desenvolvido ao longo do folhetim, que, de modo veemente, reafirma a preocupação de Netto com a arte nacional, tão intensa quanto aquela esboçada acerca de nossa indústria. Lapidar nesse sentido é a formulação abaixo, que implicitamente recupera aquilo que o cronista dissera sobre a preferência do brasileiro pelo produto industrial importado e estende tal predileção para o campo da arte:

A noite de hoje é de glória para nós outros e para os que amam sinceramente esta pátria ainda subjugada pelo estrangeiro que dela faz uma grande feira e que a considera apenas um mercado colocando-se sob a sua bandeira livre como sob uma tenda.<sup>730</sup>

Como alternativa para combater a escolha do público no âmbito artístico, o cronista apresenta *Ártemis* e *Hóstia*. As duas óperas, cujos libretos foram redigidos em português – aí está uma das “novidades” tão efusivamente reiteradas por N. – eram denotativas de “um alevantado movimento patriótico”<sup>731</sup>. E o cronista complementa a argumentação, de modo a explicitar quão importante era o uso da língua pátria nessas representações, num momento em que todas as óperas eram cantadas na capital em idiomas estrangeiros:

Nós somos um povo sem tradição e sem estímulo, e, o que mais é, sem idioma. A língua portuguesa, que é a nossa, vive humilhada miseravelmente, servimo-nos dela com certo vexame, na intimidade porque, nas grandes manifestações artísticas, só aceitamos o italiano e o francês. (...)

Esse desamor pelo vernáculo demonstra dolorosamente que não temos o mais ligeiro apego à nacionalidade – o mesmo hino não há quem o cante. Pois o *Centro Artístico* vem demonstrar que a língua que

---

<sup>728</sup> N. (pseud. de Coelho Netto). Fagulhas. *Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro, 11 de outubro de 1898, p. 1.

<sup>729</sup> N. (pseud. de Coelho Netto). Fagulhas. *Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro, 14 de outubro de 1898, p. 1.

<sup>730</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>731</sup> Idem, *ibidem*.

herdamos é tão musical como qualquer das outras e, ainda que não fosse, deveríamos procurar levantá-la e não deprimi-la servindo-nos dela, com acanhamento, apenas nos atos comuns da vida.<sup>732</sup>

É necessário que aqui se saliente a importância que a língua exerce no forjamento da identidade nacional<sup>733</sup>. Já discuti a esse respeito, ao me deter no esforço da Academia Brasileira de Letras no sentido de definir os “nomes preclaros” e as obras literárias responsáveis por nos definir enquanto povo. Os dois dramas musicais de Netto, talvez as primeiras óperas cantadas em língua portuguesa, serviriam a esse mesmo objetivo. “Comecemos a trabalhar pela nossa independência”<sup>734</sup>, diz o cronista, que tantas vezes, naqueles últimos tempos, reiterava a necessidade de se fazer algo pela comemoração do 4º centenário da chegada dos portugueses no Brasil. Exatamente o que Anselmo Ribas dirá no dia seguinte:

Eis por que somos um povo desnacionalizado, eis por que vivemos apaticamente – é porque não temos amor próprio, é porque não temos estímulo, é porque não temos patriotismo. (...)

A Arte não medra, porque o povo, servilizado, numa bajulação ridícula, prefere ao nacional o estrangeiro, mesmo que não entenda, e por isso é explorado vilmente por todos os saltimbancos bufarinheiros que aqui aparecem.<sup>735</sup>

A luta por um teatro lírico nacional não pressupunha apenas a representação de óperas cantadas em português, mas sim daquelas compostas segundo as tendências mais modernas, em suma, Wagner em detrimento dos compositores italianos. Ao invés de uma intriga amorosa colocada em cena concomitantemente à alternância de coros cujas canções pouco se relacionavam à ação – como o literato diz acontecer na ópera italiana –, Coelho Netto propõe, em suas duas peças, apresentar personagens vestidas de um profundo sentimento humano, e a todo tempo movidas por ele<sup>736</sup>. Vejamos como isso é feito, para depois discutirmos como se deu aquilo que o escritor parecia mais temer: o julgamento do público.

*Ártemis e Hóstia* travam uma clara relação de continuidade com *Pelo Amor!*, pois neste e naquelas Coelho Netto incorpora e reelabora arquétipos da tradição literária ocidental. *Ártemis* remete-se mais diretamente à mitologia grega e *Hóstia*, à germânica. Cada uma flagra um episódio ímpar

---

<sup>732</sup> Idem, ibidem.

<sup>733</sup> Benedict Anderson discorre a respeito dos “artefatos culturais” e da legitimidade emocional que estabelecem com os membros de uma mesma comunidade. A “Nação” é por ele definida como uma “comunidade imaginada”, estabelecida para dar coesão a um grupo de indivíduos que, apesar de nunca conhecerem a maioria de seus compatriotas, terão dentro de si a imagem do grupo. Cf. Benedict Anderson. *Comunidades Imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México: Fondo de Cultura Económica, 1993 [1983], p. 91.

<sup>734</sup> N., (pseud. de Coelho Netto). Fagulhas. *Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro, 14 de outubro de 1898, p. 1.

<sup>735</sup> Anselmo Ribas (pseud. de Coelho Netto). O Lume. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 15-16/10/1898, p. 2.

<sup>736</sup> N., (pseud. de Coelho Netto). Fagulhas. *Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro, 14 de outubro de 1898, p. 1.

vivido por seus protagonistas, responsável por engendrar uma transformação completa em suas vidas. A primeira coloca em cena uma família paupérrima que habita os arredores de Atenas, a qual perdera paulatinamente os bens materiais porque Hélio, o artista, tudo abandonara para dedicar-se à construção de uma estátua de mármore da deusa *Ártemis*, com a qual vislumbrava adquirir renome e se equiparar aos deuses. A segunda, um casal de pastores enamorados que vêem sua união impossibilitada por um ondino – divindade aquática a qual deseja desposar a garota.

A remissão à Grécia clássica, no caso de *Ártemis*<sup>737</sup>, é acompanhada pela reminiscência mais ou menos explícita a algumas tragédias gregas, gênero mais perfeitamente cabível ao desenho de um homem o qual, induzido por vozes misteriosas que lhe falam no bosque, mata a filha para dar vida à estátua que esculpira. Histórias dessa espécie abundam das epopéias gregas e foram bastante aproveitadas pelos poetas trágicos Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Este último nos apresenta Medéia, filha do rei da Cólquida, a qual trucidou os filhos quando se apercebe na iminência de ser abandonada por Jáson, seu amante, o qual se casaria com Creusa. O crime se somará aos que Medéia já cometera, uma vez que matara o irmão por amor a Jáson, pois, assim, o pai da moça, que os perseguia, precisaria interromper sua viagem para recolher os restos do filho; e matara Creusa e o pai da mesma – Créon, o rei de Corinto: a noiva do rapaz e aquele que impelira o casal ao consórcio<sup>738</sup>. Eurípides é também responsável pelo tratamento de dois temas recorrentes na literatura grega: o sacrifício de Ifigênia e o assassinato que Hércules comete contra os filhos. Em *Ifigênia*, conhecemos os sofrimentos da moça que se verá obrigada a perecer pela Hélade, pois será ofertada pelo pai em sacrifício propiciatório à deusa *Ártemis* – deusa que a salva no momento em que o cutelo está prestes a abrir seu peito, a torna imortal e a transforma em sua sacerdotisa. Em *Hércules*, o leitor é apresentado ao bravo herói, incumbido de realizar doze trabalhos para que, então, pudesse com a família retornar de Tebas – onde estavam

---

<sup>737</sup> Os intérpretes de *Ártemis* foram: Helio (escultor grego) – Sr. Carlos de Carvalho; Hestia (sua mulher) – Senhorita Roxy King; Delia (sua filha) – Senhorita A. Figueiredo.

Carlos de Carvalho, que desempenhou papéis importantes nos três dramas musicais de Netto, atuava como professor adjunto de canto do Instituto Nacional de Música desde 1895. Roxy King era uma de suas pupilas. Cf. Coelho Netto. *Ártemis*, episódio lírico, Rio de Janeiro: Fertia de Vasconcellos, Morand e & C, 1898. Para referência detalhada sobre Carlos de Carvalho, cf. Avelino Romero Pereira. *Música, Sociedade e Política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro, op. cit., p. 451-457; para referência sobre os dois músicos, cf. L. de C. (pseud. de Luiz de Castro). Teatros e...: Concerto. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 21 de novembro de 1898, p. 2.

<sup>738</sup> Eurípides. *Medea* (ed. David Kovacs): Editions and translations: Greek (ed. David Kovacs); English (ed. David Kovacs). <http://www.perseus.tufts.edu/cgi-bin/ptext?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0114&layout=&loc=1>. pesquisado em 21 de abril de 2009.

exilados – a Argos. No entanto, a empresa bem sucedida não é o suficiente para garantir a felicidade do herói, movido, num momento de insânia, a dar cabo de sua esposa e prole.<sup>739</sup>

O Hélio de *Ártemis* esculpia uma estátua da deusa grega da beleza, eternamente virgem e bela, selvagem, caçadora e vingativa<sup>740</sup>. Persegue-o continuamente o desejo de dar vida àquela criatura que ele tornara tão bela e que julgava semelhante à deusa:

Com paixão:

Não há, por certo, olhos mais belos!

Tivessem luz... pudessem tê-la!

E os mesmos olhos de Afrodite,

Que a cor e a luz do céu conservam

Com eles não competiriam!

Não pode haver boca mais linda,

Falta-lhe apenas o sorriso...

Um só vocábulo emitisse

E igual a Zeus eu ficaria

Oh! não poder o meu cinzel

Dar vida ao pétreo corpo frio!<sup>741</sup>

O enamoramento do artista remete à fábula de Pigmalião e Galatéia. Pigmalião, rei de Chipre, tinha fama de grande escultor, e votava tanta dedicação à sua arte que não intentava se casar, pois supunha não existir mulher mais bela que suas criações. Uma delas é Galatéia, estátua a qual tornara tão bela que, desejoso de se casar com ela, rogou à deusa do amor que desse vida à mesma. Afrodite atendeu seu pedido e o criador pôde, enfim, desposar sua criatura<sup>742</sup>.

Também Hélio queria dar vida à sua arte, cuja beleza, assim, seria superior à de Afrodite, e o faria sentir-se como Zeus. Todavia, ao contrário do que se dá com Pigmalião, não era um consórcio com a criatura que o criador almejava. Interpelado pela sofrida esposa sobre tudo o que ele abandonara

---

<sup>739</sup> Eurípedes. *Ifigênia em Áulide*, introdução e versão de Carlos Alberto Pais de Almeida, notas e revisão de Maria de Fátima Silva, 2ª edição, Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian: Junta Nacional de investigação Científica e Tecnológica. Segundo o ensaísta, Eurípedes ainda alude ao tema nas seguintes obras: *Electra*, *Andrômaca*, *Troianas* e *Ifigênia entre os Tauros*. Cf. Idem, ibidem, p. 31; Eurípedes. *Héracles*, introdução, tradução e notas de Cristina Rodrigues Franciscato, São Paulo: Palas Athena, 2003.

<sup>740</sup> Pierre Grimal. Artémis. In: *Dictionnaire de la Mythologie grecque et Romaine*, préface de Charles Picard, 7ª edition, France: Presses Universitaires de France, 1982, p. 52-3

<sup>741</sup> Coelho Netto. “Cena 1”. In: *Ártemis*, episódio lírico, Rio de Janeiro: Fertin de Vasconcellos, Morand e & C, 1898, p. 8.

<sup>742</sup> A. R. Hope Moncrieff. “Pigmalião e Galateia”. In: *Mitologia Clássica: Guia Ilustrado*, 2ª edição, Lisboa: Editora Estampa, 1997, p. 51-2.

para dedicar-se à pedra que arrancara “Bruta, pesada, à rocha...”, responde-lhe preferir o gozo proporcionado pela arte que as riquezas materiais, e constata que sua obra “É a glória!”:

Tu mesmo, um dia, inda hás de vê-la  
Na ara marmórea do Acropólio<sup>743</sup>

Par a par com a emoção artística, é o desejo de reconhecimento que move o artista à criação. Se sua obra ganhasse vida, ele adquiriria uma notoriedade que o assemelharia a um deus. Desejo temerário, como ele apenas notará tarde demais. Imediatamente após a esposa Héstia ausentar-se – aliás, seu nome remete a uma deusa doméstica que personifica o fogo sagrado, portanto, seu autor soube bem escolher o nome da mulher que se mantinha ao lado do companheiro nos momentos de penúria<sup>744</sup> – Hélio ouvirá, vindas do bosque, vozes que o inflamam a pôr fim à vida da filha para, com o coração da menina, animar a estátua de Ártemis:

Ouve, atende!  
Não te esforces em vão, busca junto a ti mesmo  
O sacrário do lume esplêndido que anima,  
E faze da tua obra impassível e muda  
Um modelo imortal de perfeição artística.  
Podes dar-lhe o sorriso e acender-lhe as pupilas;  
Podes dar-lhe a palavra, o movimento e a graça,  
Fará de ti um deus maior que os outros deuses...<sup>745</sup>

A oferta parece-lhe tentadora, pois vai ao encontro daquilo que ele desejara – dar vida à sua obra para que, assim, possa se equiparar aos deuses. Porém, o perigo do intento ele próprio explicitará numa formulação que ecoa as palavras outrora emitidas pelas próprias vozes. “Esse lume imortal que Prometeu buscava,/ Não precisa subir aos céus para furtá-lo”<sup>746</sup>, afirmam elas, em alusão ao desgraçado deus que fora punido por Zeus porque furtou o fogo celeste e o entregou aos homens, tornando-os racionais. Hélio afirma:

Espíritos da selva,  
Gênios do bosque sacro, (...)  
Não vou de encontro aos céus  
Como o maldito artista.  
O lume que procuro

<sup>743</sup> Coelho Netto. “Cena 2”. In: *Ártemis*, op. cit., p. 11.

<sup>744</sup> Eurípedes. notas finais. In: *Héracles*, op. cit., p. 177.

<sup>745</sup> Coelho Netto. “Cena 3”. In: *Ártemis*, op. cit., p. 14.

<sup>746</sup> Idem, *ibidem*, p. 16.

Bem perto esplende agora  
É o coração que pulsa  
No peito da criança...<sup>747</sup>

A literatura grega está repleta de histórias de homens punidos por contrariarem os deuses. Hércules o fora porque também se supusera superior aos mesmos. As honrarias conquistadas pelo grego em seus trabalhos levam seu pai terreno – na verdade, o herói era filho de Zeus – a afirmar: “É o filho de Zeus, mas a nobre origem/ em muito supera pela excelência.”<sup>748</sup>. A grandiosidade viria não de seu berço, mas do esforço que realizara, assertiva que implicitamente estende a todos os heróis a possibilidade de se equipararem aos seres divinos. Hércules acaba por viver sobre esse preceito, o que motiva a ira de Hera. Esta convoca Lissa (a deusa da loucura) e Íris (mensageira de Hera), a marcharem rumo à casa do herói: “Ou os deuses de nada valerão/ e grande serão os mortais, se não for punido.”<sup>749</sup>.

Punição que também se abaterá sobre Agamémnon, num dos tratamentos da lenda envolvendo Ifigênia, apresentado pelo poema de Estasino: enquanto estava em Áulide, o chefe grego abatera uma corça e afirmara, com presunção, que nem Ártemis teria feito melhor disparo. A deusa, irritada, impedira a partida do ajuntamento para Tróia, o que, segundo o adivinho Calcas, apenas seria revertido se Ifigênia, a filha donzela de Agamémnon, fosse entregue em sacrifício à deusa. A decisão é cumprida pelo pai da moça, todavia, Ártemis acaba por não concordar com tal sacrifício, e substitui a jovem por uma corça, transformando-a em sua sacerdotisa<sup>750</sup>. Em *Ifigênia em Áulide*, a oferta da moça à deusa é igualmente motivada pela interferência de um adivinho, embora não fique claro o exato motivo que impossibilitara a partida das naus que levariam os gregos a Tróia. Em ambos, no entanto, é interessante o fato de a deusa ser honrada com sacrifícios humanos. Carlos Alberto Pais de Almeida, no perspicaz apanhado que faz sobre o tema, constata que o culto à Ártemis inicialmente incluía sacrifícios humanos, algo corriqueiro na época pré-homérica e até mesmo depois de Cristo, embora já fosse vituperado por Homero<sup>751</sup>. Não era, portanto, estranho que a deusa fosse honrada desse modo. Exemplo disso é a versão que Ésquilo produz da história, na qual o sacrifício de Ifigênia se consuma.

Então, o Hélio de *Ártemis* aceita o que as vozes misteriosas lhe ordenam e decide sacrificar sua filha em honra da deusa – e, neste caso, em honra de si mesmo, pois supunha que, assim, se tornaria

---

<sup>747</sup> Idem, *ibidem*, p. 17.

<sup>748</sup> Eurípedes. v. 696-697. In: *Hércules*, op. cit., p. 109.

<sup>749</sup> Eurípedes. v. 841-842. In: *Hércules*, op. cit., p. 119.

<sup>750</sup> Eurípedes. Introdução. In: *Ifigênia em Áulide*, p. 27-8. Tal desenvolvimento da lenda é apresentado por Proclo no resumo que este faz dos “Poemas Cíprios” de Estasino.

<sup>751</sup> Idem, *ibidem*, p. 27.

grande. Depois de, “em delírio”<sup>752</sup>, vislumbrar a possibilidade de ter “Ártemis viva e eterna”, dirige-se ao grabato no qual a pequena filha tirita de frio, arranca seu coração e tenta incrustá-lo na estátua. Contudo, o intento não é premiado com a vida de sua obra, mas sim punido com a destruição da mesma, o que se dá por suas próprias mãos – ele se assusta com o grito desesperado da esposa e deixa cair a estátua com a qual estava abraçado. Afirmo que o sacrifício humano é execrado pelos gregos. Enquanto Hércules realizava seus trabalhos, a esposa Mégara e seus filhos ficaram na iminência de serem mortos por Lico, que tomara o trono de Creonte – o pai da moça – e o matara. Ao aludir sobre sua morte, Mégara chama Lico de sacrífice, alusão à perversidade do homem que desejava tirar a vida dela, do sogro e dos filhos, “grupo não belo de cadáveres – juntos: velhos, jovens e mães.”, dirá o pai de Hércules noutra ocasião<sup>753</sup>. De acordo com Almeida, mesmo nas tragédias em que atos sacrificiais são realizados – como na *Ifigênia* de Ésquilo ou na *Hécuba* de Eurípides –, eles ainda são vistos com reprovação<sup>754</sup>.

A menção ao sacrifício humano como algo vil relaciona-se à busca dos gregos pela moderação, necessária, sobretudo, quando se tem poder. Anfitrião critica Lico devido ao mesmo perpetrar excesso contra ele e sua família, e é esse mesmo excesso que Hércules tenta como tentativa de livrar a família da morte que estava reservada à mesma: “primeiro irei e derruirei o palácio/ dos novos tiranos; arrancarei a ímpia cabeça e lançá-la-ei como preia de cães. (...)/ Outros dilacerarei com aladas flechas e/ enchei do cruor de cadáveres todo o Ismeno/ e o alvo curso do Dirce se ensangüentará.”<sup>755</sup>

Hércules voltara de seus trabalhos coberto de glórias, devido aos feitos excepcionais que realizara. Sua glória era, de certa forma, subversiva à ordem divina, segundo a qual os deuses deveriam ser extraordinários, mas não os homens – Prometeu fora punido por Zeus porque presenteara os homens, até então criaturas ínfimas, com o poder de racionalizar e criar, entre outras coisas, as obras de arte. A explosão de raiva que tem Hércules é símbolo de seu orgulho cada vez mais inflamado, que o faz julgar-se ainda mais grandioso, o que é enfatizado quando o herói passa a se considerar superior aos deuses. O abandono de qualquer mediania levará a personagem a sofrer uma punição exemplar, que a derrubará do ápice da glória até a loucura. Enlouquecido por ordem de Hera, o herói será levado a

---

<sup>752</sup> Coelho Netto. “Cena 3”. In: *Ártemis*, op. cit., p. 17.

<sup>753</sup> Eurípides. v.454-455. In: *Hércules*, op. cit., p. 95.

<sup>754</sup> Eurípides. *Hércules*, op. cit., p. 172.

<sup>755</sup> Eurípides. v. 707-708. In: *Hércules*, op. cit., p. 111. Eis o discurso de Anfitrião a Lico: “Rei, persegues a mim – um miserável –/ e perpetras excesso sobre a morte dos meus.”; o discurso de Hércules está nos versos 566-573.

matar esposa e filhos, julgando guerrear contra os inimigos que ele desejara eliminar de modo tão cruento.<sup>756</sup>

O Hélio de *Ártemis* será vítima de um tratamento análogo. O olhar “extasiado” que volta à sua obra de arte no início do “episódio lírico” é suplantado por adjetivos alusivos à insânia que toma conta de si à medida em que sua megalomania aumenta<sup>757</sup>. Depois de desejar equiparar-se a Zeus, o artista considera que fizera trabalho superior ao que um deus faria<sup>758</sup>. Após a saída da esposa, o orgulhoso artífice profere uma nova invocação à alma da deusa cujo corpo ele construía, e ouve como resposta vozes que parecem roubar-lhe a lucidez. Ele as repete “como em sonho”; sai “em delírio” da floresta, e questiona as vozes se deveria realmente sacrificar a filha. “que importa”, acaba por concluir e, de volta a casa, lança um “olhar sinistro” à filha e consuma o crime. Depois, “alucinado”, oferta à deusa o coração da menina<sup>759</sup>. A reação é semelhante à de Hércules, o qual, ao ser acometido pela loucura, gira dos olhos, sacode a cabeça e respira ofegante<sup>760</sup>.

Ambos são punidos de modo análogo devido às ações violentas que cometem. Hércules, que dissera estar apto a matar Lico com as próprias mãos, usa-as para matar os filhos; Hélio, que matara a filha, acaba tendo sua estátua destruída.

Todavia, o fim de ambos será diferente. Punidos os excessos, Hércules é acordado por Palas, divindade responsável por reger o âmbito do agir mais apropriado para cada circunstância. Conduzido finalmente à mediania, ele toma consciência do que fez e, enfim, vê-se obrigado a aceitar a punição impingida pelos deuses. Porém, o mesmo não ocorrerá ao desgraçado Hélio, o qual parece não retomar a razão nem mesmo quando sua estátua jaz despedaçada, pois pateticamente apanha e beija os pedaços da mesma. E tampouco se encontra inclinado a aceitar sua fortuna, pois, após ouvir novamente as vozes misteriosas, sai presto à pedreira, afirmando: “Inda a farei mais bela!”<sup>761</sup>.

Desfecho digno de nota, pois nos deixa entrever um Coelho Netto que, embora sensível à tradição literária ocidental e claramente influenciado por ela, reelabora essas influências de forma pessoal. *Ártemis* é por ele considerada a alegoria do “Amor ideal”<sup>762</sup>. Que amor seria esse, senão aquele dedicado fazer artístico – pintado como um sentimento invariavelmente tresloucado, que arrasta o

---

<sup>756</sup> Eurípedes. Introdução. In: *Hércules*, op. cit., p. 26-29; Ésquilo, “Prometeu agrilhado”. In *Teatro Completo* (As Suplicantes, Os persas, Prometeu agrilhado, Agamêmnon, As Coéforas, As Euménidas), 2ª edição, Lisboa: Editora Estampa Ltda, 2002.

<sup>757</sup> Coelho Netto. “Cena I”. In: *Ártemis*, op. cit., p. 7.

<sup>758</sup> Idem, ibidem, “Cena II”, p. 10.

<sup>759</sup> Cf. respectivamente Coelho Netto. “Cena III”. In: *Ártemis*, op. cit., p. 16, 17, 18.

<sup>760</sup> Eurípedes. v. 867-870. In: *Hércules*, op. cit., p. 121.

<sup>761</sup> Coelho Netto. “Cena III”. In: *Ártemis*, op. cit., p. 22.

<sup>762</sup> N., (pseud. de Coelho Netto). Fagulhas. *Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro, 14 de outubro de 1898, p. 1.

indivíduo à pobreza material e, malgrado os empecilhos, insufla nele a vontade de ir mais e mais longe? Assim, o deleite proporcionado pela criação artística – e, porque não dizer, a notoriedade advinda dela – e a loucura são duas faces da mesma moeda. Parece que Hélio é muito menos um grego e muito mais um contemporâneo de Coelho Netto, para o qual o desejo de produzir arte convivia com a dificuldade de se viver da mesma – afinal, não era isso que Arthur Azevedo tanto reiterava? Neste sentido, a criação artística não é, senão, insânia.

A influência dos textos trágicos gregos convive, em Netto, com a leitura de obras posteriores. O modo como Hélio põe fim à vida da filha é tributário mais da leitura de Sêneca que de Eurípedes. Este faz com que sua Medéia mate os filhos dentro do castelo, fora das vistas dos espectadores, que apenas ouvem os gritos dos infantes e, a partir deles, toma conhecimento da ação que se desenrola<sup>763</sup>. Aristóteles reputa a decisão acertada, e vituperava a encenação da violência aos olhos dos espectadores, pois isso incitaria o prazer, e não temor e pena – estes sim, sentimentos próprios ao gênero, que operaria a catarse dessas emoções<sup>764</sup>. Em contrapartida, Sêneca, escritor romano nascido provavelmente pouco antes de Cristo, exalça a ira de Medéia<sup>765</sup>, a qual, preterida pelo companheiro que decide expulsá-la de Corinto e conservar consigo os filhos, mata um dos rebentos defronte ao palácio e o outro no alto do mesmo, ambos nas vistas do público<sup>766</sup>. O mesmo faz Hélio, numa sangrenta cena que explicita cabalmente o lugar de destaque que a arte ocupava em sua vida.

---

<sup>763</sup> Cf. *Euripides*. in: aprox. v. 1270-1280. In: *Medea* (ed. David Kovacs), op. cit.

“Primeiro filho:

Oh, o que farei? Como posso escapar às mãos de minha mãe?

Segundo filho:

Não sei, querido irmão. Estamos perdidos.

Coro

Devo entrar na casa? Estou determinado a interromper a morte das crianças.

Primeiro filho:

Sim, pelos céus, interrompa-a! Agora é o momento.

Segundo filho:

Estamos, agora, próximos à lâmina da espada.”

A versão original é a seguinte: “First Child: Oh, what shall I do? How can I escape my mother's hands?/ Second Child: I know not, dear brother. We are done for./ Chorus: Shall I enter the house? I am determined to stop the death of the children./ First Child: Yes, in heaven's name, stop it! Now is the time./ Second Child: We are now close to the snare of the sword”.

<sup>764</sup> Aristóteles, Horácio, Longino. *A Poética Clássica*, introdução de Roberto de Oliveira Brandão, tradução direta do grego e do latim de Jaime Bruna, 12ª edição, São Paulo: Editora Cultrix, 2005, p. 33.

<sup>765</sup> “Ó, ira, acompanha-me onde quiseres: seguir-te-ei. Ah! por que a sorte não me deu tantos filhos, quantos foram gerados pela soberba filha de Tântalo? Por que eu não dei a existência quatorze crianças? Fui estéril demais para minha vingança... mas o fui bastante para vingar meu irmão e meu pai: dei à luz dois filhos!”. Cf. L. Aneu Sêneca. *Medéia*: obras de Sêneca, estudo introdutivo, notas e tradução de G. D. Leoni, Rio de Janeiro: Edições de Ouro (Editora Tecnoprint LTDA), p. 139140.

<sup>766</sup> Idem, *ibidem*, p. 140-142.

Também em *Hóstia* a apreensão da tragédia clássica convive com a leitura de obras posteriores<sup>767</sup>. O ondino e as nixes que povoam o rio para onde Selma será levada não pertencem ao imaginário grego. Os romanos, por sua vez, conheciam apenas as “nixi dii”, divindades responsáveis por acompanhar as parturientes<sup>768</sup>. Tais entes são, sim, oriundos das mitologias germânica e escandinava, intensamente aproveitadas naquele século XIX por figuras como Richard Wagner e Maurice Maeterlinck. Os arquétipos de ambas as mitologias convivem. Das nórdicas, o autor depreende a figura fluida das ondinas ou das ninfas, entidades aquáticas que atraem os viajantes e os fazem morrer afogados<sup>769</sup>. Imagina uma cerimônia propiciatória na qual Selma, a pastora loura de olhos claros, é conduzida por sacerdotisas de seu povoado até um ondino que deseja desposá-la, caso contrário, destruirá o povoado onde ela vive.

No entanto, Selma carrega muitas semelhanças com as heroínas da tragédia clássica oferecidas ao sacrifício, como Ifigênia ou Polixena. Assim como as jovens gregas, Selma é loura e casta:

A vítima que hoje, sobre o altar estuante, imolada vai ser, é linda e pura. Seus cabelos, mais louros que as searas, vestem-na toda de esplendor; seus olhos doces, de um casto azul macio, disputam ao firmamento a cor suavíssima. Sua boca é um sacrário.<sup>770</sup>

Ainda outros elementos aproximam o sacrifício de *Hóstia* daquele que ocorre em *Ifigênia em Áulide*. Nesta, o coro, supondo que Ártemis pedia o sacrifício da personagem título, roga à mesma: “Ó senhora, senhora, que este humanal sacrifício/ propícia te volva! Para a terra dos Frígios/ conduz o exército dos Helenos”<sup>771</sup>. Solicitação semelhante é apresentada em *Hóstia*, na seqüência que se segue à anteriormente citada: “Guarda-a contigo e, certo, com tal hóstia, não virás alhanar os campos férteis nem, pela calada noite, insidioso, saltarás do teu leito, ondino glauco, para assolar a terra que avassalas.”<sup>772</sup>. Ambas as moças são apresentadas ao sacrifício de modo semelhante. Ifigênia tem uma grinalda a cingir sua fronte, a qual fora banhada pela água lustral<sup>773</sup>. Selma veste um véu e uma capela,

---

<sup>767</sup> Eis a relação dos intérpretes de *Hóstia*: Selma – D. Amália Iracema; Hydo – Sr. Carlos de Carvalho; O Ondino – Sr. Leopoldo Noronha; Uma voz – D. Camilla da Conceição; 18 nixes; 20 sacerdotisas. Cf. L. de C. (pseud. de Luiz de Castro). *Crônica Musical: Hóstia. A Notícia*, Rio de Janeiro, 2 e 3 de novembro de 1898, p. 3. Leopoldo Noronha representara, em *Pelo Amor!*, o cavaleiro Ducomar.

<sup>768</sup> William LL.D Smith (editor). Nixi dii. In: *Dictionary of Greek and roman biography and mythology*, illustrated by numerous engravings on wood, in three volumes, vol. II, Boston: Little, Brown, and Company, 1867, p. 1205.

<sup>769</sup> Michele Couvreur. Le thème mythique de l'ondine dans le théâtre de Maeterlinck. In: *Textyles: Revue des lettres belges de langue française*, nº 1-4, 1997, réédition. <http://www.textyles.be/textyles/pdf/1-4/1-Couvreur.pdf>, pesquisado em 24 de maio de 2009, p. 46-8.

<sup>770</sup> Coelho Netto. “Cena II”. In: *Hóstia* (balada em 1 ato, em prosa rítmica), Rio de Janeiro: Fertin de Vasconcellos, Morand e & C., 1898, p. 12.

<sup>771</sup> Eurípedes. v. 1523-1525. In: *Ifigênia em Áulide*, p. 170.

<sup>772</sup> Coelho Netto. “Cena II”. In: *Hóstia*, op. cit., p. 12.

<sup>773</sup> Eurípedes. v. 1512-1513. In: *Ifigênia em Áulide*, p. 170.

os quais serão entregues a Hydo pelas nixes depois que a moça submerge<sup>774</sup>. E ambas as jovens despedem-se de modo semelhante da luz do dia, por elas deixadas para trás: “Oh! Oh!/ Dia, senhor da luz,/ e de Zeus esplendor” diz Ifigênia, “é outra/ a vida e o destino que irei viver./ Recebe o meu adeus, amada luz do dia!”<sup>775</sup>. Selma volve os olhos aos céus e clama: “Terra florida, céus tranqüilos, vales, campinas frescas e aromais, adeus!”<sup>776</sup>.

Outro elemento que merece ser ressaltado, no que toca às semelhanças entre as obras, é o canto nupcial que ecoa em ambas as cerimônias. Ao ficar convencida de que seu sacrifício é fundamental para a Hélade, Ifigênia pede para ser conduzida ao altar ao som de um peã, e não de uma canção fúnebre. O peã é, segundo Almeida, hino próprio de casamentos, banquetes ou batalhas; ecoava em momentos de agradecimento ou de crise, e celebrava os deuses protetores. Ao solicitar que o mesmo seja executado na hora de seu “infortúnio”, Ifigênia alude ao seu consórcio com o Hades, prestes a se consumir<sup>777</sup>. A marcha nupcial que soa em *Hóstia* enquanto Selma é conduzida à beira do rio é simbólica por representar sua união com o ondino e igualmente seu abandono da vida terrena em prol de sua gente:

AS NIXES, à tona d’água [falam a Hydo]:

Escuta o epitalâmio. No paço nupcial, no fundo d’água, soa a harpa de prata abemolada. Selma, nos braços verdes do seu noivo, enlanguesce de amor. Escuta o epitalâmio...<sup>778</sup>

Tanto uma personagem como a outra constatam, em determinado momento, que é inútil guerrear contra os deuses. Quem o faz também é Io, cuja triste sorte Prometeu conhece enquanto amarga a punição que Zeus lhe impingira. Também Io é obrigada a se entregar para uma divindade – nesse caso, Zeus – caso contrário, toda sua raça será extinta. Porém, isso é somado a uma carga extra de pesares, pois subitamente a moça ganha cornos e passa a ser fustigada por um moscardo, o qual a obriga a uma correria incessante. A reação do coro – composto pelas filhas de Tétis e do Oceano – aos sofrimentos da virgem, deixa claro a impossibilidade de reação dos mortais ante os desígnios divinos: “Oxalá, ó Parcas imortais, oxalá que nunca me vejam entrar no leito de Zeus! Oxalá que nunca me aproxime como esposa de nenhum habitante do céu.”<sup>779</sup>. O mal do qual Selma padece é análogo, também ela, humilde pastora, será requestada por um deus impiedoso que dela se enamora. Ante a iminência do

---

<sup>774</sup> Coelho Netto. “Cena V”. In: *Hóstia*, op. cit., p. 19-20.

<sup>775</sup> Eurípedes. v. 1505-1509. In: *Ifigênia em Áulide*, p. 170.

Segundo Carlos de Almeida, o adeus à luz do dia é, nesses textos, lugar-comum nas despedidas de vítimas destinadas ao sacrifício. O mesmo se dá com Polixena, em *Hécuba* (Eurípedes).

<sup>776</sup> Coelho Netto. “Cena IV”. In: *Hóstia*, op. cit., p. 17.

<sup>777</sup> Eurípedes. v. 1466-1470 e notas finais. In: *Ifigênia em Áulide*, 168, 197.

<sup>778</sup> Coelho Netto. “Cena V”. In: *Hóstia*, op. cit., p. 20.

<sup>779</sup> Ésquilo. “Prometeu agrilhado”, op. cit., p. 132.

sacrifício, a Ifigênia de Eurípedes a princípio nega-se a se entregar, no entanto, acaba por anuir, o que motiva a admiração de Aquiles: “É nobre o que dissestes e digno de tua pátria,/ porque, renunciando a lutar com os deuses, que estão acima das tuas forças,/ em linha de conta puseste a virtude e a necessidade”<sup>780</sup>. Selma também reconhece a impossibilidade da luta, pois assente num primeiro momento – “a vítima (...) guarda uma atitude serena de resignação”<sup>781</sup> – e apenas deixa de cumprir o que lhe fora reservado porque Hydo arrebatá-la dos braços do ondino, o qual cumpre as ameaças e afoga o casal e os campos onde moravam.

No entanto, as influências da tragédia grega em *Hóstia* não convivem apenas com elementos das mitologias nórdicas, mas também da estética simbolista. Se o cenário brumoso e úmido, cercado por “pedras limosas” e “rochas cobertas de ervas” é tributário das mitologias germânica e escandinava, paira neste ambiente um mistério que não existe apenas porque a rubrica o verbaliza logo no início da peça<sup>782</sup>.

Se os cabelos de Selma são tão louros quanto o das heroínas gregas, a cor de suas madeixas é símbolo da luz do sol, em contraposição à palidez funérea da lua, reiteradamente associada à presença de ondino e ao brilho das nixes. Logo na primeira cena, as nixes aludem ao reflexo da lua nas águas<sup>783</sup>. E tais seres são a extensão desse ambiente. Assim como a água, “Seus corpos escâneos rebrilham, fulguram, seus olhos faíscam.”<sup>784</sup> – aponta a rubrica, que oferece preciosos elementos para a encenação da peça – e esses corpos são tão frios quanto o espaço no qual vivem: “Vem aquecer-me o corpo congelado... dá-me teu beijo, cândida donzela.”<sup>785</sup>, pede o ondino à jovem. Este, mais tarde, dirá que os habitantes do povoado “acordaram de súbito sentindo os braços moles das ondinas frias.”<sup>786</sup>. As nixes são também denominadas “lívidas ondinas”, adjetivo que retoma a palidez funérea da lua à qual o escritor alude na primeira rubrica da peça<sup>787</sup>.

A luminosidade que emana de Selma é tanto mais reiterada na medida em que a moça parece exercer poder sobre a lua, expulsando-a do céu. O astro iluminará o céu com seu brilho “funéreo” do princípio da peça até a cena III, quando Selma, trazida pelas sacerdotisas, profere as primeiras palavras, e apenas voltará ao firmamento quando a moça submerge. O astro novamente se ocultará quando o

---

<sup>780</sup> Eurípedes. v. 1407-1409. In: *Ifigênia em Áulide*, p. 163.

<sup>781</sup> Coelho Netto. “Cena II”. In: *Hóstia*, op. cit., p. 11.

<sup>782</sup> Sobre a personagem das ondinas na mitologia germânica, Cf. Michele Couvreur. “Le thème mythique de l'ondine dans le théâtre de Maeterlinck”, op. cit., p. 49; para a primeira rubrica, cf. Coelho Netto. Cenário. In: *Hóstia*, op. cit., p. 6.

<sup>783</sup> Coelho Netto. “Cena I”. In: *Hóstia*, op. cit., p. 7.

<sup>784</sup> Idem, ibidem, “Cena III,” p. 15.

<sup>785</sup> Idem, ibidem, “Cena V,” p. 20.

<sup>786</sup> Idem, ibidem, “Cena VII,” p. 28.

<sup>787</sup> Idem, ibidem, “Cena IV,” p. 16.

ondino faz com que a moça emerja e a entrega a Hydo, e ordena às nixes que alaguem os campos. A partir deste momento, ela não mais brilha no céu. Quem permanece é Selma, que espera pela morte junto de Hydo, o qual prefere o brilho de seus olhos ao de todos os astros. A moça abandona a vida, mas sua morte terrena corresponde ao nascer do sol, anúncio de que a donzela dos cabelos louros viveria eternamente, por meio do sentimento que ela e Hydo nutriam um pelo outro.

HYDO, *abraçando-a*:

Espera! (Ao Ondino) Vês o sol que aparece?

O ONDINO

O sol, sim, vejo...

HYDO

Tenta apagar-lhe os raios. Que importa a cheia, Ondino frio e pálido... o amor é como o sol que além refulge! A mesma morte o não extingue.<sup>788</sup>

A asserção de Hydo se efetiva, pois o desaparecimento dos jovens no alagamento não corresponde ao fim da existência de ambos. Abandonada a vida terrena, suas vozes continuam se reclamando, e o drama termina num claro sol, que reflete sobre as águas do mesmo modo como a lua, outrora, refletira<sup>789</sup>.

Aliás, a presença da água é fundamental na peça, não apenas como extensão das nixes – são elas as “águas más”, de acordo com Selma<sup>790</sup> – mas como símbolo da eterna renovação da vida, ou, como o ondino afirma:

Para que nasça o dia a noite morre; para que a lua esplenda o sol sucumbe. Para que nasça o fruto a flor fenece; para que o rio corra a penha chora. Morre a semente e o broto vem à flux. Nada se faz na vida sem a morte.<sup>791</sup>

A fluidez do elemento aquático, que remonta ao arquétipo das ondinas e nixes, é enfatizado em *Hóstia* por um coro que perpassa toda a ação, composto por nixes que inúmeras vezes reiteram:

Depressa... Depressa! que as águas não parem, não cesse o murmúrio dolente do rio. Precípite flua, sem pausa, canora, a límpida linfa que a água retrata.

Depressa... Depressa! que as águas não parem, não cesse o murmúrio dolente do rio.<sup>792</sup>

Porém, a constante reiteração extravasa a referência mitológica para aproximar-se muito mais do Simbolismo. Tal fluidez é também glosada por versos como esses que se seguem, nos quais há a aliteração das consoantes “s”, “f” e “v”:

---

<sup>788</sup> Idem, *ibidem*, “Cena VII,” p. 31.

<sup>789</sup> Idem, *ibidem*, p. 35.

<sup>790</sup> Idem, *ibidem*, p. 7.

<sup>791</sup> Idem, *ibidem*, “Cena I,” p. 10.

<sup>792</sup> Idem, *ibidem*, p. 7.

Deriva perene fugindo fluente e espuma fervendo nas víscidas cavas e freme, escachoa, rebrama, murmura e lépido salta penhascos limosos e rápido passa sem nunca deter-se, o céu refletindo se corre no escampo ou bem nemoroso se corta o arvoredo, (...).<sup>793</sup>

Convém lembrar-se da assertiva do cronista N. na defesa que faz de Maeterlinck, quando alude à necessidade de o escritor dobrar a palavra de acordo com suas necessidades. É esse o caso aqui, e tal elemento não é mera excentricidade. Pelo contrário, ele coaduna-se com o grandioso cenário construído para a encenação (o qual constantemente reproduz a fluidez da água) e com as detalhadas indicações do autor para a composição da música da peça, que enfatizam quais os efeitos requeridos em cada momento – música sempre presente, uma vez que se trata de uma ópera. Tudo isso converge para causar o mesmo efeito, qual seja, o de que não há vida eterna e tampouco morte eterna, mas sim, ciclos que se sucedem de forma harmônica – assim como o correr dos rios. A contínua reverberação das vozes de Selma e Hydo denota o desaparecimento da dualidade entre o mundo da natureza e o mundo criado pelo homem, característica cara à estética simbolista. O renovar-se da natureza é indicado pelo dia que substitui a noite, e deixa entrever que a destruição do povoado é também o renascimento do amor de Hydo e Selma, juntos desta vez para todo o sempre. Assim, as “águas más”, nas quais vivia um deus impiedoso como tantos outros, contra o qual os mortais nada podiam, torna-se paradoxalmente a responsável pela união do casal.

A influência exercida por Maeterlinck em Coelho Netto, sobre a qual discutiremos ao analisarmos *Pelo Amor!*, é mais uma vez notada em *Hóstia*, não apenas porque o simbolismo referente aos cabelos de Selma dialoga com *Peleás e Melisanda* – ambos assemelhados ao brilho do sol<sup>794</sup> – nem tampouco pela semelhança no modo como o casal se oscula quando percebe que sua existência terrena segura-se por um fio, e nada mais poderá salvá-la<sup>795</sup>. Há, sobretudo, uma semelhança de tom entre as obras, notada pela constante remissão a alguns símbolos, e também a melancolia que emana das personagens, simples mortais obrigados a carregar um fardo pesado demais até mesmo para os deuses. É óbvio que

---

<sup>793</sup> Idem, ibidem, p. 9.

<sup>794</sup> Maurice Maeterlinck. “Terceiro Ato”, “Cena 1”. In: *Peleás e Melisanda*: drama em 5 atos, tradução de Newton Belleza, Rio de Janeiro: Emembê, 1977, p. 35.

“PELEÁS – (...) Que fazes aí à janela cantando como um pássaro que não é daqui?

MELISANDA – Ajeito meus cabelos para a noite...

PELEÁS – É isso então que eu vejo sobre o peitoril?... Supunha que fosse um raio de luz..”.

<sup>795</sup> Coelho Netto. “Cena VII”. In: *Hóstia*, op. cit., p.31:

“HYDO

Selma! um beijo! e entremos juntos na câmara nupcial que a morte nos prepara.”

Maurice Maeterlinck. “Quarto Ato”, “Cena 3”. In: *Peleás e Melisanda*, op. cit, p. 55:

“PELEÁS – (...) Tua boca!... Tua boca!...

MELISANDA – Sim!... Sim!... Sim!...

(*Beijam-se desesperadamente*)”

não intentamos uma comparação estrita entre esses trabalhos, o que desejamos demonstrar é a coesão conseguida por Coelho Netto nesta obra. Isso provavelmente se deve ao fato de a peça ter apenas um ato (ela não poderia ser muito maior, pois ensaiava a entrada do escritor e de Delgado de Carvalho no gênero operístico), o que obrigou o literato à concentração em detrimento da dispersão de elementos. Essa coesão é também sentida em *Ártemis*. Coelho Netto, e – porque não dizer – o Brasil, estreavam naquele gênero. Isto considerado, pode-se dizer que ambos os textos sustentam-se cabalmente. Questiona-se, no entanto, se a música e a encenação dos dois dramas fizeram juz ao material escrito<sup>796</sup>. A esse respeito, as folhas da capital discorrem imediatamente após a estréia das duas produções.

### 3.3 Entre aliados, opositores e dissidentes: a crítica de *Ártemis* e *Hóstia*

No dia seguinte à primeira récita, em que foram encenadas *Ártemis* e *O Badejo*, O.T. reitera a tão mencionada importância da agremiação no sentido de educar o público para a apreciação da “Arte”, bem como ressalta a qualidade das duas peças. Atrás do pseudônimo está Orlando Teixeira, um dos membros do Elite-Club responsáveis pela encenação da comédia de Arthur Azevedo, daí sua leitura sensível de *Ártemis*. Teixeira percebe que é pintada nela a alegoria do amor ideal – o amor artístico – responsável por incitar o artista a matar a filha para dar vida à estátua da deusa. Sobre a música, o cronista se propõe a analisá-la levando em consideração mais o efeito que causara nele que seus aspectos técnicos, os quais afirma desconhecer. Sendo assim, considera a partitura admirável e afirma que ela lhe falara à alma, efeito que implicitamente estende aos demais espectadores, ao enfatizar que autores e intérpretes foram chamados à cena e muito aplaudidos.<sup>797</sup>

Olhar igualmente sensível volta ao drama o *Jornal do Commercio*, num longo artigo que, apesar de não assinado, foi possivelmente escrito por Rodrigues Barbosa, membro do Centro e redator da folha<sup>798</sup>. Sublinha a paixão de Hélio por sua arte e compara sua tentativa de dar vida à estátua àquela empreendida por Pigmalião com relação à Galatéia. É verdade que a analogia entre os dois artistas, embora seja a mais perceptível, não é a que mais se sustenta. Como afirmei, se Pigmalião era movido

---

<sup>796</sup> As partituras das duas peças encontram-se depositadas no Setor de Música da Biblioteca Nacional. *Ártemis* recebeu uma versão impressa para piano e canto – a partir desta, transformei em arquivo sonoro um trecho referente ao momento em que Hélio mata a filha (Cf. Faixa 10 do CD anexo). A partitura de *Hóstia* não foi impressa. Infelizmente, dificuldades na leitura da partitura manuscrita impediram-me de transformá-la em música. No entanto, o leitor encontrará a mesma digitalizada no CD anexo, no qual também se encontra a partitura de *Ártemis*. Cf. as partes da “Bibliografia” referentes às “Partituras” e aos “Documentos Sonoros e Musicais”.

<sup>797</sup> O.T. (pseud. de Orlando Teixeira). Centro Artístico. *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 15 de outubro de 1898, p. 1-2.

<sup>798</sup> Teatros e Música: Centro Artístico. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 16 de outubro de 1898, p. 3.

pelo amor à arte, ele o era igualmente pelo amor físico, pois pediu à Afrodite que desse vida à Galatéia para ele desposá-la<sup>799</sup>. Hélio, pelo contrário, era movido por uma ânsia de fruição artística que corria paralela ao desejo de se tornar imortal, igual ou até mesmo superior aos deuses. Além disso, ambos os ideais engendrarão fins muito diferentes nos dois artistas: o casamento com Galatéia, no caso de Pigmalião, e a perda das riquezas materiais e da família em prol da ferrenha luta pela arte, no caso de Hélio. Todavia, isso de modo algum desmerece a sagaz análise feita pelo cronista, a qual percebe e valoriza os sentimentos opostos que animam Hélio e sua esposa.

Atento ao gênero a partir do qual Netto escreveu, aceita as vozes que, na floresta, fazem eco ao desejo de perfeição artística de Hélio e o levam a trucidar a filha, bem como compreende o assassinio da menina empreendido por seu pai: “Que é um mísero pai, faminto, animal imundo, com o flébil sentimento de mesquinha prole”, diz ele, “diante do artista ingente, que fita o sol e arranca as penas às águias de Júpiter? Nada. Nas suas veias não corre então o sangue de um mortal, mas a linfa de Hipocrene, e o nefando crime se consuma – a loucura do ideal.”<sup>800</sup>. Constata que Netto estaria influenciado pelo simbolismo, pois pintara antes os sonhos que a realidade circundante, e não se preocupara com a continuidade lógica da história.

Por isso, a música de Nepomuceno teria sido tão importante, pois o músico teria vestido a idéia do dramaturgo de uma arrojada sinfonia wagneriana e conseguido tornar a partitura una com a história, visto que seus acordes glosaram a “alucinação do Ideal” vivida por Hélio e o constante sofrimento de Héstia. Assim, o crítico põe-se a dirigir a Nepomuceno os maiores encômios que este ouvira naquela ocasião: considera sua técnica rica, vigorosa e pródiga por demonstrar a alucinação do artista em âmbito musical, e acena para sua modernidade, ao salientar que o público tivera dificuldade de compreendê-la na primeira audição.

No que toca à encenação, elogia Carlos de Carvalho e Roxy King, responsáveis pelos papéis de Hélio e Héstia, por terem conseguido imprimir aos mesmos os sentimentos que moviam as personagens, elogios estendidos à pequena Helena de Figueiredo, que cantara com afinação a parte de Délia, e a Camilla da Conceição, responsável pela voz misteriosa.

Os louvores que os críticos da *Gazeta da Tarde* e do *Jornal do Commercio* voltam à *Ártemis* fazem parecer que a peça recebeu uma acolhida entusiástica por parte de público e crítica. No entanto, não foi isso o que aconteceu. R.G. assim começa o artigo sobre a produção publicado na *Gazeta de*

---

<sup>799</sup> A. R. Hope Moncrieff. “Pigmalião e Galateia”, op. cit., p. 51-2.

<sup>800</sup> Teatros e Música: Centro Artístico. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 16 de outubro de 1898, p. 3.

*Noticias*: “Parece que a impressão geral do público foi de surpresa diante dessa música, escrita num estilo que é novo para ele e que está em formal oposição com tudo quanto estamos acostumados a ouvir no Lírico.”<sup>801</sup>. A assertiva de certa forma alude à formulação do cronista do *J. do Commercio*, no entanto, enquanto este elogia o trabalho conjunto de Netto e Nepomuceno, R.G. não parece considerar o resultado muito digno de nota. Pelo contrário, Hélio é taxado como um artista “apaixonado pela sua obra de arte”, que deseja dar vida à mesma, e os rogos de Héstia são classificados como “queixumes”<sup>802</sup>. Assim, a assertiva de que as harmonias se sucedem, entrelaçam e assombram, “sempre de acordo com o poema”, parece mais tributária da tentativa do crítico apresentar a esquisitice do conjunto que o valor do mesmo<sup>803</sup>. A errônea constatação de que Hélio mata a filha por desejar dar vida à estátua e consumir a paixão nutrida por ela implícita que o artista teria um caráter pusilânime, constatação que não se sustenta empiricamente.

Tampouco a execução da partitura merece elogios irrestritos do folhetinista, o qual ressalta as incertezas da orquestra e fecha seu folhetim pedindo que a agremiação melhore a execução de seus espetáculos, para que o público os tome como o modelo da arte que ela tão fortemente propalava.<sup>804</sup>

Esses senões da orquestra não foram deixados de lado por Oscar Guanabario, o qual emite seu parecer sobre *Ártemis* num irônico folhetim que critica não só as duas produções que inauguraram as récitas do Centro, mas também a agremiação, de cujos ideais e idoneidade desconfia. De acordo com ele, o resultado da execução comandada por Nepomuceno teria sido tão desastroso que Leopoldo Miguez ensaiaria novamente a orquestra e ficaria responsável por regê-la<sup>805</sup>.

Sobre a temática do drama, considera ser uma modificação pouco inspirada da fábula de Pigmalião. Julga a peça de Netto “sem elevação de sentimentos, sem nobreza de alma, sem pureza de amor”, e Hélio é apresentado como “o tipo repugnante de um epilético, vil assassino, miserável e covarde.”<sup>806</sup>. Numa concepção restrita do que pode ser considerado “arte”, Guanabario ainda constata a impossibilidade de Hélio ser um artista, pois, se assim o fosse, “teria amor à sua filhinha, bela como o fruto do amor puro de duas almas puras, e, mesmo alucinado, não chegaria à atrocidade repugnante de semelhante cena.”<sup>807</sup>. E complementa:

---

<sup>801</sup> R. G. Teatros e...: Centro Artístico. *Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro, 16 de outubro de 1898, p. 2.

<sup>802</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>803</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>804</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>805</sup> Oscar Guanabario. Artes e Artistas: Centro Artístico. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 16 de outubro de 1898, p. 2.

<sup>806</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>807</sup> Idem, *ibidem*.

Se há monstros dessa têmpera nas aberrações da natureza, devem eles figurar nos tratados de criminalologia; mas a arte, que procura a contemplação dos espíritos, não tem o direito de ir buscá-los nos antros hediondos de sua existência para expô-los, com pretensão de educar o senso artístico de um povo civilizado e de caráter bondoso.<sup>808</sup>

A essa constatação, visivelmente tributária da teoria desenvolvida por Max Nordau em *Degeneração*, seguem verrinas que dizem respeito à encenação e ao desempenho das amadoras que representaram as partes de Héstia e da voz misteriosa, as quais são agredidas com virulência. Segundo ele, Roxy King deveria desistir da idéia de estudar canto na Europa, pois sua voz carecia do timbre requerido às cantoras líricas. E assim refere-se à Camilla da Conceição – a quem não nutria grande simpatia, como já vimos no primeiro capítulo – a qual cantara a parte da voz misteriosa:

e se o teatro S. Pedro de Alcântara não se encheu, foi porque muita gente que tinha estado no Cassino, na noite do *Pel'amor*, não quis repetir a dose, apesar da precaução da empresa em não anunciar que a Sra. Camilla da Conceição tomaria parte ativa na execução do episódio lírico, porque se tal se desse era contar certinho com 150 espectadores de menos<sup>809</sup>.

Guanabarino, ferrenho defensor da ópera italiana, também desconsidera totalmente a música do drama, a qual julga carecer de inspiração, uma vez que seu artista teria deixado de lado a idéia de melodia em prol de uma “declamação monótona sobre um melodrama”. Afirma que Nepomuceno havia se desviado de seu caminho por falsos amigos. Considera o resultado “uma tremenda caceteação”, portanto, sugere que ele deixe de lado a vaidade de ser Wagner e volte a ser ele mesmo.

Os argumentos de Guanabarino são oriundos, em grande parte, do sentimento pouco amistoso que nutria pelos escritores do libreto e da música de *Ártemis*, pelos intérpretes e por mais alguns associados do Centro Artístico: vários dos quais eram filiados ao Instituto Nacional de Música, do qual o pianista fora excluído. A resposta dada por Coelho Netto a tais diatribes demonstrava que o sentimento era recíproco. Deixarei de lado as expressões nominais e comparações pouco elegantes que o literato semeou contra seu oponente ao longo de toda uma página – o leitor curioso poderá lê-las no anexo desse trabalho – para me deter nos argumentos que permitem depreender as divergentes concepções artísticas que os fizeram emergir.

Netto concentra-se na crítica de Guanabarino à personalidade assassina de Hélio, pouco cabível num artista, e responde-lhe citando os gregos, os quais tantas vezes pintaram as monstruosidades cometidas por seus heróis: Ifigênia fora oferecida em sacrifício pelo seu pai, Medéia, para ter facilitada sua fuga com Jason, retalhara o irmão e o jogara ao mar e depois, para vingar-se do amante, matara os filhos. Esses e outros exemplos o cronista apresenta com o objetivo de demonstrar que havia, entre os

---

<sup>808</sup> Idem, ibidem.

<sup>809</sup> Idem, ibidem.

gregos, crueza igual e ainda maior a que ele apresentara<sup>810</sup>. No entanto, também havia em ambos uma intenção que seu oponente não percebera. Ao argumento, sobrepõe excertos em francês de escritores da estatura de Victor Hugo. Procura enfatizar que é avesso à arte “morna”, ao “trivialismo”. Aliás, o trecho abaixo, retirado da longa citação que o cronista faz de Hugo, demonstra o paralelo que o escritor brasileiro buscava traçar entre si e o francês:

Eis-nos no resplandecente jardim das musas no qual se escutam em tumulto e prolificamente em todos os ramos essas divinas eclosões do espírito que os gregos denominaram Tropos, por todos os lugares a imagem ideal, por todos os lugares o pensamento florido, por todos os lugares os frutos, as figuras, as maçãs de ouro, os perfumes, as cores, os raios, as estrofes, as maravilhas, não toque em nada, seja discreto.<sup>811</sup>

A solicitação seria proferida por um arauto da escola “séria”, a qual cobrava contenção de seus escritores. Por certo não é esse o objetivo de Netto, para quem a fruição de *Ártemis* corresponderia a um passeio pelo jardim das musas num momento de delirante eclosão de espírito. Antes o contrário, pois, como já dissera por ocasião de *Pelo Amor!* e reiterara ao se referir a *Ártemis*, as grandes paixões deveriam ser expressas também de modo arrebatado. O efeito disso remete às conclusões tecidas no capítulo anterior, sobre a importância que o literato atribui aos clássicos para compor a obra teatral com a qual almejava revolucionar a cena carioca: uma obra repleta de alusões às temáticas caras à literatura ocidental, altissonante e que pintava as paixões com cores fortes. Também não era ao Simbolismo que o literato almejava pender, ao menos não nessa obra, a qual tão diretamente remete o leitor à Grécia clássica.

As censuras motivadas pela representação, saídas de várias penas, levaram alguns literatos a engrossarem as hostes de Netto durante seu embate com Guanabario. Um deles foi Arthur Azevedo, o qual já viera em auxílio de seu colega de letras no dia da estréia de *Ártemis*. Naquele momento, o folhetinista sublinhara com pertinácia a idéia apresentada pelo drama, louvara o poder da música de traduzir o intenso tema e ainda aludira ao seu “simbolismo acessível” e à brevidade do espetáculo – quem sabe no intuito de convencer o público de que ele não se aborreceria em *Ártemis* como se aborrecera em *Pelo Amor!*<sup>812</sup>.

No entanto, as palavras que Azevedo volta à obra depois de sua encenação deixam patente quão difícil seria a aceitação da mesma por parte da crítica e do público. O cronista principia por elogiar de

---

<sup>810</sup> Coelho Netto. A propósito de *Ártemis*. *Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro, 18 de outubro de 1898, p. 1 e 2.

<sup>811</sup> Idem, *ibidem*. A tradução é nossa. Eis o original:

“Vous voici dans le resplendissant jardin des musès où s'épanouissent en tumulte et en foule à toute les branches ces divines eclosions de l'esprit que les grecs appelaient Tropes, partout l'image idée, partout la pensée fleur, partout les fruits, les figures, les pommes d'or, les parfums (sic.), les couleurs, les rayons, les strophes, les merveilles, ne touchez á rien, soyez discret.”

<sup>812</sup> A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). Palestra. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 14 de outubro de 1898, p. 1.

modo entusiasmado a música de Nepomuceno e os versos de Netto, e não faz qualquer censura à execução da orquestra, deixando implícito que a mesma não fora tão desastrosa quanto apontara Guanabario. No entanto, acaba por constatar que a produção deveria ser apresentada como concerto, sem palco, cenografia e jogo de cena. Acredito que a assertiva de que *Ártemis* não se prestava à encenação devia-se, sobretudo, à crueza da cena em que Hélio trucidava a filha e oferece seu coração à estátua. Sabe-se que os trágicos gregos faziam tais cenas se desenrolarem nos bastidores, e Aristóteles, como afirmei, censurava a apresentação da violência em cena<sup>813</sup>. A supressão desses elementos certamente tornaria o resultado final muito mais aprazível de se ver, no entanto, não transformaria a obra naquilo que Netto idealizara, pois dela subtrairia as cores fortes que o escritor desejara lhe imprimir.

Percebem-se aqui quanto os valores morais contemporâneos influenciavam no julgamento que se fazia às peças de teatro. As palavras adocicadas que o *Jornal do Commercio* utiliza para se referir a *O Badejo* – “deliciosa comédia – rapariga louçã (...) passeando seus vinte anos e seu divinal sorriso pelo jardim ensolarado em manhã de Abril”<sup>814</sup> – tornam, por contraposição, compreensíveis constatações como a de Azevedo, pouco à vontade com a violência posta em cena, e a de Guanabario, para quem a arte deveria pintar a beleza e não a hediondez.

Com o passar do tempo, a música de Nepomuceno acabou sendo aceita pela crítica. Depois da segunda representação de *Ártemis*, a *Gazeta de Noticias* constatava que uma segunda audição da partitura a tornara mais compreensível e, portanto, mais bela, para o que teria cooperado a maior homogeneidade da orquestra<sup>815</sup>. Após a terceira, comandada pela batuta de Miguez, o cronista R.G. salientava que a mesma impressionava mais profundamente à proporção que era ouvida<sup>816</sup>. Todavia, o mesmo não se deu com o libreto, vítima de tantas reservas.

Com *Hóstia* esta situação se inverteu: enquanto o libreto de Netto recebeu elogios de diversos membros da imprensa, a partitura de Delgado de Carvalho foi vituperada pela grande maioria deles.

O folhetinista do *Jornal do Commercio* – neste caso, Rodrigues Barbosa – redige um cuidadoso resumo do trecho da peça, no qual aponta sua filiação à teogonia helênica e seu sabor simbolista, pois pintava com tintas esbatidas um sentimento amoroso que, de tão profundo, nem a morte poderia

---

<sup>813</sup> Aristóteles, Horácio, Longino. *A Poética Clássica*, op. cit., p. 33.

<sup>814</sup> Teatros e Música: Centro Artístico. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 16 de outubro de 1898, p. 3.

<sup>815</sup> Teatros e...: Centro Artístico. *Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro, 20 de outubro de 1898, p. 2.

<sup>816</sup> R.G. Teatros e...: Centro Artístico. *Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro, 6 de novembro de 1898, p. 2.

destruir<sup>817</sup>. A.A. alia-se aos adjetivos e ressalta que a “maravilhosa” peça possuía um simbolismo acessível às platéias, pois tematizava o amor, assunto universal<sup>818</sup>. Comparando-a com *Ártemis*, sublinha a verossimilhança daquela em detrimento desta, pois o espectador que não admitia o assassinio de Delia por seu pai em honra à arte aceitaria a possibilidade de existir um amor tão intenso quanto o compartilhado por Hydo e Selma. A esta comparação também alude Orlando Teixeira, o qual, embora discorde daqueles críticos que não viram com bons olhos a temática de *Ártemis*, diz preferir *Hóstia* à mesma, pois sua partitura era mais bem acabada e tematizava o amor: “meu assunto predileto”<sup>819</sup>.

Em contrapartida, a música parece não ter conseguido consubstanciar-se à história, como ocorrera em *Ártemis*. A.A. afirma não ter se impressionado com a mesma, e julga imprescindível que seu compositor complete seus estudos musicais, pois embora não lhe falte talento, falta-lhe a técnica. Isso faz com que o cronista elogie os intérpretes do drama e seu regente – o compositor popular Assis Pacheco, no seu primeiro trabalho como maestro –, os quais “fizeram o possível para que o público engolisse a *Hóstia*”<sup>820</sup>. No *Jornal do Commercio*, Rodrigues Barbosa discute cuidadosamente a questão<sup>821</sup>. Segundo ele, apesar de a partitura de Delgado de Carvalho conter alguns belos trechos, o músico não conseguira glosar o libreto de Netto, defeito oriundo da leitura pouco cuidadosa que fizera das rubricas e de seu desconhecimento das técnicas de composição. Assim, sua partitura deixara de ilustrar elementos relevantes da ação, como, por exemplo, o murmúrio sinistro do rio e o pio da ave noturna que corta o silêncio na cena em que Selma é conduzida para as profundezas do rio; ou a inundação que se aproxima, a qual é acompanhada pelo ruído dos ventos e o pio da ave.

O desempenho dos intérpretes foi outro elemento que suscitou crítica negativa. Ao aludir aos coros das nixes, o cronista do *Jornal do Commercio* constata que o mesmo fora composto por coristas sem voz. Arthur Azevedo estende o problema a todos os coros, os quais classifica como “detestáveis, ignóbeis”, e remete-se ao folhetim que sobre a récita escrevera Luiz de Castro, o qual culpara o

---

<sup>817</sup> Teatros e Música: Centro Artístico. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 3 de novembro de 1898.

<sup>818</sup> A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). O Theatro. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 3-4 de novembro de 1898, p. 2.

<sup>819</sup> Orlando Teixeira. As seis récitas do Centro Artístico – III. *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 5 de dezembro de 1898, p. 1.

<sup>820</sup> A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). O Theatro. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 3-4 de novembro de 1898, p. 2.

<sup>821</sup> Teatros e Música: Centro Artístico. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 3 de novembro de 1898.

A atribuição do folhetim a Rodrigues Barbosa é feita por Orlando Teixeira. Cf. Orlando Teixeira. As seis récitas do Centro Artístico – III. *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 5 de dezembro de 1898, p. 1.

compositor pela desafinação dos mesmos. E foi efetivamente o que Castro fizera, pois, segundo ele, Delgado de Carvalho escrevia demasiadamente alto para os coros, obrigando-os a gritar<sup>822</sup>.

Se até mesmo os críticos simpáticos ao Centro ressaltaram os aquêns de *Hóstia*, é obvio que Oscar Guanabarro não perdeu a chance de fazê-lo, e de um modo exponencialmente mais hostil. Ele, que tanto já havia criticado a missão educativa da qual o Centro se incumbira, vê em *Hóstia* a prova cabal da incompetência de seus membros e da impossibilidade de tal missão se efetivar. Para demonstrar sua total desconsideração à peça e à agremiação, o crítico se põe a fazer uma leitura de *Hóstia* pela chave cômica: Selma é um “maçapão apetitoso”; Ondino, o “príncipe escamado”; Hydo, o pastor que reclama sua ovelha<sup>823</sup>. E assim é feita a descrição da dramática cena final, na qual a inundação põe fim à existência terrena dos amantes:

Ondino dá a hóstia ao pastor; mas quando este pensa que é senhor do que é seu, o rei aquático manda-lhe o molho, em forma de inundação, de modo que a hóstia lá vai águas abaixo nos braços do Hydo que, não sabendo nadar, morre gritando por Selma, que também não lhe pode valer, tanto que também grita por Hydo, enquanto as Nixes continuam a tomar o seu banho frio.<sup>824</sup>

À leitura farsesca do enredo somam-se críticas às escolhas vocabulares feitas pelo dramaturgo, aos detalhes de cenografia e figurino e especialmente à música. Antes de referir-se a esta, lista uma porção de compositores italianos para novamente ironizar aquilo a que o Centro tomara como missão:

Nós, que conhecemos a instrumentação de Berlioz, de Meyerbeer, de Massenet, de Verdi, de Grieg (sic.), de Puccini, de Beethoven, de Bizet, de Gounod e tantos outros músicos notáveis – nada sabemos, nada ouvimos, e devemos ir aos espetáculos do Centro para sermos *educados*: pelo Sr. Delgado de Carvalho, que em matéria de instrumentação leva quinaus do mais reles dos clarinetistas das bandas de amadores (...).<sup>825</sup>

A análise de *Hóstia* à luz dos artigos publicados sobre ela na imprensa torna possível constatar que, embora muitas das assertivas do crítico devam-se à má vontade do mesmo para com a instituição, outras tantas devem ser levadas em conta. Algumas escolhas vocabulares vítimas das verrinas do crítico são perfeitamente cabíveis ao drama, como os nomes dados às personagens; ou a metáfora que o ondino usa para se referir ao eterno girar do ciclo da vida e à constante renovação da mesma: “Para que nasça o dia, a noite morre; para que a lua esplenda, o sol sucumbe.(...)”<sup>826</sup>. Também o vestuário de Ondino – o qual aparece “vestido de Bébé”, segundo Guanabarro – parece perfeitamente cabível, pois uma divindade aquática não poderia se vestir como os mortais.

---

<sup>822</sup> A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). *O Theatro. A Notícia*, Rio de Janeiro, 3-4 de novembro de 1898, p. 2.; L. de C. (pseud. de Luiz de Castro). *Crônica Musical: Hóstia. A Notícia*, Rio de Janeiro, 2 e 3 de novembro de 1898, p. 3.

<sup>823</sup> Oscar Guanabarro. *Artes e Artistas: Hóstia – Teatro S. Pedro de Alcântara. O Paiz*, Rio de Janeiro, 3 de novembro de 1898, p. 2.

<sup>824</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>825</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>826</sup> Idem, *ibidem*.

No entanto, tampouco pode-se deixar de notar que os defeitos da partitura prejudicaram sobremaneira o resultado do conjunto. Assim, segundo o crítico, mal se pôde ouvir a ordem que Ondino proferiu “tonitruosamente” às nixes, uma vez que o *rugido* da orquestra abafou a voz de Leopoldo Noronha. Também saíram prejudicados os coros das nixes e das sacerdotisas, aquele, cantado por moças dispostas no fundo da cena, cujas vozes não foram suficientes; este, por uma mistura de vozes infantis e adultas, impróprias para entoarem a marcha.

Um dia após a publicação da crônica de Guanabarino, Coelho Netto deixa que o N. das *Fagulhas* dê uma resposta ao seu oponente. Todavia, as palavras submissas do cronista, quando confrontadas com a retumbante resposta que dera ao pianista por ocasião de *Ártemis*, demonstram que o escritor notara os problemas de sua *Hóstia*<sup>827</sup>. Mesma razão, talvez, que o impediu de subir à cena na noite de estréia do drama para responder aos aplausos dos poucos espectadores que assistiram à récita daquele dia. Netto nada diz a respeito da partitura da peça, porém, procura responder por alto as críticas de Guanabarino sobre o libreto da mesma. Ele pouco poderia dizer, uma vez que, dois dias antes, Luiz de Castro referira-se à música num surpreendente folhetim, o qual muito contribuiu para que a produção fosse retirada das récitas do Centro<sup>828</sup>. Castro, o responsável por ensaiar *Hóstia*, depois de acumular seu libreto de elogios, afirma ter ido a público no intuito de fazer “muitas reservas” à partitura da peça, pois precisava cumprir seu ofício de cronista. Constatava que Delgado de Carvalho não soube traduzir em música muitas das passagens da peça; que escreveu demasiadamente alto para o coro, levando-o a desafinar; e que, embora tivesse vocação, não tinha domínio da técnica, pois ainda não tomara a “resolução heróica de estudar com afã” aquela arte<sup>829</sup>.

As conclusões às quais chega Luiz de Castro são deveras curiosas, porque ele era o maior responsável pela encenação da peça – uma vez que a ensaiara – e assim, deveria ter evitado que ela subisse à cena ou então, tê-la defendido das críticas. Contudo, ele não o faz, e tampouco o fazem os demais membros da comissão de teatro da agremiação (e um deles era Arthur Azevedo, que criticou severamente a partitura depois de sua primeira representação). O ocorrido deixa entrever que a missão educativa da qual o Centro Artístico se incumbira não poderia se efetivar devido à falta de coesão de seus integrantes.

---

<sup>827</sup> N. (pseud. de Coelho Netto). *Fagulhas*. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 4 de novembro de 1898, p. 2.

<sup>828</sup> Sobre a pequena concorrência no teatro e o fato de Netto não ter subido à cena quando chamado, Cf. Teatros e Música: Centro Artístico. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 3 de novembro de 1898, p. 3; sobre a crônica de Castro, cf. L. de C. (pseud. de Luiz de Castro). *Crônica Musical: Hóstia. A Notícia*, Rio de Janeiro, 2 e 3 de novembro de 1898, p. 3.

<sup>829</sup> L. de C. (pseud. de Luiz de Castro). *Crônica Musical: Hóstia. A Notícia*, Rio de Janeiro, 2 e 3 de novembro de 1898, p. 3.

Indícios para a compreensão do quadro são depreendidos da série de crônicas que Orlando Teixeira escreve sobre o festival. Nesses textos, nos quais se propõe a fazer um balanço dos espetáculos, o cronista não deixa de chamar a atenção para a “corrente antipática” que afirma existir com relação ao Centro, atribuindo o fato ao mau gosto do público, daí o fato de o S. Pedro de Alcântara ter ficado quase vazio durante os espetáculos<sup>830</sup>. Porém, os problemas aos quais Teixeira refere-se de modo mais enfático dizem respeito à organização das récitas. O cronista principia por considerar que, embora a comissão de teatro fosse composta por três sócios, apenas Luiz de Castro teria cuidado das apresentações<sup>831</sup>. A negligência com a qual Arthur Azevedo e Henrique Chaves administraram a tarefa que tomaram para si teria feito com que, segundo Teixeira, Luiz de Castro trabalhasse com mais afinco naquilo que era seu objetivo, a “ópera nacional”<sup>832</sup>.

E neste momento, remeto o leitor à assertiva do *Jornal do Commercio*, o qual, ao anunciar a tarefa “abnegada” realizada pelo Centro em prol do desenvolvimento artístico do país, procurava pintar seus integrantes como um grupo coeso, que, malgrado a diversidade de temperamentos artísticos, estava reunido aos pés de um mesmo altar e defendia um só ideal<sup>833</sup>. Vemos, no entanto, que essa diversidade de temperamentos acabou por falar mais alto, uma vez que moldava a compreensão de cada um dos sócios sobre o que era considerado *artístico*<sup>834</sup>. Uma vez que couberam a Luiz de Castro as decisões acerca das apresentações teatrais, era compreensível que ele voltasse os refletores aos dramas musicados de Coelho Netto, pois, grande defensor da ópera wagneriana, já no ano anterior considerara *Pelo Amor!* o carro chefe da tão longamente discutida reforma artística nacional<sup>835</sup>.

Afirma Teixeira que essa preferência teria feito Castro considerar *Ártemis e Hóstia* como as grandes responsáveis por levar os espectadores ao S. Pedro. Daí, por exemplo, o grande investimento

---

<sup>830</sup> Orlando Teixeira. As seis récitas do Centro Artístico – I. *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 2 de dezembro de 1898, p. 1.

<sup>831</sup> Idem, *ibidem*.

O envolvimento de Luiz de Castro com as récitas do Centro foi realmente intenso. Em determinado momento, o crítico esteve responsável pelos ensaios de *Ártemis, Hóstia e Ironia*, o que o impossibilitou de assistir às récitas da Companhia Lírica Tomba, tarefa necessária ao seu trabalho como crítico musical das folhas *A Notícia* e *Gazeta de Notícias*. Deve-se possivelmente a esse motivo o fato de o cômico Mattos tê-lo substituído nos ensaios de *Ironia*. Cf. Centro Artístico. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 5-6 de outubro de 1898, p. 2.

<sup>832</sup> Orlando Teixeira. As seis récitas do Centro Artístico – II. *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 3 de dezembro de 1898, p. 1.

<sup>833</sup> Teatros e Música: Centro Artístico. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 11 de setembro de 1898, p. 3.

<sup>834</sup> Outra questão à qual igualmente deve-se aludir, visto que foi tomada para debate pelo mesmo Orlando Teixeira alguns meses antes, diz respeito à existência de “anônimos” entre os sócios do Centro. Isso descumpriria o artigo 2º dos estatutos do mesmo, segundo o qual somente seriam aceitos entre os sócios “artistas”, trabalhadores da “imprensa”, da “tribuna” ou indivíduos que trabalhassem de qualquer forma para o favorecimento da arte. Para a crítica de Orlando Teixeira e os estatutos do Centro, ver respectivamente: Orlando Teixeira. Exposição do Centro Artístico. *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 10 de agosto de 1898, p. 1; L. de C. (pseud. de Luiz de Castro). Centro Artístico. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 16 e 17 de outubro de 1897, p. 2.

<sup>835</sup> Orlando Teixeira. As seis récitas do Centro Artístico – II. *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 3 de dezembro de 1898, p. 1.

nos cenários e vestuários para as mesmas. Para se ter uma idéia, o Centro contratou o cenógrafo Carrancini, responsável pelos cenários espetaculosos de tantas comédias musicadas, para construir um complicado maquinismo que daria a ilusão da inundação que submergia os protagonistas de *Hóstia* – empresa temerária, considerando-se que se cogitara colocar a peça em cena apenas algumas vezes, o que dificultaria o retorno financeiro que pagaria os custos da produção.<sup>836</sup>

O cronista da *Gazeta da Tarde* chama a atenção para outros dois fatores que denotariam a preferência esboçada pelos dramas musicais. Apenas eles foram encenados com a platéia escurecida – ao contrário do que se anunciara na imprensa, segundo a qual esse seria procedimento constante nas récitas<sup>837</sup>. Além disso, o crítico menciona o destaque que essas obras mereceram nos anúncios publicados nos periódicos, já que seus títulos invariavelmente apareciam com letras maiores. As comédias, em contrapartida, teriam tido de se contentar com pouca propaganda e pequena preocupação com o *misè-en-scene*, já que receberam cenários e mobiliários de segunda mão. Portanto, considera que as comédias de Azevedo e Magalhães, o entremez e o drama de Coelho Netto, teriam sido incluídos no programa apenas para preencherem o espaço deixado livre pelas óperas.<sup>838</sup> Porém, o intento teria sido malgrado, pois nenhuma das duas óperas tiveram boa aceitação: *Hóstia* foi totalmente rechaçada devido à qualidade discutível da música composta por Delgado de Carvalho, e *Ártemis*, embora tivesse recebido uma partitura cuja qualidade acabou por ser aceita, teve seu libreto considerado pouco verossímil e foi taxada de anti-teatral. Quanto à *Hóstia*, Teixeira afirma que seria da responsabilidade de Castro impedir sua encenação, malgrado o investimento que nela fora feito, preferível àquilo que subira em cena<sup>839</sup>. As comédias, em contrapartida, teriam todas recebido aplausos do público, bem como *Ironia* e *As Estações*<sup>840</sup>.

Orlando Teixeira foi um dos intérpretes de *O Badejo*, obra que, mesmo não tendo recebido muita atenção da comissão de teatro do Centro, foi bastante aplaudida pelo público e grande parte da crítica. Seus argumentos claramente ressentem-se disso. Mesmo assim, os artigos do cronista são pródigios por deslindarem a cisão vivenciada por aquele grupo de letrados, que não mais conseguia harmonizar seus

---

<sup>836</sup> Centro Artístico. *Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro, 27 de outubro de 1898, p. 1.

<sup>837</sup> Antes da primeira récita, há uma nota no *Gazeta da Tarde*, assinada pela comissão de teatro, solicitando que os espectadores não se atrasem, pois: “a sala escurecerá o suficiente, à maneira dos teatros da Europa, para começar o espetáculo.”. Cf. Centro Artístico. *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 14 de outubro de 1898, p. 1.

<sup>838</sup> Orlando Teixeira. As seis récitas do Centro Artístico – II e VI. *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 3 e 6 de dezembro de 1898.

<sup>839</sup> Orlando Teixeira. As seis récitas do Centro Artístico – III. *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 5 de dezembro de 1898, p. 1-2.

<sup>840</sup> Orlando Teixeira. As seis récitas do Centro Artístico – VI, VII, VIII. *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 8, 9 e 12 de dezembro de 1898.

interesses em torno de um mesmo ideal. As críticas à *Hóstia*, saídas das penas de vários integrantes da agremiação, deixava claro que o grupo se esboroava. E as alusões sardônicas aos trabalhos do Centro publicadas pelo próprio grupo não pararam por aí. É o que nos demonstra a charge de página inteira que Julião Machado – o desenhista que era sócio aparentemente atuante do Centro<sup>841</sup> – publica na gazeta *O Mercurio*, a qual flagra um sorumbático casal que caminha cabisbaixo. O motivo não deixa margem para dúvidas, pois está traduzido em grossos dizeres: “À saída do S. Pedro em noite da ‘Ártemis’”<sup>842</sup>. O diálogo travado por ambos explica a reação:

Ora, aí tens, minha filha, o que são os artistas! Além de não terem dinheiro não têm entranhas. Devoram os dotes e matam os filhos. Má gente, minha filha, má gente!...<sup>843</sup>

Se a temática lúgubre de *Ártemis* não pedia uma charge tão brincalhona, ela por certo não requeria uma alusão tão depreciativa e rasa. Também *O Badejo* recebe a penada satírica do desenhista, que, no entanto, olha de um modo muito mais amistoso para o autor da mesma, o qual é caricaturado tendo nas mãos inúmeras flores e aos seus pés o motivo da coroação: “Vendeu o seu peixe todo aos espectadores do S. Pedro, mas não voltou com as amostras vazias porque os ‘fregueses’ ficaram tão satisfeitos que as encheram de palmas e de louros”<sup>844</sup>.

E no que toca à charge, o Centro Artístico ainda será, no ano seguinte, atingido por uma referência que não deve ter agradado a todos os seus membros. O responsável pela mesma é Arthur Azevedo, que deixou falar mais alto a pena do dramaturgo revisteiro e, em sua revista de ano *Gavroche*, fez com que a personagem do Centro Artístico apresentasse seu programa por meio de uma “valsa chinfrim”<sup>845</sup> – atitude que a personagem toma mesmo tendo sido tratada com reservas pelos seus interlocutores: “Que ouço! música de Wagner!...”; “Vamos ter caceteação!...”, dizem eles<sup>846</sup>. A simpática letra da valsa serve, na verdade, menos para defendermos a existência de uma animosidade de Azevedo para com o Centro Artístico do que como índice da situação enfrentada pelos artistas da

---

<sup>841</sup> *O Paiz* cita Julião Machado como um dos membros da comissão julgadora de artes plásticas da Exposição de Arte Retrospectiva organizada pelo Centro Artístico naquele ano. Cf. Artes e Artistas: Exposição. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 6 de junho de 1898, p. 2.

<sup>842</sup> O leitor pode vê-la no anexo 2 desse trabalho. Cf. J.M. (pseud. de Machado, Julião). A saída do S. Pedro em noite da “Ártemis”. *O Mercurio*, Rio de Janeiro, 19 de outubro de 1898, nº 77.

<sup>843</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>844</sup> J.M. (pseud. de Machado, Julião). O Badejo em três postas. *O Mercurio*. Rio de Janeiro, 17 de outubro de 1898, ano I, nº 75. A charge pode ser encontrada no anexo 2.

<sup>845</sup> Na faixa 12 do CD em anexo (anexo 1) o nosso leitor encontrará a valsa “Eu vivo feliz e contente” da opereta *Mimi Bilontra*, que, acreditamos, exemplifica esse gênero musical que era tão utilizado nas comédias musicadas.

<sup>846</sup> Para acesso à parte cantada da revista *Gavroche*, cf. Arthur Azevedo. *Gavroche*: revista fluminense de 1898, em três atos e dezesseis quadros, música de Nicolino Milano. In: *Teatro de Arthur Azevedo*, volume V, Rio de Janeiro: Funarte, 2002, p. 583. Segundo à informação constante na edição, a revista foi representada pela primeira vez no Teatro Recreio Dramático em 3 de março de 1899.

capital. Estes, na emergência de terem de ganhar seu sustento, invariavelmente acabavam por saciar os gostos daquele público sedento pelas revistas, as quais podiam apresentar os acontecimentos do ano que findara de modo tão bem humorado<sup>847</sup>.

Todavia, a pilhérica alusão tampouco deve ter colaborado para o estabelecimento de uma imagem positiva do Centro Artístico, que já não era visto com bons olhos pela imprensa, a qual não raras vezes deixava implícito que ele estava mais preocupado com a nutrição do corpo que a do espírito – assertiva para a qual muito contribuíram os constantes banquetes organizados pelos sócios da agremiação<sup>848</sup>. Tal fato, somado ao trabalho pouco coeso realizado pelos membros do Centro, oriundo da dificuldade de harmonizarem seus interesses, e à indiferença de alguns desses homens no que tocava aos destinos da agremiação – ao ponto de nem ao menos estarem presentes nos eventos organizados pelo grupo – por certo contribuíram para que ele perdesse sua força. No ano seguinte, o teatro havia deixado de ser a preocupação da agremiação, e Coelho Netto precisou deixar de lado o drama musical.

---

<sup>847</sup> Os versos cantados pela personagem do Centro Artístico, os quais são glosados pelo Coro, são exemplos disso:

“O Centro:                   Valsa  
                                  Represento uma idéia feliz,  
                                  Que a este novo e formoso país  
                                  Faltava.  
                                  Ah! eu tenho inimigos assim  
                                  (*Gesto de que são muitos.*)  
                                  Porém hei de mandá-los por fim,  
                                  À fava!  
                                  Intenção mais honesta não há,  
                                  Que a intenção que este fogo me dá  
                                  Tão puro;  
                                  Toda a idéia mil guerras sofreu:  
                                  Tenho muita esperança no meu  
                                  Futuro.

Coro:                        Representa uma idéia feliz,  
                                  Que a este novo e formoso país  
                                  Faltava.  
                                  Ele conta inimigos assim;  
                                  Porém há de mandá-los por fim,  
                                  À fava!”

Cf. Idem, *ibidem*, p. 583-584.

<sup>848</sup> A charge de Bambino publicada em 3 de setembro de 1898, a qual consta no anexo 2 desse trabalho, é ilustrativa disso. Nela, o homem obeso que palita os dentes informa ao interlocutor que estivera num banquete no dia anterior, naquele dia e iria noutro no dia seguinte. O interlocutor rapidamente responde: “— Oh! Pires! Tu és do ‘Centro Artístico’?!...”. Cf. Bambino. *O Mercurio*. Rio de Janeiro, 3 de setembro de 1898, ano I, nº 41.

Oscar Guanabarro também alude a esse respeito na crônica que redige a respeito de *Hóstia*, a qual incita a seguinte reação de A.A.: “Há quem estranhe que Oscar Guanabarro se pronuncie com tanto azedume contra uma associação de que fazem parte dois dos seus colegas d’*O Paiz*, Belarmino Carneiro e eu, supondo-nos capazes de pertencer a um reles contubernáculo organizado para encher o bandulho com o dinheiro do público.”. Cf. A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). *Palestra. O Paiz*, Rio de Janeiro, 6 de novembro de 1898, p. 2.

Se, por um lado, o literato amargou a recusa do público e de parte da crítica no que dizia respeito às obras com as quais almejava tão grandes coisas, por outro, atribuiu pouca importância às peças que alcançaram êxito. O caso de *Ironia* é digno de nota. As palavras que A.A. volta à mesma, numa de suas crônicas de *A Notícia*, dão o tom da recepção do drama entre a crítica. Ao discuti-lo, o cronista principia por narrar um caso real de uma atriz que havia sido impelida pelo empresário a atuar embora tivesse em casa o filho gravemente ferido – assunto semelhante àquele que movia o drama de Netto, no qual a primeira atriz de uma companhia se via obrigada a atuar malgrado o delicado estado de saúde do filho pequeno.<sup>849</sup> Além de considerar o drama comovente e digno de figurar entre as melhores obras do escritor, constata que, através dele, Netto conseguiria a absolvição da classe artística, sobre a qual dissera palavras tão duras havia um ano. Um pormenor sobre a encenação de *Ironia* não escapa à pena do cronista e interessa de perto à nossa análise. O popular cômico Mattos, que se associara ao Centro, tivera participação de destaque na encenação do drama, visto que fora seu ensaiador e nele atuara na segunda representação, devido à impossibilidade de um dos amadores<sup>850</sup>.

A.A. acena para uma questão que será depois desenvolvida por G. Parlagreco, numa análise preciosa por nos permitir depreender um elemento ao qual a crítica teatral carioca atribuía grande valor: a ancoragem das produções à realidade circundante. Depois de haver voltado palavras pouco elogiosas à *Hóstia*, considerada uma “reprodução anacrônica e ilógica de mitologias que não são mais possíveis, nem no domínio do simbolismo”<sup>851</sup>, Parlagreco elogia a pintura daquela “cena de vida real (...) colhida nos bastidores de um teatro.”<sup>852</sup>. Não é casual que tantos críticos tenham relacionado a qualidade de produções como *O Badejo* à realidade dos tipos nele representados. Segundo O.T, “os tipos da comédia são encontrados a cada passo e foram, com verdade absoluta, autopsiados naqueles três magníficos atos”<sup>853</sup> – a metáfora “autópsia”, ou seja, análise minuciosa, prova cabalmente quão importante era tal característica. Fazem-lhe eco as palavras do *Jornal do Commercio* no longo folhetim em que analisa a comédia e *Ártemis*. Além de considerar a comédia bela como uma “rapariga louçã”, a folha alude à extrema simpatia despertada no público pelo irmão colaço da mocinha – o qual sabia ser tão grato ao seu protetor, “o que é tão raro no mundo real!”, e conclui: “Como o espectador sentiu-se bem naquele

---

<sup>849</sup> A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). *O Theatro. A Notícia*, Rio de Janeiro, 10 de novembro de 1898.

<sup>850</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>851</sup> C. Parlagreco. Centro Artístico: *Hóstia. Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 3 de novembro de 1898, p. 2.

<sup>852</sup> C. Parlagreco. Centro Artístico. *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 5 de novembro de 1898, p. 2.

<sup>853</sup> O. T. (pseud. de Orlando Teixeira). Centro Artístico, *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 15 de novembro de 1898, p. 1-2.

ambiente honesto e ingênuo da casa do velho Ramos, onde tudo revelava uma felicidade tranqüila conquistada pelo trabalho!”<sup>854</sup>.

Esse “mundo real” não está presente em *Ártemis* e *Hóstia*, as quais preferem o afastamento temporal e os caracteres esbatidos ao mundo cotidiano, mundo do trabalho que gera lucros e torna possível um futuro feliz. Não há qualquer referência nacional explícita nesses dramas, portanto, é perceptível que o patriotismo aludido por Netto ao se referir a essas produções está muito mais relacionado à nacionalidade de seus artífices que às temáticas das mesmas. Sobre isso fala A. de R.:

Pois não vamos ter a representação de comédias genuinamente brasileiras, (...)?

Pois não é certo que ouviremos em breve poemas de brasileiros postos em música por brasileiros com ou sem (escrevo com pesar este “sem”) assuntos brasileiros?<sup>855</sup>

Formulação assim explícita não se repetiu na imprensa, todavia, os textos que tantos elogios tecem a *O Badejo* e *Ironia* ecoam, de certa forma, o que esse folhetinista formula.

No que toca a Coelho Netto, o literato até se mostrou agradecido a Mattos pelo sucesso de *Ironia*, o que fez numa carta que acabou por ser publicada por várias folhas da capital. “Venho aqui trazer-te parte das flores que recebi do público no Teatro S. Pedro de Alcântara”, diz ele, “bem as mereces, porque o meu pequenino drama foi animado pelo seu espírito.”, “a ti e aos amadores devo aquela vitória”<sup>856</sup>. Efetivamente, a temática da peça e as palavras que seu autor volta a Mattos não eram de pouca monta, consideradas que elas haviam saído da pena do escritor que, um ano antes, proferira diatribes contra os artistas populares. No entanto, embora a união entre o escritor, o cômico e os amadores houvesse sido tão profícua, Netto nada mais disse na imprensa sobre *Ironia*, assim como também não discutiu *Raios X* e *As Estações*.

Embora Netto tenha, naqueles anos, escrito um conjunto de peças para serem encenadas por amadores, era ao drama musical que atribuía a missão de regenerar a cena carioca. Uma vez que seu sonho não fora concretizado, nada lhe restava senão suspendê-lo até que pudesse encontrar outro público que lhe permitisse realizá-lo, ou então construir, junto ao público da capital, um sonho do qual todos desejassem participar. Nos anos que se seguirão, o literato palmilhará esses dois caminhos. O leitor os verá anunciados a partir de agora.

---

<sup>854</sup> Teatros e Música: Centro Artístico. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 16 de outubro de 1898, p. 3.

<sup>855</sup> A. de R. Kaleidoscópio. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 3-4 de outubro de 1898, p. 2.

<sup>856</sup> Teatros e Música: *Ironia*. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 7 de novembro de 1898, p. 3. Também encontrei a carta publicada nos jornais *O Paiz* e *Gazeta de Notícias*. Cf. Artes e Artistas: *Ironia*. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 7 de novembro de 1898, p. 2; Teatros e...: *Ironia*. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 7 de novembro de 1898, p. 2.

#### 4 Considerações finais:

A opção de Coelho Netto pelos dramas musicais em detrimento dos gêneros mais comuns à cena brasileira e que, portanto, teriam melhor acolhida entre o público, não foi decidida ao acaso pelo literato. Ao contrário, ela se ligava estreitamente à sua posição de homem de letras que se via responsável pelos destinos do país e tomava para si a tarefa de sanear um teatro que acreditava conspurcado por “chirinola”, “borracheiras”, “pachuchadas” e “bambochatas”. Ela brotara no bojo da fundação da Academia Brasileira de Letras, esta, por sua vez, nascida do esforço de sistematizar a língua nacional e construir um corpus literário – elementos que nos definiriam como povo. Assim, a opção de Netto por um teatro que pagasse tributo à tradição literária ocidental – daí a constante remissão aos lugares cimentados por ela – era oriunda da tentativa do escritor de lançar bases sólidas para a estruturação do teatro em solo brasileiro. De acordo com essa concepção, a língua que nos definiria como povo não era aquela apresentada nas comédias musicadas e melodramas tão populares na capital federal, peças recheadas de expressões populares que o literato supunha deverem ser extirpadas para a construção de um corpus literário que se propusesse a demonstrar que a grandeza cultural do país caminhava par a par com sua grandeza física.

Este, obviamente, não era o único caminho que poderia ser percorrido. A Academia surgira do esforço conjunto de artistas que, embora tivessem objetivos semelhantes, fizeram opções estéticas variadas e, em alguns casos, diametralmente opostas. Coelho Netto e Arthur Azevedo são exemplares neste sentido. Embora igualmente atentos à primordial importância que tinha o teatro na sociedade, ambos apostavam em temas e agentes diferentes para atuarem nesse campo. Aquele vira nos artistas amadores retirados da elite carioca os agentes privilegiados para levarem à cena um teatro explicitamente filiado à literatura erudita; este, embora houvesse acabado por se render à idéia de que os artistas amadores poderiam fazer um trabalho relevante em cena, nutria pelos artistas profissionais uma admiração e um respeito incomensuráveis – e por isso tantas vezes arquitetou para os mesmos peças teatrais que colocavam em relevo suas características pessoais. As opções de ambos os literatos naquele momento vieram da percepção de que o teatro era, antes de tudo, uma casa de negócios. Isso engendrou a veemente decisão de Netto por um elenco amador em detrimento do profissional, e também acabou no reatamento do consórcio de Azevedo com os artistas profissionais (depois do flerte que o dramaturgo tivera com os amadores) para a produção de peças queridas pelo público.

E foi essa mesma vastidão de possibilidades que se anunciou na organização do Centro Artístico, grupo que se queria tão coeso. Ao se observar a atuação do Centro naqueles anos de 1897 e 1898, compreende-se que a heterogeneidade do grupo determinara concepções distintas sobre qual deveria ser o modelo de teatro responsável pela reforma artística que intentava conduzir na capital. O modo enviesado como foram vistas *Ártemis* e *Hóstia* por parte de parcela considerável do público e crítica – semelhante àquele olhar ao qual foi submetido *Pelo Amor!* – demonstrava que, naquele ano de 1898, Coelho Netto caminhava quase tão só quanto havia caminhado no ano anterior, antes da reabertura da agremiação. Mesmo com o respaldo, ao menos financeiro, que teve do Centro para colocar na ribalta seus dramas musicais, o literato se batia numa luta inglória. Seria um exagero considerar a personagem de Hélio de sua *Ártemis* o seu alter-ego? Muito possivelmente não. O fato de *Ártemis* ter sido, por muito tempo, a mais querida de suas peças – não é um acaso que, anos depois, o escritor tenha desejado encená-la na inauguração do Teatro Municipal<sup>857</sup> – leva-me a olhar de modo mais inquisitivo para Hélio, o artista que decide abandonar suas riquezas e lutar pela concretização do ideal de inscrever-se no mundo através da arte.

Aliás, a imagem do artista iluminado, que se vê lançado numa terra erma e lá precisa fazer um esforço sobre-humano para salvar os que estão ao seu redor e a si mesmo, é vista com apreço pelo escritor, que não raras vezes lança mão dela enquanto vive na provinciana Campinas, entre 1901 e 1904. O afastamento da capital não parecia ser visto com bons olhos pelo literato, ao menos pelo que se pode depreender da carta que lhe envia Olavo Bilac em dezembro de 1901: “ainda uma vez, não te queixes da sorte que te acorrentou a Campinas.”<sup>858</sup>. A carta que Coelho Netto envia a Nepomuceno, em meados de abril de 1902, estabelece bem a questão: “Isto aqui é a Galiléia, meu amigo – a gente é boa, os ares são puros, a propaganda vai seu caminho mas... que saudade tenho eu de Jerusalém! o diabo é o Calvário!”<sup>859</sup>. O paralelo entre Galiléia e Jerusalém não foi escolhido por acaso, pois a par com a contraposição entre capital e província, desenvolvimento e estagnação, o literato estabelece uma comparação implícita entre si e Jesus, e pinta-se, portanto, como o Messias em meio daquela gente inculta.

---

<sup>857</sup> Netto discute com Alberto Nepomuceno a esse respeito num cartão que envia ao músico possivelmente em 1909. O leitor o encontrará transcrito no anexo 2 deste trabalho. Cf. Cartão de Coelho Netto para Alberto (Nepomuceno), sem data. Documento depositado no Museu dos Teatros do Rio de Janeiro sob a inscrição IP-04191, M-4.

<sup>858</sup> Correspondência de Olavo Bilac para Coelho Netto. Rio de Janeiro, 12 de dezembro de 1901. Cf. *Anais da Biblioteca Nacional*, vol. 78 (1958) – correspondência passiva de Coelho Netto, Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1963, p. 65-66.

<sup>859</sup> Correspondência de Coelho Netto a Alberto Nepomuceno. Campinas, 17 de abril de 1902. Pasta “Coelho Netto”. Seção de música da Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro).

A mencionada “propaganda” remetia a assuntos sobre os quais Netto discutira com Nepomuceno nas correspondências anteriores. Trata-se de uma campanha conjunta – a “nossa campanha” – que se propunha a “descentralizar o movimento artístico, ampliar tanto quanto fosse possível a ação estética”<sup>860</sup>. Sobre ela, afirma o literato: “não sou, todavia, um trãnsfuga, muito menos um relapso posto que me sobrem razões, e fortes, para alijar, de uma vez para sempre, esse pesado ideal que me tem sacrificado”<sup>861</sup>. A obstinação é esboçada por ele ao amigo de modo igualmente colorido noutra missiva que lhe remete: “Cá está o incorrigível! Se a tenacidade é uma virtude eu sou um homem virtuosíssimo. A gente desta terra acompanha-me nos meus sonhos – há irredutíveis, como em toda a parte, a maioria, porém, ouve-me os reclamos e segue-me.”<sup>862</sup>. A missão educativa visivelmente pressupunha uma intervenção unilateral, segundo a qual caberia ao escritor “fazer disto [de Campinas] uma cidade artística”; preparar “o público (...) com paciência e perseverança”<sup>863</sup>. Ao público, elemento considerado passivo, caberia seguir seu ideal iluminista – e, por isso, intrinsecamente bom – sem demonstrar qualquer resistência.

O escritor conquistou aquela cidade interiorana que tinha apenas um teatro – sua *Pastoral*, a qual recebeu partitura de músicos como Alberto Nepomuceno, fez lá um grande sucesso. Porém, seu retorno à sua Jerusalém lhe provaria mais uma vez a impossibilidade de concretizar, no solo dela, o ideal de “teatro melodramático” por ele alimentado desde que principiara a escrever para a ribalta. No entanto, outra vez na capital, Netto retomou a luta em defesa do “Teatro Nacional”, o que acabou por lhe garantir o rótulo de sucessor de Arthur Azevedo quando este veio a falecer, em 1908. É ilustrativo, nesse sentido, o fato de ter se tornado diretor da Escola Dramática Municipal – a qual era mantida pela municipalidade com o intuito primeiro de formar o corpo cênico do Teatro recém-inaugurado – e ter feito subir à cena uma produção de sua lavra no espetáculo de inauguração do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Todavia, o desenrolar dos fatos acabaria por mostrar ao literato que os habitantes da capital não precisavam de um Salvador que lhes remisse os pecados. Coelho Netto não pôde, como tinha desejado, inaugurar o Municipal com sua *Ártemis*<sup>864</sup>. No entanto, se aquele sonho não pudera ser concretizado, a convivência diária com os alunos da Escola Dramática acabaria por fazê-lo perceber que encontraria um campo mais propício para a sementeira se aprendesse a negociar.

---

<sup>860</sup> Correspondência de Coelho Netto a Alberto Nepomuceno. Campinas, 9 de março de 1902, op. cit.

<sup>861</sup> Idem, ibidem.

<sup>862</sup> Correspondência de Coelho Netto a Alberto Nepomuceno. Campinas, 2 de outubro de 1903, op. cit.

<sup>863</sup> “Por Deus ou por Satanás, não me deixes mal nem estragues o público que eu aqui preparo com paciência e perseverança.” Cf. Correspondência de Coelho Netto a Alberto Nepomuceno. Campinas, 29 de março de 1902.

<sup>864</sup> Cartão de Coelho Netto para Alberto (Nepomuceno), sem data, op. cit.

A decisão resultou no abandono do modelo de teatro do qual fazem parte *Pelo Amor!*, *Ártemis* e *Hóstia*, esse teatro voltado fortemente à música erudita e às imagens retiradas dos clássicos da literatura ocidental. Mas, por outro lado, fê-lo olhar de modo muito mais amigável ao drama e à comédia de costumes – este último, um filão tão bem explorado por dramaturgos brasileiros do peso de Martins Penna e Arthur Azevedo – e neles encontrar potencialidades que antes não parecia considerar possíveis. A negociação que travara com artistas, público e crítica – e a conseqüente percepção de que tais indivíduos não eram uma massa amorfa, a espera de um Pigmalião que a moldasse – dá ao dramaturgo o ensejo para a criação de alguns trabalhos interessantes, como por exemplo, *O intruso*, considerado pela crítica carioca o primeiro drama a colocar em cena a delicada situação das mulheres que, durante a primeira Grande Guerra, eram vítimas de violência sexual por parte dos povos invasores, e com eles geravam filhos<sup>865</sup>.

No entanto, isso não nos deve impedir de voltar os olhos para as peças com as quais Coelho Netto inaugurou sua participação nos palcos cariocas. Mesmo sob o risco de receber a mesma etiqueta pejorativa que o escritor recebeu dos críticos literários formados pela estética modernista, não nos devemos furtar à leitura dessas obras. Ou senão teremos perdido a oportunidade de ser surpreendidos com, por exemplo, a perspicácia com que Coelho Netto consegue construir algumas personagens e algumas cenas – perspicácia muitas vezes oriunda da qualidade do trabalho conjunto do escritor e dos músicos que com ele trabalharam. O fato de aquelas obras terem amargado a recusa do público e de parte da crítica que lhes foram contemporâneos, e de a memória do escritor ter sido paulatinamente destruída pelas gerações futuras, por certo não nos deve impedir de espichar os olhos para aquela época, para aqueles textos e para aquela música. Ou então, corremos o risco de perder uma viagem que pode ser, em muitos aspectos, fascinante.

---

<sup>865</sup> J. Falcão. Ao ar livre: O Intruso. *Careta*, Rio de Janeiro, 10 de julho de 1915. O drama foi encenado pela primeira vez em 5 de junho de 1915 no Teatro Trianon, e em 4 de outubro desse mesmo ano na Escola Dramática. Cf. Coelho Netto. O Intruso. In *Teatro de Coelho Netto*, tomo II: dramas, estabelecimento de textos e seleção - Cláudia Braga, Rio de Janeiro: Funarte, 2001.

## **ANEXOS:**

### **Anexo I: CD com Material visual e sonoro<sup>866</sup>**

#### **Visual:**

##### **Teatro de Coelho Netto**

*Ártemis*, episódio lírico de Coelho Netto, 1898.

*Ártemis*, épisode lyrique em um acte de Coelho Netto, musique de Alb. Nepomuceno.

*Hóstia*: balada em 1 ato, em prosa rítmica de Coelho Netto, 1898.

*Pelo Amor!*: poema dramático em 2 atos de Coelho Netto, 1897.

##### **Partituras das peças de Coelho Netto**

*Ártemis*, de Alberto Nepomuceno, 1898.

*Hóstia*, de Delgado de Carvalho, 1898.

*Pelo Amor!*, de Leopoldo Miguez, 1897.

##### **Teatro musicado e melodrama<sup>867</sup>**

*O amor molhado*, ópera cômica em 3 atos de J. Prével e A. Liorat, tradução de Eduardo Garrido.

*O amor molhado*, de Prével e A. Liorat, tradução livre de Moreira Sampaio.

*Bico do Papagaio*: mágica em três atos e dezesseis quadros de Eduardo Garrido.

*Os Cáftens*: drama em 5 atos de Antônio Lopes Cardoso, 1880.

*Os dois garotos* (Les deux gosses): drama em 5 atos e 12 quadros de Pierre Decoucelle, tradução de Arthur Azevedo.

*A filha do inferno*: peça fantástica em 4 atos e 9 quadros, tradução de Eduardo Garrido.

---

<sup>866</sup> Também disponibilizei esse material para download no seguinte endereço: <http://do-vinil-para-a-web.blogspot.com/2009/05/de-partituras-empoeiradas-para-web.html>

<sup>867</sup> Devo muitos agradecimentos à SBAT por ter disponibilizado essas peças para pesquisa.

*João José*: drama em 4 atos original de Joaquim Dicenta, tradução de Arthur Azevedo.

*Lambe-feras*, vaudeville em 3 atos de Ordonneau, tradução de Moreira Sampaio.

*Os sinos de Corneville*: ópera cômica em 3 atos e 4 quadros de Clairville e Gabet, tradução de Eduardo Garrido.

*Os Sinos de Corneville*: comédia em um ato de Souza Bastos.

### **Sonoro:**

#### **Trechos de *Pelo Amor!*. Música composta por Leopoldo Miguez:**

- 1- Ato primeiro, cena I: Plataforma de um castelo.
- 2- Estribilho do bobo (Ato primeiro, cena I, nº 1).
- 3- Ária Pastoril (Ato primeiro, trecho da cena II e cena III completa, nº 3).
- 4- Cena IV (Ato primeiro, trecho do Estribilho do Bobo, nº 3).
- 5- Marcha grave (Ato primeiro, trecho da cena VII, nº 4).
- 6- Continuação da Marcha grave e Romance (Ato primeiro, nº 5).
- 7- Entrada de Samla (Ato segundo, trecho da cena VI, nº 12, p. 58-9 da partitura).
- 8- Entrada de Samla (Ato segundo, trecho da cena VI, nº 12, p. 62-3 da partitura).
- 9- Final (Ato segundo, cena VI, nº 13).

#### **Trecho de *Ártemis*. Música composta por Alberto Nepomuceno.**

- 10- Morte da Delia (trecho da cena III, p. 55-58 da partitura).

#### **Números extraídos de comédias musicadas**

- 11- *Abacaxi* (revista): Scottisch da Transação, música arranjada por Fausto Zosne
- 12- *Mimi Bilontra* (opereta): Valsa do 1º ato (Eu vivo feliz e contente), música de Luiz Moreira.
- 13- *Quatro Milhões* (mágica): Polca dos Conspiradores, música de Assis Pacheco.

Anexo II: Antologia

Teatros e...: Programa da festa em que *Pelo Amor!* seria representado pela primeira vez. *Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro, 20 de agosto de 1897, p. 2.

**CASSINO FLUMINENSE**  
 É este o programma completo da festa a realisar-se, no Cassino Fluminense, terça-feira, 24 do corrente, ás 8 1/2 horas da noite em ponto.

**PROGRAMMA**

**MOZART**  
*Protophonia de Don Juan*  
 Pela Orchestra  
 Regente: ALBERTO NEPOMUCENO

**UMA SENHORA ILLUSTRADA**  
 Comedia em um acto fallada de Valabreguo  
 por Arthur Azavedo

**PERSONAGENS:**  
 Felismina..... D. Emilia Barros Barreto.  
 Alfredo..... Sr. Honorio Netto Machado.  
 José..... Sr. Francisco Barros Barreto.

Scenario :  
**SALA DE JANTAR**  
 Ponto :  
 Dr. J. Q. Netto Machado

**PELO AMOR !**  
 Poema Dramatico em 2 actos

DR.  
**COELHO NETTO**  
 MUSICA DE  
*Leopoldo Miguez*

**PERSONAGENS**

Malyina, condessa.....	D. Antonietta S. da Gama.
Darlhula, ama.....	D. Emilia Barros Barreto.
Dora, dama.....	D. Helena do Barros.
Samia, felleira.....	D. Francisca S. da Gama.
O pagem.....	D. Rachel P. de Almeida.
Nathos, bobo.....	Sr. Carlos Alves Carvalho.
Ducomar.....	Sr. Leopoldo Noreña.
Carbar.....	Sr. Adhemar D. Romeu.
Bidalla.....	Sr. Sylvio Bevilacqua.
Lora.....	Sr. Honorio Netto Machado.
Armino.....	Sr. X.....
Malthos, achi- mista.....	Sr. Francisco B. Barreto.
Um pastor.....	
A sentinella.....	Sr. José Marques Braga.
O monge.....	
Uma voz.....	D. Elvira Gudin.
	Sr. Raul Braga.
	Sr. Raul Sald. da Gama.
	Sr. Renato Costa.
Montarazes.....	Sr. Juvencio Braga.
	Sr. Franklin Pacheco.
	Sr. Luiz Rodolpho Filho.
	Sr. T. do Moura Ferreira.
	Sr. A. Pereira Rego.
Homens d'armas	Sr. Miguel Austrogesilo.
	Sr. Raphael Pinheiro.
	Sr. L. Ferreira dos Santos.
	Sr. Mario Palhares.
	Sr. João Pedro G. Vieira.

A acção na Escocia, fins do século XIII.  
 Regente: Leopoldo Miguez.  
 Pontos: Dr. T. Q. Netto Machado, poema; Alberto Nepomuceno, musica.  
 Scenographos: 1º acto, O. Gamões; 2º acto, Oreste Collva.

Araripe Júnior. Teatros e...: Pelo Amor. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 26 de agosto de 1897, p. 1 e 2.

### Teatros e... PELO AMOR

O intuito do artista no poema ontem exibido no Cassino Fluminense, se não me iludo, foi pôr uma balada em cena, cindida intermitentemente pelos relâmpagos filosóficos de uma alma errante e desprezada pelo convencionalismo da terra.

Coelho Netto, a exemplo dos poetas do tempo de Isabel de Inglaterra, foi inspirar-se no gênio poético que habitava as montanhas e os lagos da Escócia. Leu o *Rei Lear*, o *Hamlet*, repassou os monólogos de Falstaff, releu no espírito dos tempos modernos *Tristão e Isolda* e, para firmar a pena no teatro, lançou os lineamentos de uma balada também escocesa, apesar daqueles versos célebres de Molière nas *Femmes savantes*:

*La ballade, à mon gout, est une chose fade,  
Ce n'en est plus la mode, elle sent son cicux tèmpe.*

Extravagância parecerá a muita gente, inclusive Brunellière, essa idéia de reerguer um gênero decaído e para o que não bastou todo o gênio daquele que se chamou Victor Hugo.

Com efeito extravagância seria pretender-se reproduzir, menos o arcaísmo da língua, os solares *du temps jadis*. Creio que nem mesmo o crítico mais familiarizado com o estudo da arte medieval suportaria a audição, por exemplo, de um mistério de Eustachio Mercadó ou de Arnoul Greban. Todavia, um fenômeno verifica-se quando a natureza exterior cansa de oferecer-nos os seus dons e pela diuturnidade da contemplação os objetos começam a tornar-se incolores, opacos dessa opacidade que extenua o artista e acaba por matar a imaginação; esse fenômeno é a revivescência de estados de alma esquecidas. Não é verdade que o futuro em todas as relações humanas resulta de uma combinação do passado com o presente? Se assim é, por que estranhar que a arte de vez em quando se volte para as cousas antigas para colher as flores da alma nascidas em seu tempo e desprezadas em virtude de uma demasiada atenção prestada às flores, muitas vezes banais, brotadas por força do calor factício de hoje?

Ora, os homens do *temps jadis* tiveram originais inspirações, que a Renascença fez desprezar e o romantismo mas soube depois indicar na fúria de liberdade a que novos estetas se entregaram. Entre muitas, incorporadas ao *canon* da arte deste século e referentes ao teatro, poder-se-ia achar o monólogo, que não é senão a deformação do discurso ciceroniano, o trancamento da palavra e da oratória, a ironia envolta na comédia, o gesto de ceticismo moral, e cuja arte os Coquelins e os Novelli foram buscar nas *sotties* e sermões para rir dos *jongleurs* de 1500.

De todos os estados da alma coletiva nenhum tão sedutor como o sentimento e o pavor indefinível das cousas sutis, que andam pelo ar e que de súbito penetram na alma empalidecendo a vida. Os poetas reproduziam isto antigamente na balada; no povo isto correspondia a uma cousa a que damos o nome de pressentimento.

Autores de baladas houve verdadeiramente extraordinários; para compreendê-los hoje é preciso lê-los nas entrelinhas. O encanto de certas peças de Shakespeare nasce dessa tinha habilmente lançada como um pó sutil na atmosfera em que giram os seus personagens. É difícil, não há dúvida, manejar essa arte delicadíssima; mas também é certo que os dramaturgos escandinavos estão apaixonados por ela e, ao golpe teatral com que o autor do *Ernani* nos familiarizara, substituíram um tom perfeitamente novo no palco, que tende gradativamente a envolver o espírito do espectador numa espécie de sinfonia,

de todo ponto preferível à brutalização de nossos sentimentos, das paixões comuns e dos apetites sensuais.

Essa substituição, contudo, não se cingiu ao processo de tingir o ambiente de saudade, ou de sustos indefiníveis, ou de pressentimentos esbatidos em deliquescências mórbidas; não, os dramaturgos modernos descobriram um novo elemento para a tragédia; a esse novo elemento Maeterlinck deu o nome de *trágico cotidiano*; e esse trágico cotidiano não constitui privilégio de nenhuma raça; tanto pode tomar a forma álgida dos poemas de Burger e Uhland, como o tom quente das baladas do período árabe na Espanha. Em *Solness* e na *Casa de boneca* de Ibsen encontra-se essa estética realizada de um modo admirável.

A tragédia existe em toda parte; a questão é sabê-la mostrar ao público. Ora, como bem disse Maeterlinck, esse trágico é “muito mais profundo e conforme a nossa verdadeira existência do que o dos grandes acontecimentos” (\*). Parece, de fato, que nada há na vida de mais espantoso do que o simples fato de viver; e para a representação desse espanto converge todo o esforço do poeta trágico.

“O principal interesse da tragédia não está na luta travada entre a habilidade e a lealdade, entre o amor da pátria, o rancor e o pirronismo do orgulho. Há alguma coisa a mais: – a existência superior do homem, que se trata de tornar visível. O poeta acrescenta à vida ordinária um não sei que que é o segredo dos poetas, e de súbito essa vida aparece em toda sua prodigiosa grandeza, submissa às forças desconhecidas, sob o aspecto das suas infindas relações e em sua solene miséria.”

Tal operação o crítico compara com o que se dá quando o químico trabalha em seu laboratório. Algumas gotas misteriosas caem dentro de um vaso que aparentemente contém água pura; e logo ali formam-se cristais e à nossa vista revela-se o segredo de que no vaso existiam em suspensão tantas maravilhas ocultas aos nossos olhos incompletos. É o caso da psicologia da tragédia *Philoctete*; é o que se encontra em mais de uma cena dos poemas de Ésquilo, ao primeiro relance, imóveis e serenas como as estátuas saídas do escopro de Phideas.

Na vida cotidiana, reflitam todos nas tragédias a que têm assistido ou de que têm sido parte; na vida cotidiana há situações de uma gravidade satânica. Palavras, gestos, movimentos, reticências, silêncios súbitos produzem-se que contêm mais eletricidade física que as atitudes de César em *Pharsalia*, que as de Napoleão em *Waterloo*.

Solnys (sic.), perturbado pelo amor de uma criança, dizia: “Olha! Hilda, olha! Eu penso tremendo que tanto em mim como em ti há feitiçaria. Dessa feitiçaria depende tudo; é ela que move as potências que nos são exteriores; e é *preciso* submetermo-nos. Queiramos ou não queiramos, é *preciso*.”

Transportar a feitiçaria para a alma do espectador, eis toda a dificuldade do drama atual.

Na rua Moreira César ouve-se diariamente um microfone, que pela sua vulgaridade já não nos causa admiração. A palavra do homem, registrada num cilindro de cera,[...] era perceptível aos que se transformavam em mosquitos para ouvir mosquitos a zumbirem através de um tubo de cautchone. Hoje os zumbidos são palavras que se escutam de longe; e não tardará que reboem na praça pública como discursos de Gambetta ou de Castelar.

Assim será a arte moderna no teatro.

Coelho Netto também está enamorado dessa arte. E seria para admirar que assim não fosse, desde que ele tem-se revelado sempre propenso ao maravilhoso da alma, entregando-se a um gênero de composição no qual prepondera o assombro. O autor do *Rei Fantasma* e dos *Velhos* não devia escapar à hipnose do teatro escandinavo. As suas leituras fatalmente impeliriam o seu teatro a buscar nos remanescentes do grande Will a lição para levar a efeito as suas aspirações de artista endemoniado.

É bem natural que o romancista de ontem, familiarizado com o processo num campo de operações onde é relativamente fácil exercer a microfonia psíquica por meio dos recursos que a prosa e o estilo modernos oferecem desde Flaubert e Goncourt até aos romancistas da última hora, pensasse em

transportar para o palco as emoções de que já tem dado tão bons espécimes em mais de um livro de novelas.

Cuido, porém, que o escrúpulo, junto ao receio de não chegar ao diapasão preciso, levou-o a experimentar as suas forças num poema dramático que fosse a lenda escocesa em seus aspectos gerais e primitivos. Com efeito, não era de todo ponto lógico que uma tentativa de revivescência do teatro nacional começasse pela exibição de um assunto exótico. Todavia, devo dizê-lo, na realização do tentâmen era inevitável combater a indiferença pública; e na perspectiva de um insucesso tornava-se indispensável buscar comunicação com as platéias através de aspectos não desconhecidos, afogados na orquestração de sinfonias e alubulações musicais correspondentes ao motivo da peça dramática. Foi o que Coelho Netto fez e, tanto quanto cabe aos meus hábitos de sinceridade, posso afirmá-lo que o resultado excedeu a minha expectativa. A poesia casou-se à música, e a exibição do *Pelo amor* passa a significar um digno esforço de amadores distintos, que com instinto demonstraram a possibilidade de uma nova fase dramática no Brasil.

Ouvia-se muito dos espectadores estas palavras: “Nathos representado por Emmanuel, por Novelli, por Salvini, que sensação nos daria?”. Essa interrogação incontestavelmente arroja-nos para fora da rotina.

Nathos é o primeiro personagem filosófico posto por brasileiro sob as gambiarras. Coelho Netto não terá por certo a vaidade de pensar que o criou inteiriço, de um só fato e tirando-o do próprio fundo. É visível que sua criação surgiu da convergência de fios vindos de diversas tragédias de Shakespeare. Há em Nathos a cogitação de Hamlet, a filosofia jogralesca de Falstaff, a melancolia de Lear, tudo entretecido no truão clássico das *sotties* da idade média. Naquela época os doudos ou bobos diziam tolices por ofício. O teatro empolgou-os depois e fê-los órgãos da sátira popular. O bobo nesse caso não passava de uma máscara.

No trágico inglês os *clowns* e bobos são quase sempre veículos do que é transcendental ou daqueles pensamentos que o homem só pronuncia quando está metido

---

(\*) Maeterlinck. *Le trésor des humbles*, pág. 179, e §§.

consigo, abismado no silêncio, em divino solilóquio. Pois bem, Coelho Netto desenvolveu um desses tipos; e, fazendo passar através de uma balada triste, carregada de sombras soturnas, de ódios, de ciúmes, de malogrados amores, de pretensões charlatanescas, como a de Malthos, de fulgidas seduções da beleza, como a da feiticeira Samla, finalmente de estúpidas injustiças, como a daqueles que com o ferro aos peitos tiraram ao próprio louco o direito de falar; fazendo passar, digo, através de todas estas convenções e hipocrisias, a alma transparente de Nathos obteve a consagração da idéia, do sonho que a obsedou. Nathos erigiu-se na imaginação do espectador inteligente e comoveu a alma do auditório, reagindo contra a indiferença pelo conceito filosófico. A sua loucura, o seu sonho pôde por fim abrir-se nessa flor que se chama o gozo artístico.

Pouco importam as monótonas tiradas das primeiras cenas do poema, que talvez seriam evitadas por artista mais experiente. Basta, porém, o monólogo do 2º ato, que termina pela balada cantada; esse trecho honra todo o heróico esforço, não só do autor e do compositor, mas também do amator que o traduziu em cena.

Não é intento meu analisar aqui o trabalho de Coelho Netto, nem muito menos dizer o que é a música irmanada pela afinidade ao gosto de Leopoldo Miguez e de que os competentes se ocuparão. Apenas transcrevo às pressas as impressões que a noite de anteontem deixou em meu cérebro, que tem talvez o defeito de simpatizar mui facilmente com certas tendências literárias e artísticas.

Snobismo, quem sabe?

Em La Rochefoucauld li o seguinte pensamento: *En vieillissant, on devient plus fou et plus sage.*

É bem possível que eu ainda diga como Nathos: “Minha cabeça é uma casa mal assombrada. Teias de aranhas! Só teias de aranhas! e o rumor de espectros!...”

Seja como for, divertem-me esses espectros e não é sem alegria intensa que vejo entre eles o do futuro teatro e de outros *futuros nacionais*, bem brasileiros... bem brasileiros. Esse snobismo é, pelo menos assim jugo, um snobismo saudável. Há outro que me causa horror e que seria capaz de me fazer entrar como Rabelais na santa botelha de Teleme: e é o daqueles que não têm medo de dizer certas *verdades* simplesmente porque elas vêm da Alemanha em dous grossos volumes com o título de *Degenerescência* ou qualquer mais ou menos arrevesado.

Ora, seja para desconto dos meus pecados: transcendentalismo no teatro! quem já viu isto? e qual é o público que o suporta?

O público, diga-se o povo, não é tão grosso e tão pouco perspicaz como se supõe. Não há transcendentalismo quando existe expressão. A ciência é pela maior parte composta de hipocrisia, de fingidas dificuldades (sic.), de hieralismo indigno. Os nossos filhos brincam hoje com objetos que eram segredos e iniciações na idade média.

As abstrações de agora virão a ser amanhã cartas morais nas escolas de primeiras letras. Deixemo-nos, portanto, de falar tanto em transcendentalismos e outras abusões *du temps jadis*.

Como Nathos direi ainda: “Os grilos também sabem filosofia”... e um houve que mereceu as honras de uma canção fúnebre escrita pelo compositor do *Prometeu*.

Araripe Júnior.  
Rio, 25, VIII, 97.

Pelo Amor... de Deus! Publicações a pedidos. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 19 de agosto de 1897, p. 3.

### **Pelo Amor... de Deus!**

(CARTA ABERTA AO SR. COELHO NETTO)

Do artigo que o senhor escreveu para o *Correio de Minas*, publicado em 14 do corrente mês, destacamos os seguintes trechos:

“Os nossos atores... quais são eles? Lancemos um rápido olhar aos homens e às damas que no velho mundo são considerados glórias do palco. Na Inglaterra o grande Irving, que não é somente um grande intérprete de Shakspeare (sic.), é também um dos notáveis comentadores do poeta, sendo das mais apreciadas a edição shakspeareana (sic.) de Henry Irving. Na Itália: Emmanuel, um homem de letras. Novelli, Maggi et j'en passe... Em França: Coquelin, Sarah... Em uma cidade onde a Pepa é uma *estrela* de primeira grandeza e o Brandão um astro fulgido, a Arte é uma bastardia.

Já tivemos, caso inenarrável! uma primeira atriz que não sabia ler e os que por aí pululam em revistas e em mágicas nonsenses vieram da tripeça, do banco do carpinteiro, do torno, das companhias de polícia, das oficinas, dos arsenais, das plataformas dos bondes e, sem sintaxe, sem distinção, encarregam-se de primeiros papéis metendo os pés pelas mãos com uma empáfia revoltante: as damas saem todas do Dydascalion e, como são, na maioria; estrangeiras, vão para o teatro estropiar a doce e amável língua portuguesa. Não temos um só artista preparado para o teatro – é um elenco de *parvenus*.

Também para as peças que aqui aparecem só mesmo tais intérpretes. Os chamados escritores dramáticos que se impõem, ufanamente, como os sustentáculos do teatro nacional, que fazem? revistas e mágicas, nada mais, e com tais bambochatas, aparecem disputando a coroa imortal!

No Cassino os amadores fizeram mais pela arte em quatro noites deliciosas do que todas as companhias juntas representando durante as 365 noites do ano.

Lendo eu uma comédia de costumes a certo empresário, ouvi do homem com desvanecimento estas palavras que me lisonjearam:

— A comédia é magnífica, bem observada e de grande movimento, mas...

— Mas...?

— Não tem música. Se pudesses arranjar uns dous ou três tangos e um jongo...

— Como! Onde queres que eu meta um jongo e tangos nesta peça?

— Ora? onde... em qualquer situação. O comendador mesmo pode romper o samba.

— Como? o comendador?! um chefe político? um homem de tanta austeridade...

— Que tem isso?... Arranja uns números de música e traze a peça... Escusado é dizer que guardei no meu contador o original repudiado. Escrevendo o poema dramático *Pelo amor*, tenho certeza de que, se não fiz obra perfeita e digna do grupo de amadores, também não fiz obra digna do nosso teatro, porque em toda peça não há um tango e a música, que está sendo escrita pelo maestro Miguez, não é das que põem formigueiros na sola dos pés. Evitei o calemburgo e os ditos ambíguos, não exibo a nudez e faço grande questão da prosódia.

É possível que a crítica venha sobre mim sanhuda e implacável, bradando contra a minha pretensiosa tentativa; mas a crítica que tece elogios ao *Rio Nu*, ao *Filhote et reliqua* não é das que melindram, principalmente quando o atacado tem a convicção forte de que cumpriu o seu nobre dever de homem de letras, não se tornando parceiro dos colaboradores da chirinola que tudo sacrificam por uma pingue porcentagem e calorosos aplausos de uma claque de analfabetos de farandula.”

Os abaixo assinados entendem que esse artigo-infâmia não deve morrer em Juiz de Fora; por isso o trazem ao conhecimento do público fluminense, para que possa bem aquilatar quem pretende reformar o teatro à custa da humilhação dos artistas e fazer-se autor à custa da reputação dos autores.

Se alguns artistas dramáticos têm vindo da tripeça, do torno, das plataformas dos bondes, das fileiras da polícia, não se envergonham por isso, antes se vangloriam; podem confessá-lo com orgulho porque o trabalho nobilita: outros têm vindo de mais baixo e subido mais alto e tão de baixo têm vindo que não se atrevem de confessar de onde vieram.

Algumas atrizes, não todas, antes bem poucas, vieram do *Dydascalion* para o teatro. E, se estas lhe perguntassem de onde veio, que lhes responderia o senhor?

Os autores, por si só, não ligariam importância ao seu artigo, veriam nele apenas o despeito do oficial do mesmo ofício que não tem encomendas. Conhecem peças imoralíssimas assinadas pelo senhor, como por exemplo *O diabo no corpo*, onde, a par de várias exclamações de *Chiça!*, encontram-se frases pornográficas e indecentíssimas<sup>868</sup>.

Francamente, não será com *Chiças* que o senhor regenerará o teatro!

E fala em imoralidade o autor das *Fagulhas*, em que a banana e as bringelas (sic.) do quitandeiro correm parelhas com o bicho escondido nas calças do homem gordo.<sup>869</sup>

A imoralidade e a pornografia na imprensa são tanto, senão mais, perniciosas que no teatro.

Eis lavrado o nosso protesto. Tudo mais que se tem propalado por aí não teve nem terá o nosso assentimento.

Os artistas dos teatros do Rio de Janeiro têm muito mais dignidade do que pensam alguns talentos históricos, que esbofeteiam gratuitamente, só pelo prazer de esbofeteiar.

Eugênio Oyanguren.

Eduardo Corrêa Leite.

---

<sup>868</sup> *Diabo no corpo*, a qual os artistas consideram “imoralíssima” e prova patente de que Netto estaria moralmente impossibilitado de regenerar o teatro, apresenta Valentina, filha do fazendeiro Anatólio, a qual engravida do namorado Otávio. O casal recebe a colaboração do padrinho do rapaz, o vigário, o qual engana Anatólio de que sua filha está com o diabo no corpo – e assim, consegue afastá-la da família enquanto ela gera o rebento. Apenas na hora do parto a família descobre o embuste, porém, a situação se normaliza com o casamento dos jovens. Embora os artistas censurem o olhar chistoso ao qual é submetida a instituição familiar, a peça parecia não ter recebido qualquer impedimento por parte da polícia, tanto que estava sendo ensaiada pelo grupo que ocupava o teatro Recreio. O que se percebe, nesse caso, é mais a animosidade dos artistas devido às críticas que receberam de Coelho Netto do que ausência de qualidade da produção, a qual julgamos ser uma das melhores realizações do escritor em âmbito teatral, nada merecedora do rótulo imputado à mesma. Cf. “O diabo no corpo: comédia em três atos”, in *Teatro de Coelho Netto I*, estabelecimento de textos e seleção - Cláudia Braga, Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

<sup>869</sup> Os artistas referem-se a dois folhetins da série de crônicas *Fagulhas*, inaugurada por Coelho Netto no início de agosto de 1897. Os textos, publicados em 12 e 18 de agosto de 1897, são um tanto quanto licenciosos. Vejamos:

Em 12, o cronista narra a história de uma formosa quitandeira de Vila Isabel cujos olhos abrasavam os homens. A senhora, que era casada, se viu perseguida por um dos adoradores, o qual tentou roubar-lhe à força o “fruto proibido”. Todavia, a mulher gritou por ajuda, tendo o rapaz de fugir sem ao menos ter “metido o dente no desejado pomo”. Não contente com isso, o rapaz tenta adentrar a casa da mulher pela janela, pois, “não tendo podido entrar por baixo, queria entrar por cima”. O esposo, ao olhar para o alto e enxergar algo no teto, julgou ver berinjeles. O rapaz foi novamente obrigado a fugir.

A crônica de 18 alude a uma ação policial que objetivava prender jogadores do bicho. Diz o cronista que, no momento da extração da loteria, o recinto foi invadido pela polícia e os jogadores receberam voz de prisão e foram revistados. Neste momento, o chefe de polícia repara num homem gordo, e questiona-o sobre o volume que ele esconde sob as roupas: “— Ali!, que volume é esse?... são bichos!”, “— Bichos? peço perdão para dizer a V. S. que isto é outra cousa...”. O homem se recusa a mostrar o que esconde. Mesmo assim, é revistado à força – “não era bicho”, conclui o cronista.

Coelho Netto era cronista desde ao menos o início dos anos de 1890, portanto, hábil em construir perfis diferentes para cada uma de suas séries cronísticas. De fato, na crônica que abre *Fagulhas*, o cronista atribuía às mesmas o caráter leve e fugaz das “fagulhas efêmeras” que resultam de uma grande fogueira, as quais “chegam ao ar e logo se apagam e nem deixam sinal”, mas que, no entanto, podiam “cair em algum palheiro” e causar grandes incêndios. Depreende-se daí o tom ora licencioso, ora combativo, que emerge desses textos.

Cf. N. (pseud. de Coelho Netto). *Fagulhas*. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 2 de agosto de 1897, p. 1; N. (pseud. de Coelho Netto). *Fagulhas*. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 de agosto de 1897; N. (pseud. de Coelho Netto). *Fagulhas*. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 18 de agosto de 1897.

João Rocha.  
Augusto Campos.  
João Augusto Soares Brandão.  
Álvaro Peres.  
Pedro Augusto Reis.  
Manuel Marques da Silva Branco.  
Cândido da Silva Nazareth.  
Zeferino de Almeida.  
Natal Vitulli.  
José de Oliveira Baptista.  
Guilhermina Sepúlveda.  
Manuel Pinto de Souza.  
João do Rego Barros.  
Henrique Lima.  
Portugalo Cruz.  
Rangel Júnior.  
Carlos Lessa Sobrinho.  
José Ribeiro dos Santos.  
Theodorico Montani.  
Jesuína Montani.  
Amélia Lopiccolo.  
Arthur Louro.  
José Antonio de Serpa Galvão.  
José da Veiga.  
Albano Tinoco.  
Fernando Portugal.  
Peixoto.  
César de Lima Júnior.  
Maria del Carmen.  
Marie Louise Beisol.  
A. J. de Mattos.  
Ângelo Rossi.  
Atriz Inês Gomes.  
Blanche Grau.  
João Barbosa Burnes.  
Pedro Nunes.  
Mathilde Nunes.  
Assis Pacheco.  
Adolpho de Faria.  
Moreira Sampaio.  
Augusto de Mesquita.  
Francisco de Mesquita.  
Estephania Louro.  
José Joaquim Dias de Amorim.  
Demétrio de Toledo.  
Orlando Teixeira.  
Joaquim Souza.

Ignácio Vicente Rodrigues Amado.  
Azeredo Coutinho.  
Carlos Pestana.  
Amélia Pestana.  
Gonçalves Pamplona.  
Gabriella Montani.  
Olympia Amoedo.  
Ismênia Matteos.  
Maria Falcão.  
Pepa Ruiz.  
Corrêa Leal.  
Leonor Rivero.  
Maria Maia.  
Branca de Lima.  
Ismênia dos Santos.  
Maria Maza.  
L. C. Furtado Coelho.  
Ator Cruz Gomes.  
Blanche Barbe.  
Maria del Carmen.  
Vicente Reis.  
Dolores Lima.

## FAGULHAS

Indo proximamente à cena, pela última vez, no Cassino Fluminense, o meu poema dramático *Pelo amor!* e já que nele falo, que me seja permitido dizer alguma coisa sobre esse trabalho, que tem provocado tantos e tão diversos comentários.

Quando escrevi sobre esse “ensaio” declarei lealmente que, filiado ao teatro inglês, havia procurado, não sem esforço, remontando-me ao período dos interlúdios, dar alguma coisa que fosse o ponto de partida de uma tentativa literária que espero levar a efeito porque não me falta coragem e os amigos que me cercam, e são muitos, trazem-me alento a todo instante.

Fechando-me no meu gabinete, dediquei-me aos antigos. “No seu antigo teatro, diz um notável crítico referindo-se aos ingleses, muitas das personagens não trazem nomes próprios senão para que possam ser facilmente distinguidas; no fundo são: iniquidade, consciência e probidade.” Eu procurei dar, em tipos humanos, várias abstrações: o amor, o ciúme, a fé e a “grande utopia” personificada no alquimista e em Nathos; não fiz um caráter, mas uma individualidade – ele não é o bobo, é o elemento passivo e sincero das cortes, o povo.

Shakespeare já apresenta homens. “Quem é Macbeth quando nos aparece pela primeira vez? um general feliz, corajoso, altivo, acreditando na fortuna e seguindo de olhos fechados a deusa cega. Pouco depois vemo-lo fazer *Macbeth*.”

Sobre a extensão dos monólogos, peço apenas aos que fazem literatura a sério que se reportem às moralidades anteriores a Skelton, e não de ver que ainda fui nimamente sóbrio. Se eu, anunciando um trabalho à maneira antiga, apresentasse um drama fluente, de vivo e corrente diálogo, que diria a crítica? que eu não passava de um falsário, de um mistificador que havia procurado iludir o público, e diria a verdade. Ainda assim foram grandes as concessões feitas por mim a meu tempo; — lá estão os cenários, as personagens aparecem magnificamente vestidas e a música, de Leopoldo Miguez, é uma delícia.

Nas antigas moralidades os bobos cantavam, mas não com a harmonia com que Nathos narra morte do grilo; eles vinham de zangurrianas e as suas cantilenas ressentiam-se das orgias das tavernas.

Para os que não quiseram compreender a situação da peça o *Pelo amor!* é estopante; mas para os que ouviram as minhas palavras e foram ao Cassino ver uma “reconstrução” o poema não foi um narcótico.

Se hoje levassem uma farsa de Heywood, ou mesmo uma comédia de John Bale ou uma sátira de Lyndsay... ai! dos que fossem ao teatro desprevenidos! Eu preveni. Entre as acusações que me foram atiradas, as quais respondo apresentando os modelos antigos que me serviram de norma, veio insidiosamente a de plagiato. Aqui fica o desafio a quem, não descobrindo no trabalho que foi feito honestamente, depois de longo estudo, outra jaça, lançou aleivosamente a frase; quem quer que seja, se, como penso, é um homem de honra, deve vir a público com a sua acusação formulada. Se há plágio no *Pelo amor!* que seja apontado, e eu, que tenho o orgulho da minha arte, eu, que sou incapaz de comprometer a minha pena numa torpeza literária, aqui fico à espera do meu caluniador. Terminando, para aqui traslado as palavras admiráveis de Victor Hugo, escritas a propósito de *Hernani*:

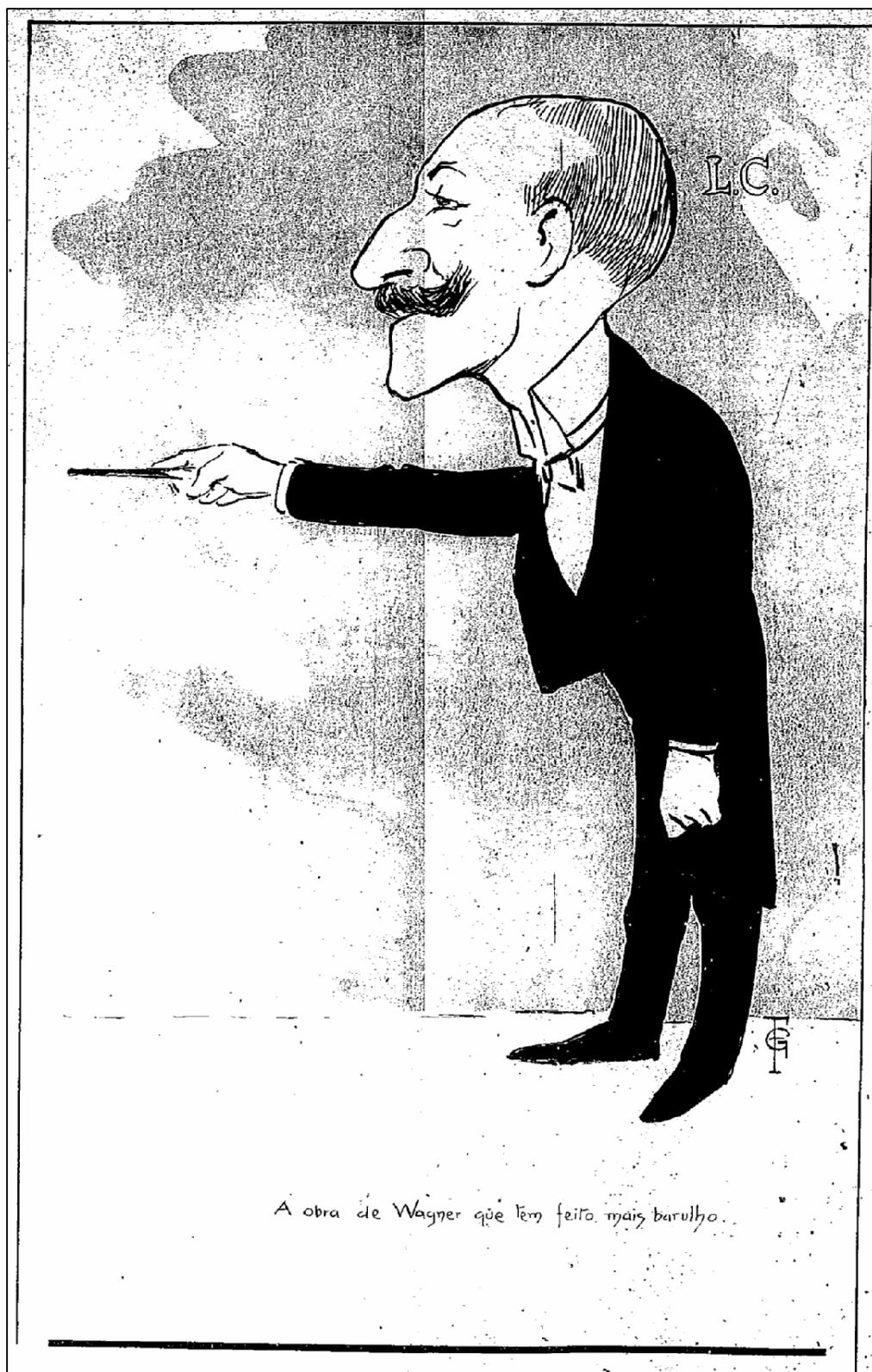
“Aujourd’hui il ne doit y avoir place que pour la reconnaissance et les remerciements. C’est au public que l’auteur de ce drame adresse les siens, et du fond du coeur. Cette oeuvre, non de talent, mais de conscience et de liberté, a été généreusement protégée contre bien des inimitiés par le public, parce que le public est toujours, aussi lui, consciencieux et libre. Grâce lui soient donc rendues, ainsi qu’à cette jeunesse puissante, qui a porté aide et faveur à l’ouvrage d’un jeune homme sincère et

independant comme elle! C'est pour elle, surtout, qu'il travaille, parce que ce serait une gloire bien haute que l'applaudissement de cette élite de jeunes hommes, intelligente, logique, conséquenté, vraiment libérale en littérature comme em politique, noble génération qui ne se refuse pas á ouvrir les deux yeus á la vèrité et á recevoir la lumière des deux cotés.

Quant á son oeuvre en elle même, il n'en parlera pas. Il accepte les critiques qui en ont été faites, les plus sévères comme les plus bienveillantes, parce qu'on peut profiter á toutes."

COELHO NETTO.

F.G. A obra de Wagner que tem feito mais barulho. **O Mercurio**. Rio de Janeiro, 26 de agosto de 1898, ano I, nº 34.



A obra de Wagner que tem feito mais barulho.

Bambino. Jantei hoje como um cônio! (...) **O Mercurio**. Rio de Janeiro, 3 de setembro de 1898, ano I, nº 41.



Anúncio da abertura da assinatura para as récitas dramáticas do Centro Artístico. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 12 de setembro de 1898, p. 8.

**CENTRO ARTISTICO**

Directoria: Leopoldo Miguez, Presidente; Rodrigues Barbosa, 1.º Secretario; Delgado de Carvalho, 2.º Secretario; Ferrin de Vasconcellos, Thesoureiro

**NO SALÃO DO INSTITUTO NACIONAL DE MUSICA**

**Dois Concertos Symphonicos**

A 18 DE SETEMBRO E 2 DE OUTUBRO DE 1898

A's 11,2 horas da tarde      A's 11,2 horas da tarde

Orchestra de 70 professores sob a regencia de Leopoldo Miguez

**PELO AMOR!** (arranjo para concerto); **SIEGFRIED-IDYLL**, de R. Wagner (primeira audição); **OS PRELUDIOS**, poema symphonico, de Liszt (primeira audição); prorephonia da opera **ZEMIRA** (1803), do padre José Mauroto, (primeira audição); **PIERGYNT**, suit, de Grieg; **SUITE BRASILEIRA**, de A. Nepomuceno.

Preços de cada concerto: Platéa, 108; galeria nobre, 58; geraes, 28000.

A comissão de musica: **Arthur Napoleão, Alfredo Bevilacqua e A. Nepomuceno**

**No theatro S. Pedro de Alcantara seis representações em principios de Outubro**

**ARTHEMIS**, drama lyrico, letra de Coelho Netto, musica de Nepomuceno;  
**HOSTIA**, opera, letra de Coelho Netto, musica de Delgado de Carvalho; **A ESCOLA DOS NOIVOS**, comedia em 3 actos, em verso, de Arthur Azevedo;  
**DOCTORES**, comedia em 3 actos, de Valentin Magalhães; **IRONIA**, drama em 1 acto de Coelho Netto. Orchestra e cõros: **80 executantes.**

Preços de assignatura para as seis récitas — Frisas e camarotes de 1.ª ordem, 2708; camarotes de 2.ª, 1628; cadeiras de 1.ª classe, 548; galeria nobre, 308; cadeiras de 2.ª classe, 278000. Os Srs. socios têm preferencia aos seus lugares até o dia 15 do corrente. Os bilhetes para os concertos e para as representações na casa de Ferrin de Vasconcellos, Mourand & C., rua do Ouvidor n. 147, das 11 horas da manhã ás 5 da tarde. A comissão do theatro: **Henrique Chaves, Arthur Azevedo e Luiz de Castro.**

Anúncio das seis récitas dramáticas do Centro Artístico (com nomes dos membros da comissão de teatro). **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 6 de outubro de 1898, p. 12.

**CENTRO ARTISTICO**

**NO THEATRO S. PEDRO DE ALCANTARA**

**SEIS REPRESENTAÇÕES**

A principiar em 11 de Outubro

**ARTHEMIS**  
drama lyrico, letra de Coelho Netto, musica de Nepomuceno

**HOSTIA**  
ballada, de Coelho Netto, musica de Delgado de Carvalho

**O BADEJO**  
comedia em 3 actos, em verso, de Arthur Azevedo

**DOCTORES**  
comedia em 3 actos, de Valentin Magalhães

**IRONIA**  
drama em 1 acto de Coelho Netto

Orchestra e cõros, 80 executantes. Regentes: Leopoldo Miguez e Assis Pacheco.

Os bilhetes para as representações na casa Ferrin de Vasconcellos, Mourand & C., rua do Ouvidor n. 147, das 11 horas da manhã ás 5 da tarde.

A comissão de theatro: **Henrique Chaves. — Arthur Azevedo. — Luiz de Castro.** As encomendas de assignaturas só são respeitadas até amanhã, sexta-feira 7 do corrente.

N., (pseud. de Coelho Netto). Fagulhas. **Gazeta de Noticias**, Rio de Janeiro, 14 de outubro de 1898, p. 1.

### FAGULHAS

“Enfants! creez du nouveau! du nouveau; et encore du nouveau!”. Este trecho de uma carta de Wagner a Liszt, transcrito na obra de Alfred Erasi, é um programa vastíssimo que adotamos, nós os que pretendemos fazer alguma cousa em prol da Arte brasileira.

São poucos os que se batem esses, porém, tem (sic.) a energia vitoriosa dos companheiros de Gedeão e, nem mesmo alterados, curvam os joelhos diante da fonte.

Que importa a má vontade de uma parcela se temos, como confortativo, a Fé que nunca nos abandona? que importa a máscara irônica que certos “demolidores” afivelam ao rosto se sabemos que, por traz do disfarce, a inveja contorce um rictus de raiva?

A noite de hoje é de glória para nós outros e para os que amam sinceramente esta pátria ainda subjugada pelo estrangeiro que dela faz uma grande feira e que a considera apenas um mercado colocando-se sob a sua bandeira livre como sob uma tenda.

*Artemis* e *Hóstia* representam um grande tentâmen artístico, e um alevantado movimento patriótico. Nós somos um povo sem tradição e sem estímulo, e, o que mais é, sem idioma. A língua portuguesa, que é a nossa, vive humilhada miseravelmente, servimo-nos dela com certo vexame, na intimidade porque, nas grandes manifestações artísticas, só aceitamos o italiano e o francês.

Lembro-me do espanto que provocou a notícia de que o *Centro Artístico* ia fazer cantar óperas em português... acharam os nossos patrícios mais estranho esse cometimento do que a representação em árabe realizada pelos sírios. Cantar em português!!!

Esse desamor pelo vernáculo demonstra dolorosamente que não temos o mais ligeiro apego à nacionalidade – o mesmo hino não há quem o cante. Pois o *Centro Artístico* vem demonstrar que a língua que herdamos é tão musical como qualquer das outras e, ainda que não fosse, deveríamos procurar levantá-la e não deprimi-la servindo-nos dela, com acanhamento, apenas nos atos comuns da vida.

Comecemos a trabalhar pela nossa independência, arrojemos longe de nós o jugo, tenhamos energia para repelir o estrangeiro que anualmente nos explora impondo-nos o que tem de pior e rindo ainda da nossa boa fé. Para esses ambulantes nós não passamos de bugres que pagam e, efetivamente, eles têm razão porque o fluminense nada possui para opor ao que eles trazem periodicamente para abarrotar a cena sacrificando o gosto, anulando o esforço nacional e enriquecendo-se.

O *Centro Artístico* começa fazendo Arte e levantando o idioma, é natural que muitos prefiram continuar com as artes estrangeiras, pouco importa – a campanha prosseguirá e tão nobre e desinteressado é o intuito dos que nela se empenham que a vitória, tenho certeza, lhes há de sorrir em breve.

Quanto aos libretos das duas óperas já aqui expliquei, em curtas palavras, o sentimento que os gerou. O artista, para conciliar a Arte com a Natureza, deve fazer o Real com o imaginário, apresentando a Videm (sic.) sonho. Todos os poemas são visões. Langland e Chaucer deixaram toda a vida inglesa do seu tempo em páginas de fantasia e, nenhum poeta consegue animar as suas criaturas sem subir ao céu para furtar um pouco do sagrado lume.

O poeta olha através do ideal e assim descreve o mundo.

O libreto moderno deve ter emoção, deve trazer uma idéia forte que seja o ponto de apoio do músico. Os moldes antigos de ópera que dependia, quase sempre, com raras exceções, de uma intriga de amor, sem mais nada, durante a qual entravam e saíam coros, cantando umas cousas que nada tinham com a ação propriamente dita, foram quebrados por Wagner o criador do drama lírico que é

sempre “um problema da vida” apresentado sob uma feição poética. O “sentimento humano” deve existir encarnado em uma personagem, deve sempre haver uma alma que anime, um *ser* que se mova. Foi isto que procuramos fazer dando em *Ártemis*, numa íntima alegoria, o Amor ideal e dando em *Hóstia* o amor passional. O público que nos julgue.

---

Lembra-vos do 4º centenário do descobrimento do Brasil. É necessário que façamos alguma coisa digna e faltam apenas dezenove meses.

N.

A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). Palestra. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 14 de outubro de 1898, p. 1.

## PALESTRA

---

A justa ansiedade do público vai ser, enfim, satisfeita: realiza-se hoje a primeira das seis representações lírico-dramáticas, promovidas pelo Centro Artístico. O teatro S. Pedro de Alcântara será pequeno, espero, para conter a onda dos espectadores, desejosos de assistir a uma brilhante manifestação da arte nacional.

Anteontem aproveitei o feriado e assisti a um ensaio de *Ártemis*, o drama lírico de Coelho Netto, musicado por Alberto Nepomuceno.

O poema, de um simbolismo acessível a todos os espíritos, mete em cena uma espécie de Abraão da estatuária, sacrificando o sangue do seu sangue à religião da arte.

Arrancando o coração à filha para animar com ele o mármore modelado pelas suas mãos, traz o artista à mente do espectador a anedota de Miguel Ângelo, arremessando o escopro à estátua de Moisés, e bradando-lhe: *Parla!*

Alberto Nepomuceno traduziu maravilhosamente a tremenda situação do drama; a sua partitura tem uma grandeza esquiliana.

Não sei se aquela música é da escola de Wagner, ou de qualquer outra; sei que é bela, muito bela, e isso me basta.

Há nela uma frase:

Filha da rocha e do cinzel,  
Ártemis!

tão doce, tão expressiva, tão penetrante, que até agora não me saiu do ouvido, e me embalou, como um sonho, durante a noite inteira!

O magnífico poema sinfônico do compositor cearense tem a grande vantagem de ser intenso sem ser extenso. Se os entendidos, os iniciados lamentarem que haja apenas um ato, os insensíveis, os refratários, porque os há, não terão tempo de se aborrecer. A ação é empolgadora e rápida.

Começará o espetáculo pela representação da minha desprezível comédia *O badejo*, que, sem nenhuma preocupação da platéia, escrevi expressamente para as representações do Centro Artístico. Já disse, e repito, que todo o mérito desse trabalho pertence de direito aos distintos amadores do Elite-Club; é para eles, e só para eles, que solicito a atenção e os aplausos do público.

A.A.

Anúncio da representação de *O Badejo e Artemis*. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 14 de outubro de 1898, p. 10.

**CENTRO ARTISTICO**

**THEATRO S. PEDRO DE ALCANTARA**

**HOJE** Sexta-feira 14 de Outubro de 1898 **HOJE**

1.ª RECITA DE ASSIGNATURA

Primeira representação da comedia em 3 actos, em verso, de Arthur Azevedo,  
desempenhada pelos amadores do «Elite-Clube»

# O Badejo

1.ª representação do episodio Lyriso em 1 acto, letra de Coelho Neto, musica  
de Alberto Nepomuceno

## ARTEMIS

Orchestra e còros, 80 executantes, Regente: **ALBERTO NEPOMUCENO**

**PREÇOS:** Fricas e camarotes de 1.ª ordem, 500; camarotas de 2.ª, 300; cadeiras  
de 1.ª classe, 100; galeria nobre, 75; cadeiras de 2.ª classe, 50; galeria, 20000.

As bilhetes se vendem na casa Ferrin de Vasconcellos, Morand & C., rua do Ouvidor n. 147, até  
as 10 horas da tarde e dessa hora em diante no theatro.

**AVISO:** O CENTRO ARTISTICO espera da gentileza das senhoras o obsequio  
de comparecerem sem chapéu e de publico e favor de ser pontual, pois que, uma vez começado o  
concerto, será diminuida a luz da sala. A 8 e 1/2 horas em ponto.

**Teatros e...**  
**CENTRO ARTÍSTICO**

Realizou-se anteontem no teatro São Pedro o primeiro espetáculo da série dada pelo Centro Artístico, sendo levados à cena pela primeira vez *O Badejo*, de Arthur Azevedo e *Ártemis*, episódio lírico de Alberto Nepomuceno (poema de Coelho Netto).

*O Badejo* é uma interessante comédia em 3 atos; escrita naqueles versos naturalíssimos, corretos e espontâneos que o Arthur sabe magistralmente escrever. O assunto não é novo de certo, nem o desenvolvimento da ação oferece situações complicadas e emocionantes; mas a obra é artisticamente feita, tem caracteres bem traçados, cenas de feliz combinação e bem dialogadas, matizadas aqui e acolá de frases chistosas de bom gosto.

O ferragista João Ramos, honrado negociante português, tem uma filha Ambrosina, linda moça e já em idade de casar. Tratando de fazê-lo, convida ele para um almoço em sua casa os dois jovens César Santos e Benjamim Ferraz, que faziam a corte à senhorita, e foi para esse almoço que se comprou o magnífico *badejo* de 25\$, que deu nome à peça.

Mas César Santos é, examinando de perto um desprezível caça-dotes, para quem o dinheiro vale mais do que a honra, e Benjamim Ferraz um fútil doutor em roupas, que não fala senão de si, de seu dinheiro, de seus cavalos e das suas sobrecasacas. Quem descobre esta realidade é Lucas, um bom rapaz, irmão de leite de Ambrosina, que muito a propósito chegara de S. Paulo naquela manhã e viera abraçar a família de seu protetor, o velho Ramos. Isto mesmo presentira Ambrosina durante o almoço, na conversa que teve com os dous pretendentes, que ambos lhe pareceram ridículos e intoleráveis.

Angélica, mãe de Ambrosina, diante do sentimento revelado pela filha, lembra-se de um partido melhor e em conversa com Lucas diz-lhe que ele é que devia desposá-la.

Lucas, sensato, generoso e bom, pretende dissuadi-la, deste pensamento, porque o mundo diria sempre que ele abusara da confiança de seu protetor “abiscoitando noiva e dote”; e quando Angélica lhe manifesta a suspeita de que ele recusava essa proposta porque não amava Ambrosina, irrompe-lhe do peito a confissão: amava-a, sim, sentia que o afeto fraternal se transformara em amor, ao ver a tímida criança de outrora mudada em senhora cheia de encantos; amava-a loucamente, amava-a com fervor, mas pedia-lhe que guardasse este segredo.

Ambrosina ouvira, porém, esta confissão sincera e nobre – inesperadamente – e convida Lucas a darem ambos um giro “até a pretória e até a igreja.”

Depois desta cena, não havia fugir. Só faltava ouvir o Ramos, e este ficou encantado com a idéia de ter por genro o simpático Lucas, que já era seu filho adotivo querido.

César Santos fora já posto no andar da rua, depois das suas declarações cínicas; quanto ao Ferraz, foi a própria Ambrosina quem se incumbiu de o enganar.

Foram os amadores do *Elite-Club* os intérpretes da bela comédia de Arthur Azevedo, distribuídos assim os papéis:

*João Ramos*; – Sr. Frederico Costa; *Lucas* – Sr. Orlando Teixeira; *B. Ferraz* – Sr. Teixeira Júnior; *César Santos* – Sr. Antonio Santos; um cozinheiro – Sr. Colomy Castelões; um copeiro – Sr. Carlos de Freitas; *Ambrosina* – Exma. Senhorita Constança Teixeira; e *D. Angélica* – Exma. Sra. D. Olga Sampaio Prudente.

É de rigorosa justiça confessar que os inteligentes amadores deram prova de grande aptidão e interpretaram em geral a comédia muito bem, de modo a justificarem os calorosos aplausos que lhes foram prodigalizados. Especializaremos porém os Srs. Frederico Costa, Teixeira Júnior e Antonio Santos, e à senhorita Constança Teixeira que deram muita vida aos seus papéis. O Sr. Orlando Teixeira

achava-se infelizmente bastante rouco e deixou talvez perceber com demasiada clareza que a comédia é escrita em verso. Ora este é um senão, que de certo por inadvertência lhe escapou, mas que deve desaparecer do seu trabalho para em tudo corresponder ao esmero da execução geral.

Não seria descabido acrescentar que nos seus ademanos há qualquer cousa a corrigir. Quem tem o seu talento pode ouvir este conselho.

A senhorita Constança Teixeira tem uma voz sonora, dicção clara, e desembaraço em cena. Com estes predicados desempenhou-se brilhantemente do seu papel de Ambrosina, embora exagerasse um pouco o acento de uma ou outra frase.

No mais, muito bem sabidos os papéis e bastante correção para amadores. Por isso não lhes regateou o público palmas, nem chamados à cena no fim de cada um dos atos e particularmente no fim da comédia. O ilustre Arthur Azevedo, como de justiça, foi também muito vitoriado.

— Seguiu-se a *Ártemis* de Alberto Nepomuceno.

Parece que a impressão geral do público foi de surpresa diante dessa música, escrita num estilo que é novo para ele e que está em formal oposição com tudo quanto estamos acostumados a ouvir no Lírico. De fato o talentoso maestro, tendo de pôr em música o poemeto de Coelho Netto, inspirou-se na moderna escola wagneriana e acompanhou *pari passu* o libreto, traduzindo em harmonias estranhas e misteriosas o estranho e doloroso episódio do artista que apaixonado pela sua obra de arte e louco por animar o “pétreo corpo frio” chega ao desvario de arrancar o coração da própria filha para acender na estátua da formosa *Ártemis* o lume da vida.

A invocação de Hélios e os arroubos de sua imaginação delirante, os queixumes lancinantes de Héstia – a pobre mãe, o canto das vozes misteriosas que induzem o alucinado ao parricídio, – tudo isso é vazado em harmonias que se sucedem, se entrelaçam e assombram, sempre de acordo com o poema.

Queremos crer que essa música, filha de um grande saber, foi levemente sacrificada pela incerteza da orquestra e pela precipitação dos poucos ensaios que teve. Ouvida mais vezes, e sobretudo adquirindo precisão, parece-nos que ganhará muito.

Por parte dos amadores a interpretação foi o que se devia esperar do talentoso Sr. Carlos de Carvalho (*Hélios*) e da Exma. Senhorita Roxy King (*Hestia*).

Esta tem uma belíssima e potente voz, além de notável intuição artística; a compreensão do seu papel foi perfeita. A Senhorita Camilla da Conceição teve na peça um pequeno encargo, de que se desempenhou bem, e o coro das vozes misteriosas foi imponente e correto.

Ao cair o pano, Nepomuceno, os distintos amadores e Coelho Netto receberam muitas palmas, sendo insistentemente chamados à cena.

Eis o que foi a primeira representação organizada pelo Centro Artístico, associação cujos intuitos não temos cessado de louvar e animar. Entretanto, por isso mesmo que o vemos a braços com uma grande obra e reconhecemos que dispõe de elementos de êxito, não duvidamos dizer-lhe que cumpre apurar a execução dos seus espetáculos, para que o público encontre neles modelos e a realização dos princípios da sua propaganda.

R. G.

Teatros e Música: Centro Artístico. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 16 de outubro de 1898, p. 3.

## TEATROS E MÚSICA

**Centro Artístico** – A benemérita instituição que empreendeu tão abnegada e desinteressadamente uma cruzada pela arte brasileira, e que na luta por essa santa aspiração emprega esforços titânicos, fazendo agora convergir todas as suas forças para o teatro, acaba de iniciar brilhantemente a série de espetáculos que se propôs dar no teatro S. Pedro de Alcântara.

Anteontem a fachada desse teatro, profusamente iluminada com luz incandescente de Aner, apresentava belíssimo aspecto. A multidão que, procurava ingresso, e os inúmeros carros que vinham ali estacionar transportando famílias que traziam luxuosas e vistosas toilettes, davam extraordinária animação à praça Tiradentes, o mais belo local desta Capital na primeira metade da noite.

Pouco a pouco a sala do teatro foi se enchendo: na platéia e nos camarotes iam aparecendo as figuras mais salientes e de maior notoriedade do nosso mundo científico, artístico, industrial e político e ao mesmo tempo atraíam a atenção as mais formosas representantes do *high-life*.

O mau tempo, que acompanhou todas as festas do *Centro Artístico*, [tombava cedo]; desde a manhã uma chuva impertinente e miúda, que enlameava as ruas e irritava os nervos e órgãos respiratórios, não cessava de aborrecer toda a gente; mas isso não impediu que o espetáculo tivesse brilhante concorrência e concorrência seleta.

Era visível a ansiedade de todos para que começasse o espetáculo, que fora anunciado para as oito e meia horas da noite, mas só às nove horas empunhou a batuta o violino-*spala*, Maestro Ronchini, que dirigiu a orquestra na primorosa execução dada à profonia do *Salvator Rosa*. Soavam os últimos acordes quando chegavam ao teatro dous amadores que tinham papéis importantes na comédia que ia ser representada: motivos de moléstia os retardaram um pouco, mas o público não se queixou e não teria razões para isso, dado o belo espetáculo a que assistiu.

---

Subiu o pano para a primeira representação d’*O Badejo*, comédia em três atos, em verso, do escritor brasileiro Sr. Arthur Azevedo, criada pelos amadores do *Elite Club*.

Que doce impressão de suave alegria, que excelente disposição de ânimo deixou-nos aquele mimoso trabalho literário! Quanta frescura deliciosa naquela comédia – rapariga louça, recendendo os perfumes de sua carne polpuda ainda fresca do frio banho matinal, cabelos a caírem densos pelas espáduas sobre o branco *peignoir*, passeando seus vinte anos e seu divinal sorriso pelo jardim ensolarado em manhã de Abril, a colher rosas menos belas e menos fragrantas que sua inflexível caçadora!

Como o espectador sentiu-se bem naquele ambiente honesto e ingênuo da casa do velho Ramos, onde tudo revelava uma felicidade tranqüila conquistada pelo trabalho!

Quanta simpatia inspirava aquele filho adotivo, rapaz jovial, comunicativo, sabendo ser grato ao seu protetor (o que é tão raro no mundo real!) e chegando de S. Paulo tão a propósito para com sua perspicácia e sua troça inofensiva evidenciar o ridículo dos dous pretendentes à mão de sua irmã Colaça, os quais naquela manhã ali se encontravam para que Ambrosina os observasse e fizesse sua escolha enquanto no almoço devoravam um enorme badejo, que custara 25\$000.

E como são verdadeiros os tipos daqueles dous candidatos – um, negociante, para quem só tinha valor o dinheiro e só mereciam atenção o cambio, o café e as questões de comércio – outro, milionário, preocupado exclusivamente com o *savoir vivre*, a toilette e as frases alambicadas.

Não é só isso. A comédia *O Badejo* é perfeitamente brasileira e particularmente fluminense; aquela vida e os personagens são reais, bem observados, e estão no meio de nós animados e verdadeiros.

Será preciso falar do mérito literário, quando a música daqueles versos espontâneos, abundantes, fluentes delicia-nos os ouvidos e quando aqueles conceitos surgem no mundo exterior dentro daquela linguagem peculiarmente teatral, simples, clara e concisa?

Os amadores do *Elite-Club* encarregados da criação da comédia revelaram não só talento, como conhecimento da cena, com a qual parecem estar muito familiarizados.

D. Olga Sampaio Prudente e a Senhorita Constança Teixeira figuraram com extrema naturalidade e desembaraço os papéis de mãe e de filha – a companheira amorável e dedicada e a flor mimosa, perfume daquele lar tranqüilo e calmo, disputada por dous pretendentes e optando por um terceiro, o seu irmão de leite, Lucas, do qual nosso colega Sr. Orlando Teixeira deu-nos uma personificação de extrema vivacidade, como convinha ao papel. O Sr. Frederico Costa criou com admirável unidade o tipo do ferragista Ramos e os Srs. Teixeira Júnior e A. Santos encarnaram muito bem os dous pretendentes. Citando ainda os Srs. Castelões e Rangel, registremos também a faculdade especial com que esses artistas, que o são, sabem ouvir e contracenar.

Bem merecidas foram as palmas estrepitosas com que foram saudados frequentemente; sendo chamados, à cena por vezes com o autor, que foi também aclamado com muita justiça.

Terminada a comédia e depois de um pequeno intervalo, foi sensivelmente diminuída a iluminação da sala com muita vantagem para o auditório, cuja atenção convergia exclusivamente para a cena, sendo que para a orquestra houve uma instalação de luz especial.

Subindo à cadeira de diretor da orquestra o maestro Alberto Nepomuceno, autor da ópera *Ártemis*, que ia ser cantada, o público fez-lhe uma manifestação entusiástica.

---

*Ártemis* é um episódio lírico, cuja ação passa-se na região do sonho. O poeta transporta-se para os arredores da Atenas de Phidias, e figura um mísero escultor de gênio, inflamado pela paixão de sua arte, já não lutando com a matéria ambiente, que mal o pode vencer, antes está soberanamente vencida no mármore de *Ártemis*, mas tentando dar-lhe vida real como outrora fizera Pigmalião a Galatéia.

Ali começa a tragédia interna. O artista sonda a natureza e desce aos arcanos de sua alma poética. A mulher, a terna companheira, mais chegada à dor e à realidade, quando o vê louco pela glória e devorado pela própria obra de arte apostrofa-o, e, horrorizada, só enxerga na estátua, que embevece os olhos do marido, um monstro, a fome, a sede, o frio, o desconforto, o abandono, e uma criança; a filha, quase morta.

A sublime ferocidade do artista, porém, a nada disso cede.

Sonha com o Acropólio, e, enquanto a mulher se afasta, e a filha jaz no grabato da miséria, e geme e chora, ele, o artista Hélio, que tem na alma o sol e na imaginação as fulgurações do Olimpo, medita a um canto da oficina agreste; meditando, penetra nas regiões infernais do próprio espírito. É ali que o desventurado artista, novo Orestes, sente que o empolga a obsessão da Utopia. Mas para o gênio Utopia e realidade são sinônimos.

O ambiente florestal anima-se, vozes misteriosas vêm-no despertar do abatimento, e o infernal desejo de perfeição artística encontra nessas vozes o conselho pérfido do holocausto da filha que geme perto.

Hélio compreende, porque assim querem as divindades do lugar, que à *Ártemis*: à estátua, falta um coração que a anime, e este coração será o da sua meiguíssima Delia.

Que é um mísero pai, faminto, animal imundo, com o flébil sentimento de mesquinha prole, diante do artista ingente, que fita o sol e arranca as penas às águias de Júpiter? Nada. Nas suas veias

não corre então o sangue de um mortal, mas a linfa de Hipocrene, e o nefando crime se consuma – a loucura do ideal.

Hélio arranca o coração à filha e oferece-o em adoração a Ártemis.

As Fúrias, todavia, não permiltiam (sic.) que ao coração materno se sobrepusesse a Utopia do Estatuário.

A dor lancinante de Héstia despedaça a estátua, e Hélio, açoutado pelas Eumênides da fantasia, corre as pedreiras de Paros em busca de um novo bloco para realizar uma outra Ártemis ainda mais bela.

Eis a idéia a que Coelho Netto ascendeu pelo estro e Alberto Nepomuceno ilustrou no arrojado da sinfonia wagnariana (sic.).

Os dous artistas nacionais compreenderam-se e alaram-se em busca dessas regiões sonambúlicas do simbolismo moderno.

A cena do fato, e como já o tem feito Hauptman e os verdadeiros simbolistas, não se pode passar nos arredores de Atenas, mas no cérebro dos artistas. Trabalho de hipnose literária, é preciso que o público consinta em ser transportado para fora das contingências da matéria. É preciso que o público não resista à sugestão e deixe-se conduzir. Uma vez conseguido isto, o triunfo é certo. A platéia com o artista entra na alma da ilusão, e com o poeta sonha, e com o músico eleva-se, perde-se nos laivos intérminos da fantasia. Assim, se isto não é a arte suprema, não sabemos o que possa ela ser.

Esse Hélio do episódio porventura nunca existiu; mas a poesia do gênero de que Coelho Netto deu-nos aquele espécime, não se preocupa com o que existiu; nem com a realidade humana. A poesia nestes casos remonta-se ao lirismo do sonho ou a um verdadeiro sonho lírico, rebuscado, querido, cinzelado nas tênues teias da imaginação hiperestesiada. É inútil, portanto, buscar em composições de tal natureza a continuidade lógica, porque, como já averiguaram e disseram fisiologistas abalizados, no sonho e nas ilusões não pode haver tal continuidade; mas tão somente o tom emocional. A unidade desse tom emocional que, partindo do vago e indeciso, vai subindo, crescendo, até chegar ao ponto culminante, em que, de súbito, se desperta: esta unidade constitui todo o esforço do gênero literário de que se trata.

Ártemis alcança-a e a música de A. Nepomuceno completa-a.

Se a atenção nem sempre consegue, acompanhando cada palavra intencional do libreto, manter a tese em foco, não sucede o mesmo com a sensibilidade, que, uma vez vibrada na primeira cena, tem rigorosamente de conservar-se sob a [pressão] sempre crescente do conjunto de sentimentos conjugados que formam a atmosfera moral estética da peça.

É essa atmosfera que encontramos na música de Nepomuceno, dentro da qual agita-se e move-se aquela alucinação do Ideal – música que, ora exalça aquele sentimento em paroxismo, ora consagra-o e por vezes também entra em luta com ele e combate e quando exprime as amarguras de Héstia, qual intérprete daqueles dous destinos — um votado à perfeição da Arte, outro à suprema afetividade de mãe.

Se com sua inspiração privilegiada de fino espiritualista Nepomuceno alçou-se às regiões fantásticamente poéticas daquele sonho lírico de Coelho Netto, na realização sinfônica da sua concepção patenteou-se o artista extraordinário que seus trabalhos anteriores prometiam. Os recursos da sua técnica são de uma opulência e de um vigor indescritíveis, tanto que sua orquestra deixa de ser um elemento exterior para consubstanciar-se com os personagens do sonho, representando com um prodigioso reflexo, os sentimentos que se desvairam naquela alucinação e ainda com eloquência superior à da própria voz humana; porque, se esta só traduz a expressão pela melodia, isto é, pela série de sons em sucessão, aquela pela riqueza dos seus elementos expressivos, dá aos sentimentos maior intensidade, pela combinação desses sons em harmonia, e pelo timbre ou antes pelo seu caráter.

Quantas vezes, nessa partitura extraordinária, apenas dous acordes deram-nos, pela estranha doçura de sua sucessão, a impressão profunda daquela aspiração de glória, daquela sede insaciável de Ideal!

Que violenta dinâmica emocional agita-nos o nosso ser mais íntimo, quando Hélio, desejando ver sorrir e palpitar sua Ártemis, canta extasiado:

*Alma, onde assistes? que eu te encontre!* Como é dolorosamente sublime aquela outra invocação, quando ofertando à estátua, como uma hóstia, o coração da filha, ele canta:

*Filha da rocha e do cinzel, Ártemis!*

*Vive, sorri, caminha e resplandece.*

*Que teu olhar flameje e assombre o mundo...*

*Eis a sagrada lâmpada vital!*

Certo, aquele notável poema sinfônico com solos e coros, não pode ser compreendido, pelo menos em toda sua esplêndida beleza, pelo público que o ouviu apenas uma vez; em todo caso, Alberto Nepomuceno e Coelho Netto receberam uma (sic.) brilhante ovação do público, que os vitoriou, bem como aos seus intérpretes.

A senhorita Roxy Kyng (sic.) cantou o papel de Héstia com uma finíssima compreensão do sentimento imenso de mãe que vê sua filha vitimada pela alucinação delirante do artista, que era também o pai. E não basta enaltecer a beleza incomparável de sua voz quente e aveludada, pois que na sua entrada e na cena final ela elevou-se à altura da tragédia, mostrando-se uma grande artista do palco.

O professor Carlos de Carvalho teve todos os arrebatamentos, todo o êxtase de um visionário sublime na criação do escultor Hélio, cantando com aquela pureza de estilo e de dicção que todos lhe conhecem.

Uma pequenina criança, Helena de Figueiredo, cantou com rara afinação e sempre a compasso, as pequenas frases de Delia, a filha do escultor. Não admira; a encantadora *bambina* é uma filha de artista e já tem sua reputação de talento nas classes do Instituto Nacional de Música.

Nos bastidores a senhorita Camila da Conceição burilou com a arte refinada do seu canto e com as inflexões mágicas da sua voz aquelas belíssimas frases de uma voz misteriosa. Os coros estavam bem afinados, a orquestra mereceu francos elogios e o maestro Alberto Nepomuceno regeu com um calor e uma preocupação de detalhes que um autor tem sempre pela sua obra.

Os cenários de Coliva estavam simplesmente admiráveis.

O *Centro Artístico* acaba de registrar mais um triunfo nas páginas gloriosas de sua curta história.

—

Oscar Guanabara. Artes e Artistas: Centro Artístico. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 16 de outubro de 1898, p. 2.

## Artes e Artistas

### Centro Artístico

Historiar os sacrifícios da nova empresa teatral que deu, anteontem, no teatro S. Pedro de Alcântara, a sua 1ª récita de assinatura, parece-nos coisa inútil, pois toda a gente está farta de saber que a ilustre assembléa, em um brinde proposto por conspícuo membro daquela agremiação deliberou ser, em todo o Brasil, o que o corpo de bombeiros é nesta capital, isto é, a instituição mais bem organizada e digna de ser apresentada aos estrangeiros como modelo e exemplo de umas tantas virtudes.

Queixam-se os diretores espirituais da nova empresa, da perseguição de uns tantos demolidores e, sobretudo, da má vontade dos seus colegas estrangeiros, que sugam o nosso dinheiro sem que concorram para solidificar os alicerces da *Renascença Nacional*.

E de fato sabemos que dois empresários italianos recusaram a principesca oferta do Centro – qual a de ser feita uma sociedade entre o Criador das artes e os mercadores do Templo, entrando estes com o teatro, orquestra e iluminação, para terem o direito a 50% dos lucros líquidos; mas um deles ponderou com os seus botões que o branco quando come com o preto – quem paga é sempre o preto, e não pegou na isca, dizendo: – eles são brancos e lá se avenham.

O outro, velho prático incapaz de meter mão em cumbuca, perguntou ao seu advogado se alguém podia vender os serviços de amadores, que não estavam presos por escritura pública; e o advogado falou tanto em código penal, artifício fraudulento e artigos, parágrafos, leis e regulamentos, que o empresário ficou tonto e saiu abanando a cabeça.

Mas a coisa se fez, apesar de tudo: e se o teatro S. Pedro de Alcântara não se encheu, foi porque muita gente que tinha estado no Cassino, na noite do *Pel'amor*, não quis repetir a dose, apesar da precaução da empresa em não anunciar que a Sra. Camilla da Conceição tomaria parte ativa na execução do episódio lírico, porque se tal se desse era contar certinho com 150 espectadores de menos.

Não invertamos, porém, a ordem das coisas. O espetáculo começou pelo *Badejo*, comédia em verso, do nosso colega Arthur Azevedo, e é pelo trabalho do mestre que devemos começar.

Mas *Badejo* por quê?

Parece que o estimado comediógrafo brasileiro, acedendo ao pedido de um grupo de pantagruélicos, deu ao seu trabalho esse título de fazer arregalar os olhos dos comilões que patearam a música de Carlos Gomes; mas pareceu-nos que a comédia nada tem com o peixe, e que tanto podia ser esse o título como outro qualquer incidente da peça, como *A casaca do criado*, *O cozinheiro jacobino*, ou *O bandolim*.

O badejo entra n' *O badejo* como Pilatos no Credo; não tem importância, como simples incidente, que é, nem influi, absolutamente nada, no enredo, nem no desenvolvimento e desenlace da comédia.

Vimos também que a peça termina no 2º ato, inda que incompletamente, e o subsequente aparece fora do tempo, quando o desenlace já se tem dado, isto é, quando já se sabe do inevitável casamento de quase todas as comédias.

Esses dois pequenos senões desaparecerão com uma simples penada do nosso ativo companheiro.

Os versos de Arthur Azevedo são tão fluentes, tão naturais, que não cansam o auditório; e a comédia, muito fina, muito espirituosa e muito natural, encerra uma cena de mestre, no 2º ato, quando

João Ramos, o *ferragista*, mostra o álbum de retratos a um dos *noivos*, enquanto Lucas sonda o espírito fútil do outro.

Arthur Azevedo conseguiu, nesse seu trabalho, desenhar seis tipos diversos e todos eles muito bem estudados.

É um quarteto de sentimentos desencontrados como até agora só se conseguiu nas óperas *Rigolletto*, *Otelo* e *Bohême*.

O desempenho foi bom, levando em linha de conta o fato de serem amadores os seus intérpretes.

Os Srs. A. Santos e Teixeira Júnior destacaram-se dos seus companheiros, indo muito além do que se poderia exigir de atores não profissionais.

O nosso colega Orlando Teixeira estava doente e, por isso, talvez, não pôde, dar ao papel de Lucas toda a vivacidade que a parte exige, assim como não conseguiu evitar a monotonia do ritmo, parecendo estar preso a um constante recitativo ao piano, escravizado ao compasso.

Apreciamos muito o trabalho de D. Olga Sampaio Prudente e o mesmo diríamos da senhorita Constança Teixeira, se não tivesse declamado tão dramaticamente a sua cena do 2º ato, em que se requer mais ingenuidade e menos ímpeto.

No entanto é forçoso reconhecer que essa senhorita, além de ser dotada de muito talento, é uma vocação decidida para a arte dramática.

O Sr. Frederico Costa manteve-se corretamente durante a representação da comédia, não perdendo nunca o caráter bonachão que imprimiu ao personagem que representou.

A segunda parte do programa compôs-se do episódio lírico *Ártemis*, libreto de Coelho Netto e música de Alberto Nepomuceno.

Hélio, escultor, extasia-se diante de *Ártemis*, estátua que ele próprio esculpiu no mármore; lamenta não lhe poder dar a vida e, no meio de uma alucinação, ouve na floresta vozes que lhe dizem ser o coração de sua própria filhinha a força capaz de animar a estátua.

Hélio, desvairado, assassina a filha; a mulher enlouquece e ele, querendo entranhar no mármore o coração da filha, deita por terra a sua obra de arte, que se desfaz em pedaços.

O louco vai buscar novo bloco de mármore e promete a si mesmo fazer outra estátua, ainda mais bela que a primeira.

Essa modificação da história de Pigmalião, que pede Vênus vida e amor para a sua *Galatéia*, não tem a poesia da lenda da ilha de Chipre e, sem elevação de sentimentos, sem nobreza de alma, sem pureza de amor, apresenta-nos o tipo repugnante de um epilético, vil assassino, miserável e cobarde.

Se Hélio fosse um artista, teria amor à sua filhinha, bela como o fruto do amor puro de duas almas puras, e, mesmo alucinado, não chegaria à atrocidade repugnante de semelhante cena.

Se há monstros dessa têmpera nas aberrações da natureza, devem eles figurar nos tratados de criminalogia; mas a arte, que procura a contemplação dos espíritos, não tem o direito de ir buscá-los nos antros hediondos de sua existência para expô-los, com pretensão de educar o senso artístico de um povo civilizado e de caráter bondoso.

Semelhante libreto, tão pouco teatral, não parece ser do ilustre literato de imaginação tão fértil e tão apreciado no seu *Sertão* e na sua *Miragem* – dois excelentes livros que repelem *Ártemis*.

A *verdade*, tão proclamada pelo ilustre literato em uma das suas brilhantes sessões da *Gazeta de Noticias*, é posta à margem nesse libreto, onde se vê neve na Grécia e neve que não ataca a folhagem da floresta, e chega a transformar as ramagens em exposição de couve-flor.

Não haveria no Centro Artístico um *artista* que chamasse a atenção do autor para essa verdade?

E a roupa de Hélio?

Consultaram os autores de arqueologia?

Os gregos usavam a sotaina dos frades?

E aí ficam, por alto, os reparos quanto ao libreto e encenação.

Vejam agora como foi que o Sr. Nepomuceno pôs os bemóis e sustenidos na epilepsia de Pigmalião assassino.

O seu plano foi sustentar uma partitura de harmonia cromática, banindo qualquer idéia de melodia, a não ser uma declamação monótona sobre um melodrama que só tem o merecimento de estar de acordo com a parte técnica da arte, mas sem ideal, sem inspiração, sem a alma do artista – cilindro oco de uma vaidade inconcebível que procura ser incompreensível e nebuloso, porque a maioria de amadores diz não compreender Wagner.

Alberto Nepomuceno é um moço de muito talento, mas desviado do seu caminho por falsos amigos, que o obrigam a torcer a consciência e a escrever para meia dúzia de indivíduos que nada entendem de estética e que dizem haver arte onde há comoção!

Não se iluda. A encenação de sua peça, anteontem, foi uma tremenda caceteação, e verá que na segunda récita não terá nem a metade de espectadores.

Prefira ser Nepomuceno com toda a sua consciência; peça à sua alma a inspiração de sua arte, mas varra do espírito essa vaidade de ser Wagner, pois apenas consegue uma caricatura do mestre de Beyreuth.

Ainda mais.

Dizem os arautos do Centro que o talentoso moço escreveu a partitura de *Ártemis* nas horas vagas da sua profissão, de onde se infere que a composição para ele é – não uma aspiração, uma força irresistível de produzir, mas um achego ou, antes, um passatempo – coisas que se repelem.

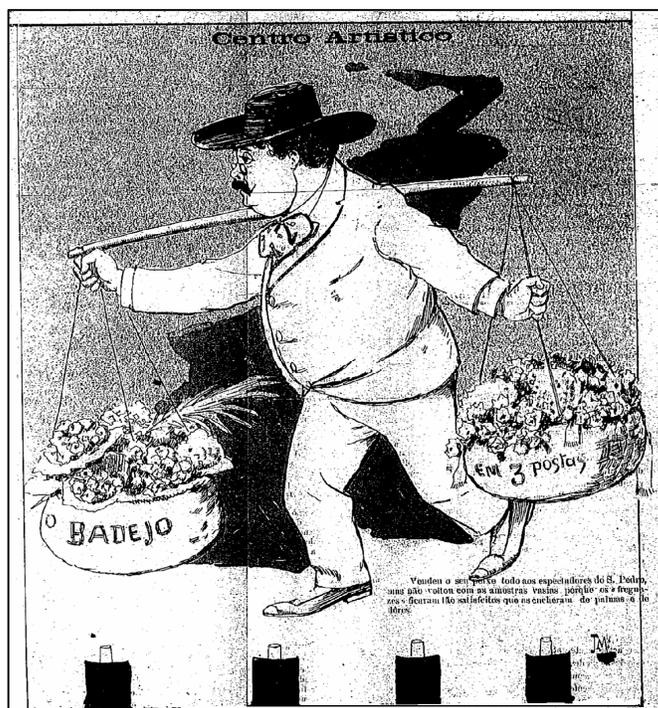
Quanto ao desempenho... dizem-nos que, diante do desastre, a regência será substituída pelo maestro Miguez, que ensaiará a peça de novo.

Está feita a crítica; mas devemos dar um conselho à senhorita Roxy King, discípula do Sr. Carlos de Carvalho, que fez o papel de escultor.

A senhorita em questão encarregou-se de cantar a parte de Héstia, que não tem por onde se lhe pegue. Sabemos que o seu plano é ir para a Europa estudar e dedicar-se à carreira teatral – mas manda a franqueza que lhe digamos a verdade: – perderá o seu tempo, porque a sua voz, ainda que intensa, não tem a primeira das qualidades exigidas pela música dramática – a beleza do timbre.

OSCAR GUANABARINO.

J.M. (pseud. de Julião Machado). O Badejo em três postas. **O Mercurio**. Rio de Janeiro, 17 de outubro de 1898, ano I, nº 75.



Bambino. Não há mais banquetes. **O Mercurio**. Rio de Janeiro, 17 de outubro de 1898, ano I, nº 75.



Coelho Netto. A propósito de Ártemis. **Gazeta de Noticias**, Rio de Janeiro, 18 de outubro de 1898, p. 1 e 2.

## A PROPÓSITO DE ÁRTEMIS

Se, no libreto que escrevi para Alberto Nepomuceno, como na leira do lavrador da fábula, houvesse entrado um ladrão eu não viria a público lastimar o infortúnio, mas entrou Cinábrio, pondo-me na dura obrigação de recompor o que, por fatalidade do próprio instinto, o intruso destruiu. Foi o diabo ter eu esquecido a cancela aberta, nem sei como os porteiros deixaram entrar em um teatro vulto daquela espécie. Antes, porém, de chegar a Ártemis vamos fazendo, por higiene, o trabalho esforçado que fez Alcide nos currais de Augias que infeccionavam toda a Élide: limpemos o caminho.

Cinábrio que, com tanto empenho e tanta assiduidade, expõe em artigos de um raro esmalte clássico a mais notável e abastecida competência em matéria de arte e a mais nobre e composta cortesia – não eram mais gentis com as damas os pares da companhia do rei Arthur – é um erudito, especialmente em música.

Dizem que, em tempos remotos, compôs, com maravilhoso estro, uma polca e que, ainda hoje, ensina piano. A polca, por ser bela demais para ouvidos humanos anjos vieram à terra e levaram toda a edição e, lá em cima, na altura elísea, em finos instrumentos de ouro, fazem com ela a doce e eterna música das esferas; outros, porém, garantem que foram demônios os roubadores e que a polca constitui no inferno o suplício maior – não sei que ouvidos gozam a delícia de tal mimo, pondo mais a crer que são os dos demônios.

Quanto aos discípulos acho que não passa de lenda esse boquejo porque Cinábrio, se ensinasse, encheria o mundo de prodígios visto que esse artista é o único, no universo, que, sozinho, toca a quatro mãos ou, digamos melhor: a quatro pés e não me consta que outro haja capaz de tal bravura.

Cinábrio, porém, vale mais como precursor do que como mestre, porque ele é que vai na frente puxando o carro da Maledicência.

Vê-lo é aí entre os varais da Inveja e da Discórdia, vê-lo é aí sob as chibatadas cruéis do Despeito que o incita, a suar, a zurrar, arrastando a pesada carga. Quem o vê vir recua, cose-se com a parede porque Cinábrio é dos que aterram como Bottom aterrou os carpinteiros e como aterraria o tanjasno, se ele o visse, mas tudo está em saber tratá-lo – é fazer com ele o que Petruccio fez com o pobre Grumio:

“I’ll try how you can sol, fa, and sing, it” e, com mais facilidade porque se o criado tinha orelhas grandes Cinábrio é todo orelhas. Cinábrio tem ódio ao *Centro Artístico* – primeiro porque no *Centro* come-se, depois porque há ali quem trabalhe.

Mas, Cinábrio, tu estás perdendo a fúria e escouceias em vão – o que se come no *Centro* não te apraz, são cousas próprias de estômagos humanos; se te constou que, em algum banquete, apareceu verdura foi alface em salada e não capim. Porque hás de zurrar contra os *menus* se a tua mangedoura está atulhada? Farta-te e deixa o *Centro* em paz que ninguém irá furtar-te o milho nem pedir um gole d’água do teu balde.

Acha que o *Centro* é uma empresa... porque mentes à tua consciência? Pois se tal fosse já não terias sido contratado, ao menos, para o transporte das bagagens? Teríamos nós perdido um tal esforço se vivêssemos como tu pensas que vivemos? não.

E porque vens, desbocadamente, com tantas intrigas soezes procurar, indispor o *Centro* com o público? Dizes que andamos propondo negócios a empresários... sim, andamos: abrimos mão de metade dos lucros que, por ventura, nos viessem, para que não faltássemos ao duplo compromisso: com o nosso Ideal e com o público e, talvez não saibas que, para realizarmos a récita sobre que te espojaste,

tivemos de entrar com 600\$ para que um empresário nos cedesse 4 violinos e achas que vamos com os olhos cúpidos no interesse...

Agora ao ponto pérfido: se as tuas orelhas não te foram infiéis, dize: em que sítio e quanto foi por nós pateado Carlos Gomes? Traze esse escândalo a público, conta-o miudamente para que os brasileiros nos detestem. Dá uma prova forte da verdade e não venhas com couces; se puderes dizer a coisa como fez, com palavras milagrosas, a alimária do profeta, conta-a, e que o público nos despreze; mas, se nada achares de verdade, mete-te no teu mérito e desapareceiras livrando-te de um desforço digno.

Não, não acharás documento algum porque no *Centro Artístico* o que há é um grande amor pelos artistas nacionais, grande empenho em elevá-los, desejo intenso de levantar o nível intelectual da nossa Pátria – e não seriam os propagandistas os primeiros a desvirtuar a propaganda metendo nela a injustiça.

Vejam agora *Ártemis*, Cinábrio.

Tu és contra o libreto, tu és contra a música, tu és contra o cenógrafo, tu és contra os amadores, tu és contra o contra-regra, tu és contra a costureira, contra o alfaiate, contra o ponto, contra os coros, contra os carpinteiros, contra o aderecista, contra o gazista, contra o mesmo teatro S. Pedro de Alcântara, não sei se és também contra a praça Tiradentes... Porque (sic.)? porque és Cinábrio, só por isso. Mas como poderias tu ser outra coisa se assim nasceste? não torças o temperamento, quero dizer: não encolhas a perna, cumpre o seu destino e engorda.

Não suportaste *Ártemis*... Achas, sensibilíssimo Cinábrio, que o episódio não tem elevação de sentimento, nem nobreza de alma, nem pureza de amor e dizes que Hélio é o tipo repugnante de um epilético vil, assassino, miserável, covarde e que, se fosse um artista, não chegaria à atrocidade repugnante do assassinato da própria filha; e dizes mais:

“Se Hélio fosse um artista, teria amor à sua filhinha, bela como o fruto do amor puro de duas almas puras, e, mesmo alucinado, não chegaria à atrocidade repugnante de semelhante cena.

Se há monstros dessa têmpera nas aberrações da natureza, devem eles figurar nos tratados de criminalogia; mas a arte, que procura a contemplação dos espíritos, não tem o direito de ir buscá-los nos antros hediondos de sua existência para expô-los, com pretensão de educar o senso artístico de um povo civilizado e de caráter bondoso.”

Responde-me agora, Cinábrio, os gregos, que foram o povo mais artista da antiguidade, recuaram diante de tais monstruosidades? não.

Tira os antolhos e vê em Hesíodo Cronos devorando os filhos; baixa o focinho sobre aquela mesa lauta, tu que andas sempre a pensar em vitualhas e fareja aquele prato que Tântalo oferece aos deuses seus convivas – que é? É Pelops, o filho do anfitrião, guisado para regalo dos olímpicos. Ignoras o sacrifício de Ifigênia de que faz menção Ésquilo? Leste a *Oréstia*? já te caiu nas mãos ou debaixo dos pés esse poema em que há mais sangue do que no pátio de um matadouro, a *Odisséia*? Ignoras que os espartanos, a exemplo do que fez Zeus com Hefestos, arrojavam aos abismos os filhos mal enjorcados? Tu, por exemplo, se houvesse nascido em Esparta, terias tido a sorte dura dos zambros lacedemônios. Nunca tiveste curiosidade de acompanhar Medéia que, fugindo em seguimento de Jason, para desnortear Etes, retalhou o irmão Absyrtho e foi pelo mar espalhando os membros do inocente afim (sic.) de que o pai, enquanto os recolhia, não pudesse seguir a velas soltas? E mais tarde para vingar-se do amante, abafando as vozes do coração não a viste matando os próprios filhos? Não leste esse episódio mais cruento do que o meu? os gregos, entretanto, não se irritavam com tais lendas porque viam nelas uma intenção que não percebeste no meu libreto.

Eu fiz *Ártemis* para os artistas, Cinábrio, para os artistas, que diabo foste tu ali buscar? Aproximei-me dos mestres e, à luz dos seus exemplos, trabalhei e, apesar dos teus arrancos, hei de continuar trabalhando. As grandes paixões só podem ser apresentadas vultuosamente: “Les choses sont

divines; voila pourquoi il faut concevoir des dieux pour exprimer les choses; chaque paysage a le sien, sombre ou serein mais toujours grand.”

Os sentimentos devem também ter as suas representações formidáveis – o amor tem no episódio sobre-humano de Romeu e Julieta a sua apoteose, o ciúme tem em Otelo a sua majestade, e Remorso está personificado em Ricardo III, D. Quixote é a visão da Paz. Eu quis dar em *Ártemis* o delírio supremo, a ânsia da perfeição, o esforço último de desesperado querendo alcançar o Ideal. Cinábrio ornejou:

“C’est que plus une ouvre est belle, moins elle a chance d’arriver à Pète. En ceci les créatures imaginaires sont soumises à la même loi que les créatures réelles. Le plus hautes figures poétiques, comme les plus hautes formes vivantes n’arrivent à la lumière que par grace et pour ainsi dire, par accident.

Le parfait rapugne à la vie. Au dessus de l’homme, qui est venu si tarde et subsiste avec tant de peine, s’élève le rêve de l’homme, je veux dire le monde idéal, moins viable à mesure qu’il est plus haut; car il n’est supérieur à l’autre qu’à condition de ne pas être; sa pureté plus grande te relegue plus avant dans l’impossible et dans l’au delà. Mais son néant n’ôte rien à son prix.”

Estas palavras de H. Taine abrem espaço à confissão que faço, ainda uma vez, de que me não sujeito ao trivialismo, ao que poderíamos chamar de “arte morna” e, continuando, abroquelo-me ainda sob a égide de um gigante: — Hugo.

“E est réservé et discret. Vous êtes tranquille avec lui; il n’abuse de rien. Il a, par dessus tout, une qualité bien rare: il est sobre.”

Qu’est ceci? une recommandation pour um domestique? Non. C’est um elogio pour um écrivain. Une certaine école dite “Sérieuse”, a arboré de nos jours ce programme de poésie: sobriété. Il semble que toute question soit de préserver la littérature des indigestions. Autrefois on disait: fécondité et puissance, aujourd’hui l’on dit: tisane. Vous voici dans le resplendissant jardin des musées où s’épanouissent en tumulte et en foule à toutes les branches ces divines éclosions de l’esprit que les grecs appelaient Tropes, partout l’image idée, partout la pensée fleur, partout les fruits, les figures, les pommes d’or, les parfums (sic.), les couleurs, les rayons, les strophes, les merveilles, ne touchez à rien, soyez discret. C’est à ne rien cueillir la que se reconnaît le poète. Soyez de la société de tempérance. Un bon livre de critique est un traité sur les dangers de la boisson. Voulez-vous faire l’Illiade, mettez-vous à l’a diète. Ah! tu as beau écarquiller les yeux, vieux Rabelais.”

Sobre a neve da Grécia pingas reticências de pasmo.

Ó Cinábrio, as tuas orelhas fazem sombra aos teus olhos pelo que vejo. Homero, falando do Dodona, celebra aquela terra como “a região das gélidas invernias.” Eu não ponho o meu episódio no frio e montanhoso Epiro, ponho-o nas cercanias de Atenas, sob um céu mais calmo e amável mas que, de tempos a tempos, segundo afirmam sábios e viajantes, encarde-se e deixa sair na terra a neve dos invernos branqueando a folhagem das oliveiras pálidas.

Lê About, Cinábrio, e há de encontrar: “A Athenes, qui est le centre de la civilisation grecque, les plus nobles fruits du midi croissent sans curiture. Il n’y gèle guère que tous les vingt ans.” Bem vêes que, de vinte em vinte anos, ao sopro de Caecias, cai o granizo – pois bem, eu escolhi justamente uma época excepcional para dar ao meu trabalho a mais funda tristeza, a mais lúgubre melancolia. A neve de Atenas não é tão densa como a do Epiro alpestre para crestar a folhagem mas Cinábrio viu o seu verde levemente polvilhado de bruma e não pôde conter a fúria – fez muito bem – lá diz o adágio: não cuspas no prato em que comes. Fazes muito bem em defender o verde, Cinábrio, fazer muito bem.

Não havia no Centro quem desse pela profanação, agora quando houver a necessidade de verdura para qualquer efeito cênico o Centro mandará buscar Cinábrio para que ele fareje e prove emitindo, em seguida, com quatro couces e dous relinchos, a sua opinião autorizada... a chacun sa place.

Quando ao traje de Hélio estamos com René Menard, Antony Rich e William Smith... Devíamos ter chamado Cinábrio mas não se tratava de *Peau d'ane* por isso deixamo-lo de parte. Cinábrio viu em um pátio recoberto de paenula que os latinos chamavam “*vestimenta clauza*” uma sotaina. Que hei de eu fazer?

Cinábrio, não queiras sair do espaço que ocupam os teus pés, fica à sombra das tuas orelhas e não te metas a patarata. – Tens aí as respostas aos ápodos que formulaste à guisa de acensação, e agora algumas palavras apenas:

Cinábrio desbocou vendo senhoras e, sem a mais leve e comezinha noção de respeito, procurou ferir as exímias amadoras que tão gentilmente se prestaram a tomar parte na representação de *Ártemis*. À Sra. Camilla da Conceição disse que se o seu nome houvesse aparecido nos anúncios, a platéia teria perdido 150 espectadores... eu não sabia que Cinábrio era madrinha de tão grande lote. Quanto à Miss Roxy King ela que confronte as opiniões de Cinábrio – antes de *Ártemis* aconselhava a sua retirada para a Europa augurando-lhe um grande e deslumbrante futuro, depois de *Ártemis*: “não vá à Europa, perderá o seu tempo, porque a sua voz, ainda que intensa, não tem a primeira das qualidades exigidas pela música dramática – a beleza do timbre.”

O público que julgue. Tais maneiras não são de um homem fino mas as distintas amadoras souberam responder à injúria com desprezo... que haviam elas de fazer? Cinábrio é dos tais que menos mal fazem como inimigos do que como amigos... imaginem Cinábrio a fazer carícias:

Jamais um lourdaud, quoi qu'il fasse,  
Ne sauroit passer pour un galant

Cinábrio, desde que foi repellido do Instituto Nacional de Música porque, enfim, aquilo não é um senado de Calígula, declarou guerra de morte aos membros daquela casa de ensino e, como muitos deles fazem parte do *Centro Artístico*, Cinábrio voltou também contra essa agremiação os pés e é um desespero – nem sei como lhe param as ferragens nos cascos.

Enfim Cinábrio acha “miserável” matar uma criança em cena para um efeito poético e acha digno vir a público insultar gratuitamente duas senhoras. Que Cinábrio pense e diga: onde há mais covardia – no meu libreto ou no seu artigo? Que pense?! não, pelo amor de Deus, não quero que me acusem de haver concorrido para um suicídio – se Cinábrio tem direito à vida e tanto eu reconheço que lhe assiste tal direito que aqui o deixo solto para que vá retouçar no campo livre. Ao público digo apenas para evitar acidentes! cuidado com os couces!

COELHO NETTO.

J.M. (pseud. de Julião Machado). A saída do S. Pedro em noite da "Ártemis". O Mercurio, Rio de Janeiro, 19 de outubro de 1898, nº 77<sup>870</sup>.

ANNO I Rio de Janeiro, 19 de Outubro de 1898 N. 77

# MERCURIO

Publicação diária ilustrada ESTADOS E ESTRANGEIRO

Redacção: Rua d'Assemblea n. 46 — RIO DE JANEIRO — BRAZIL. Propriedade de Fernando Adamczyk & C.

ASSIGNATURAS  
 Anno ..... 408000 réis  
 Semestre ..... 214800 réis  
 Numero avulso ..... 2000 réis  
 Numero de entrega ..... 500 réis

ESTADOS E ESTRANGEIRO  
 Anno ..... 453000 réis  
 Semestre ..... 243000 réis

## SILHOUETAS

### A' SAÍDA DO S. PEDRO EM NOITE DA "ARTEMIS"



Que Deus lhes queira bem, Senhores da Comemorativa, que Deus lhes queira muito bem e lhes reserve toda a mais existência de feitos e com muita simpatia. Assim trabalheis para grandes da Itália... Sim, que já me estava a empunhar, essa coisa de programas com representações d'opéras e polyathlétas.

Para um festejo de sabor patriótico, com feitos de comemorações históricas, aqui, nesta nobreza de cidade, que de melhor se pode fazer que arranjada com decoreias, dar-lhe qualquer coisa de novo e d'utilidade?

Composições d'opéras assumptadas d'incomensuráveis da nossa primitividade de evolução gallega! que se opita o *Genérgo*, por todas as noutas d'essa festa...

Exposições retrospectivas? Representações de amadores? Mas isso regula aos que estão e melhor sabe a diversidade exortas de burguezia rica...

Senhores bastante gentes, senhores da Comemorativa, nós outros, que nos realizamos com ardeuras de zanga e frieza de desolações, sendo o conselheirismo eterno das nossas programans festivos, prechos de impressões da nossa personalidade artística, com visos laiofos e forabidos de atiantamentos intellectuos e o conselheirismo eterno de velhas normas.

E tudo isso aqui, nesta rica terra, nesta dolores Capital, em que tudo falta, tá a comodidade simples d'hoteis de conforto p'cos que cá vivem trazer-nos a delinidade de uma saudade...

Senhores da Comemorativa, beavos.  
 MATRO.

### Muito bem.

Aos collegas do scriptório O Paiz, pe dimos permissão para transcrever do seu numero de hoje as quadras abaixo de *Genérgo*.

PARA QUE?  
 Não é isto que nos abriam.  
 Comem em tola e parte.  
 Muita gente briga...  
 Por amor do arte.

Mas, bilhéus, eu não creio  
 Nem ninguém possua  
 Que illa, por tal modo,  
 Umha coisa alguma. GAVROCH.

Por certo.  
 Trabalhem e não discutam. O que for bom, ficará.

O mais é uma *lancha*, segunda\* diz...  
 Julho. E o que é *paiz* é por mesmo conselho  
 do nosso Adamczyk.

Dizem, os jornais de S. Paulo, que a  
 Exma. Baronesa de Talithy, teve necessidade  
 de recorrer á *polleia* para vir ao livre do  
 espirito *condria* de muitas que ultimamente  
 a têm persigido. A *polleia*, aliada com a  
*pedra*, também tem seu auxilio para a queda  
 da casa. A *pedra* Erva, senhora, não de exi-  
 tar semelhante *persigida*.

Ora, ahí tens, minha filha, o que são os *artistas*! Além de não  
 terem dinheiro não tem *caridade*. Devõem os *dotes* e *caras* os  
 filhos. Mas gente, minha filha, má gente!

<sup>870</sup> Meus agradecimentos à Larissa de Oliveira Neves pela indicação da charge.

L. de C. (pseud. de Luiz de Castro). Crônica Musical: Hóstia. **A Notícia**, Rio de Janeiro, 2 e 3 de novembro de 1898, p. 3.

## CRÔNICA MUSICAL

### HÓSTIA

Balada em 1 ato, de Coelho Netto,  
música de Delgado de Carvalho.

A posição que ocupo no *Centro Artístico*, de cuja comissão de teatro faço parte, não me torna suspeito nem me impede de falar com franqueza sobre o mérito das obras que aquela instituição está fazendo representar.

Não há mais acérrimo defensor do *Centro Artístico*, nem quem por ele trabalhe com mais dedicação do que eu. Somente, quando tenho de pegar na pena para exercer a minha função de crítico musical, readquiro toda a minha liberdade de ação e procuro corresponder à confiança que na minha imparcialidade deposita o diretor d'A *Notícia* e que é a minha única virtude. Do contrário, eu não me julgaria mais com o direito de permanecer nesta folha, onde me foi dada ampla liberdade de escrever o que penso, sem peias nem subterfúgios.

Tudo isto vem tanto mais a propósito, quando tenho hoje de fazer – infelizmente – muitas reservas sob a partitura que para a *Hóstia* escreveu Delgado de Carvalho, que, por certo, não se admirará da franqueza de que vou usar para com ele, pois que a ela está acostumado.

É preciso dizer que o autor da *Moema* teve a ventura de receber de Coelho Netto um libreto belíssimo, muito poético, muito elevado, que se acaba resumindo nesta frase: “Amor, mais forte do que a morte”. E, de fato, é tão grande, tão imenso o amor de Hydo e de Selma, que nem a morte consegue desunir os dous amantes. O Ondino, para se vingar de ambos, ele que não conseguira fazer-se amar de Selma, faz transbordar o rio, que inunda campos e aldeias, destrói casas, afoga centenas de pessoas; mas tudo em vão! Selma e Hydo morrem abraçados, e as suas almas vão percorrendo o espaço luminoso, reclamando-se sempre e sempre ouvindo-se Selma chamar pelo seu Hydo, como este chama pela sua amada.

O símbolo de *Hóstia* é, pois, muito belo, e o libreto é teatral. Somente, para pô-lo em música, era preciso um compositor que à inspiração aliasse a ciência musical, e que soubesse manejar perfeitamente a orquestra. Ora, e para que escondê-lo? isso não se dá com Delgado de Carvalho, que tem talento, e ninguém o nega, mas que infelizmente ainda não tomou a resolução heróica de estudar com afã a arte pela qual tem tanta vocação.

Custa-me, confesso, ter de desiludir um rapaz, cujo trabalho ensaiei com a maior dedicação; mas afigura-se-me que seria dar prova de mau amigo não lhe abrir os olhos, não convence-lo de que ele precisa absolutamente estudar música, estudar instrumentação.

Delgado de Carvalho presumiu muito das suas forças quando se atreveu a pôr em música um libreto tão difícil como a *Hóstia*, em que há um coro que atravessa toda a peça e que deve dar a sensação do murmúrio constante do rio. Ele não soube traduzir musicalmente esse coro, como não soube traduzir na orquestra o ruído e o *crescendo* da inundação. É que ele não possui a técnica da sua arte e não conhece suficientemente os instrumentos.

Acresce que Delgado de Carvalho escreve muito alto para os coros, obrigando-os a gritar, o que é de péssimo efeito. É por isso que, apesar dos imensos ensaios, as coristas ontem andaram à matroca e se esquelharam.

E é tanto mais para lamentar tudo isso quanto Delgado de Carvalho tem talento, repito. Assim é que, na *Hóstia*, há algumas frases apaixonadas, em que se sente a influência que sobre o espírito do compositor exercem Massenet e a escola italiana. Mas são frases soltas, feitas com pedacinhos; e isto porque a *Hóstia* não tem unidade, como tem a *Ártemis*, cujo grande valor só os néscios podem negar.

O que há é que a ópera de Delgado de Carvalho pode agradar à maioria, por ser muito acessível, e, como além disso está posta em cena com esplendor, tenho fé que excite a curiosidade do público. Pelo menos, ontem, foi muito aplaudida, sendo os cantores chamados à cena; assim como os intérpretes: a Sra. Amália Iracema, uma *Selma* muito apaixonada, que mais uma vez fez aplaudir a sua bela voz; Carlos de Carvalho, que cantou com convicção o papel de *Hydo*, primitivamente escrito para tenor; e Leopoldo Noronha, que interpretou satisfatoriamente o papel de *Ondino*.

A tarefa delicada da direção da orquestra coube a Assis Pacheco, que ontem estava visivelmente comovido, o que não admira, pois era, se me não engano, a primeira ópera que regia. Graças ao seu talento, soube vencer as dificuldades da espinhosa tarefa.

A opinião que aí fica não pode causar estranheza. Se eu me mostrasse entusiasta da música da *Hóstia*, não seria coerente comigo mesmo, iria de encontro com a opinião que tenho emitido sobre o drama musical. O que é natural é que eu ainda desta vez esteja em desacordo com o público – o que sinceramente desejo, não como crítico d'*A Notícia*, mas como sócio do *Centro Artístico* – **L. de C.**

Teatros e Música: Centro Artístico. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 3 de novembro de 1898, p. 3<sup>871</sup>.

## TEATROS E MÚSICA

**Centro Artístico** – É no mundo da teogonia helênica que se desenrolam os episódios da bailada lírica, prosa rítmica do Sr. Coelho Netto, música do Sr. Delgado de Carvalho, cantada anteontem no Teatro S. Pedro de Alcântara na terceira representação dada pelo Centro Artístico.

*Hóstia* é o seu título e simboliza o sacrifício da virgem Selma que as sacerdotisas conduzem ao tálamo conjugal de Ondino como vítima propiciatória, entoando este ofertório.

“Eis-nos à entrada do teu paço rútilo:

A vítima que hoje, sobre o altar estuante, imolada vai ser, é linda e pura. Seus cabelos, mais louros que as searas, vestem-na toda de esplendor; seus olhos doces, de um casto azul meigo, disputam ao firmamento a cor suavíssima. Sua boca é um sacrário. Guarda-a contigo e, certo, com tal hóstia, não virás alhanar os campos férteis nem, pela calada noite, insidioso, saltarás do teu leito, Ondino glaco, para assolar a terra que avassalas. Dá-nos vigor aos campos. Que a alma virgem de Selma reapareça nos prados vicejantes; nas colinas, ou mesmo à flor das águas, feitas em lírios. Recebe, Ondino, a hóstia imaculada.

(Este ofertório basta para justificar cabalmente o título da balada que escandalizou tanta gente incapaz de transpor os limites das acepções restritas dos vocábulos).

Abandonada no alto de um rochedo Selma chama debalde seu adorado Hydo mas só lhe respondem as nixes que emergem das águas e a rodeiam cantando:

“Não tremas... No fundo das aguar dormentes e brancas há lindos palácios de gemas, donzela. Teu leito de noiva, forrado de espumas, é feito de lírios e de nenúfares. Das águas que brilham vais ser a rainha; esposa do Ondino vais ser, rejubila!”

Selma, medrosa, aterrorizada, continua a invocar debalde seu pastor amado; as nixes vão arrastando-se e ela deixa-se levar como atraída cantando este supremo adeus:

“Terra florida, céus tranqüilos, vales, campinas frescas e aromais, adeus! Ó minha mãe estremecida, ó Hydo! Minha alma, ao apelo da saudade eterna, virá cantar à flor das águas trêmulas e, quando ouvires o murmur suave, buscai, ó seres prediletos, distinguir, entre as vozes misteriosas, a voz de quem voz diz adeus... Ó Hydo!”

O eco repete merencoriamente o apelo angustioso. A lua aparece então derramando sobre a paisagem a tristeza da sua luz pálida, quando ouve-se ao longe a voz de Hydo que vem chamando pela sua Selma; chega; e uma rosa, o véu e uma capela, que as nixes atiram-lhe aos pés, convencem-no de que ela estava já em poder do Ondino, de quem ele ouve a voz entoando o epitalâmio ao som da harpa. Alucinado, grita por Selma e é o Ondino que vem furioso. Hydo reclama aquela que jurou ser sua e não recua diante das ameaças de Ondino que, afinal, lha entrega, mas vinga-se dizendo às nixes:

“Filhas do claro rio, é vasto o campo verde. Ide por ele assoladoramente!”

Hydo e Selma sentam-se sobre uma rocha. A lua desaparece e o rio, com um murmulho soturno, começa a encher. Cantam jubilosas as nixes: os dous amantes extasiados conservam-se alheios a tudo; entretanto as águas sobrem, sobem, sobem, inundam tudo e os dous amantes desaparecem arrebatados,

---

<sup>871</sup> Em artigo publicado na *Gazeta da Tarde*, Orlando Teixeira afirma que este folhetim foi escrito por Rodrigues Barbosa. Cf. Orlando Teixeira. As seis récitas do Centro Artístico – III. *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 5 de dezembro de 1898, p. 1.

no torvelhinho das águas que os vitimam; eles sempre abraçados se reclamam ainda, e o eco repete as invocações supremas dos dous corpos que a morte não consegue separar. O Ondino, em uma imprecação de dor, canta ainda:

“Mais vale ser mortal e amar que ser Deus sem conhecer o amor...”

Rebenta as cordas da harpa e mergulha cheio de desespero, enquanto ao longe ouvem-se ainda as vozes dos dous amantes que se reclamam:

— Hydo!

— Selma!

É verdadeiramente uma balada em que a fantasia do poeta alia-se a um sentimento profundo, e a narração que ali fica, incolor e inexpressiva, basta para fazer imaginar a fina idealidade de mais essa bela concepção do aplaudido e fecundo escritor.

E teria conseguido o Sr. Delgado de Carvalho – o poeta da música – acompanhar na mesma altura o vôo da imaginação do poeta da palavra?

Parece-nos que não, mas essa negativa não significa uma condenação do *spartito* que tem muitas belezas. Cremos apenas que o musicista não se [aliou] perfeitamente ao poeta na compreensão da balada, e que passaram-lhe despercebidos muitos elementos essenciais da composição poética. É assim que a música não consegue dar-nos muitas impressões que estão anotadas na balada; por exemplo, está a cena terceira:

“O rio murmura sinistramente; o pio de uma ave noturna corta o silêncio pávido, etc.”

Na cena sétima estas outras:

“... o rio, com um murmulho soturno, começa a encher.”

“O vento uiva sinistramente; a escuridão torna-se mais densa. A inundação vai subindo; pia, de instante a instante, a ave noturna.”

“A inundação cresce e vai cobrindo as pedras. Já as águas chegam a meio do rochedo que serve de abrigo aos dous. O vento ulula, as águas marulham.”

Estas notas que, aliás, fornecem excelentes elementos para a expressividade sinfônica, não mereceram, por certo, do musicista, uma atenção meticulosa e refletida.

O que nos parece principalmente, é que o Sr. Delgado de Carvalho viu-se talvez forçado, por exigências de qualquer ordem, a desprezar os preceitos do velho Horácio, precipitando o seu trabalho de compositor. E esta precipitação, no seu caso, era tanto mais perigosa, por isso mesmo que não lhe sobram os recursos de técnica que só um longo tirocínio e os alicerces de um estudo profundo e consciencioso podem proporcionar.

Nas omissões e fraquezas que aí deixamos assinaladas, bem como na deficiência que por vezes se nota na instrumentação, revela-se, como dissemos, o açodamento, a pressa de *fazer*. Nem se compreende de outro modo a desigualdade entre o poeta e o músico na obra completa, quando em detalhes e em trechos o músico por vezes mostrou a felicidade da sua inspiração nas melodias de requintada beleza, e sua facilidade de adaptação ao ambiente quando concebeu aquela lindíssima marcha nupcial. Não são menos belos o epitalâmio, o ofertório, e as deliciosas frases de uma nixe, cantadas pela senhorita Camilla da Conceição com aquelas meigas inflexões de sentimentos que são a característica do seu temperamento de artista.

Pelo que aí fica dito reconhece-se que só a precipitação do trabalho impediu o musicista de igualar o poeta, pois não lhe faltam talento e inspiração e abundam-lhe as idéias melódicas, sempre frescas e superiores à vulgaridade.

A realização cênica da balada lírica foi feita com um esforço titânico neste meio, pobre dos elementos precisos; entretanto sente-se que ela só poderia ser perfeita em um teatro europeu, onde não fossem regateados os grandes recursos de que ela não podia prescindir; é, porém, de notar-se, que a aurora não podia raiar no mesmo horizonte em que a luz acabava de se esconder. No cenário temos

ainda a ponderar, mesmo deixando de parte o estilo ou gênero de construção [daquela] extensa ponte, que a perspectiva da mesma está errada. Nada disso prejudicou o efeito deslumbrante daquela cenografia do Sr. Carrancini.

Já falamos da senhorita Camilla da Conceição; registremos agora com os louvores a que fizeram jus os nomes da Sra. Amália Iracema (Selma), Carlos de Carvalho (Hydo) e Leopoldo Noronha (Ondino). O coro de nixes não satisfez, composto na sua totalidade de cronistas sem voz.

Mencionemos com elogios a regência do Sr. Assis Pacheco, que fez prodígios de habilidade e de calma, conseguindo, em certo momento, fazer calar coros e cantores como por encanto, e dirigindo depois sua orquestra, como se nada ocorrera de anormal. Teria o público percebido o incidente? Não o cremos, tão bem conduzido foi.

A *Hóstia* parece-nos ter agradado bastante, sendo insistentemente chamados à cena os cantores, regente e outros. O Sr. Coelho Netto achava-se no teatro mas não veio ao proscênio; todos os outros vieram receber as manifestações de apreço do público.

O espetáculo começou com a segunda representação da comédia em três atos do Sr. Dr. Valentim Magalhães, *Doutores*, em que o corpo cênico do Club da Gávea e o autor tiveram mais um triunfo.

A concorrência ao teatro foi pequena. Amanhã efetuar-se-há a quarta récita do Centro Artístico; deve ser pela primeira vez levado à cena o drama original do Sr. Coelho Netto *Ironia*.

Oscar Guanabara. Artes e Artistas: Hóstia – Teatro S. Pedro de Alcântara. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 3 de novembro de 1898, p. 2.

## ARTES E ARTISTAS

### Hóstia

#### TEATRO S. PEDRO DE ALCÂNTARA

Antes de analisar o libreto e a partitura da balada *Hóstia*, apresentada ao público fluminense, anteontem, pela empresa que se denomina Centro Artístico, devemos lembrar aqui uma frase escrita por um dos sócios da aludida empresa, na qual afirmou ter sido fundada aquela associação – não para servir de campo prático aos artistas nacionais e educá-los em provas públicas, com a crítica severa e imparcial da massa anônima que, nos teatros, compra o direito de aplaudir ou patear – mas para educar esse mesmo público, aliás conhecedor de uma vasta literatura dramática e musical, apresentada por artistas de nomeada universal.

Essa pretensão, ridícula em si, irritou, como era natural, não só o público em geral, como à maioria dos sócios do Centro, e no jornalismo achou formal protesto nestas colunas, cujo signatário repudiou desde logo a *educação*, que se lhe pretendia dar a título de renascimento das artes.

Educa-se um povo, no terreno das artes, com as grandes produções dos artistas célebres, comentando-se essas mesmas obras, a fim de chamar a atenção para os pontos fracos ou para as suas belezas; mas os arautos do Centro começaram a sua campanha educadora procurando chamar o ridículo sobre os fundadores da arte musical, julgando que por essa forma destruíam os gênios que se impuseram a muitas gerações, a fim de conseguirem a imposição de uns tantos pigmeus que, na opinião desses desvairados, se colocariam ao lado de Shakespeare e de Wagner para afastar o público da admiração voltada a Bellini, o inimitado melodista admirado por todo o mundo e pelo próprio Wagner; a Rossini, que salvou a música italiana das garras dos cantores que adulteravam tudo para que sobressaíssem as suas qualidades de *virtuose*; a Verdi, o mais pujante dramaturgo da música, que obrigou toda a Itália a acompanhar com ele a evolução da sua arte; a Gounod, o músico contemplativo que se imortalizou com o *Fausto*; a Meyerbeer, o grandioso autor do *Profeta*, e por aí além, no mais ridículo desrespeito aos maiores vultos que ocupam lugar saliente na história das artes.

Explica-se assim a nossa atitude franca e leal; e sabemos ter ao nosso lado um grande partido.

Quando nos pronunciamos a respeito da primeira récita de assinatura do Centro, tratando-se de espetáculos públicos em que tomavam parte, no desempenho do episódio lírico de Coelho Netto e Nepomuceno, artistas que vivem da sua profissão musical, entre os quais víamos o Sr. Carlos de Carvalho e a Sra. Camilla da Conceição, ambos professores de canto pagos pelo Tesouro Nacional, e professando ambos a sua arte em casas particulares – usamos daquela mesma franqueza que o nosso ilustrado colega Luiz de Castro mantém nos seus artigos, falando sempre de viseira erguida; mas o Centro, por intermédio dos seus sócios jornalistas, bramou, estranhando que criticássemos com severidade as *amadoras*.

O artista profissional, que virtualmente trabalha gratuitamente para uma empresa, não passa por esse fato a ser um amador; e não acreditamos que os cavalheiros que nos querem educar, recebendo tais favores, deixassem de declarar, em seus anúncios oficiais, que os artistas, como a Sra. Amália Iracema e a outra já aludida, se prestam gentilmente a desempenhar seus papéis, como vemos ordinariamente nos anúncios de benefícios.

Parece-nos, pois, que não há motivos para modificação da crítica, quando nem ao menos se trata de um espetáculo em prol da caridade, mas de uma empresa que, se tiver saldos, dará banquetes – que afinal de contas é tão bom rateio como o que é feito em moeda.

\*

Vejam agora o que é o libreto oferecido pelo erudito mitologista Coelho Netto ao compositor Delgado de Carvalho.

Receoso de errar e merecer forte reprimenda do ilustre literato que tão delicadamente joga com a língua portuguesa, fizemos antecipada aquisição da *Hóstia* e vimos que se tratava de uma balada, conto muito simples, muito velho e muito pueril, em que se leva ao altar propiciatório de Ondino, neste caso rei das águas fluviais, uma vítima para ser imolada aos seus amores, no intuito de abrandar as fúrias do poderoso aquático que, quando perde as estribeiras, manda inundar campos e vales, arrasando tudo com a violência das cheias e enxurradas.

Mas a hóstia, que, afinal de contas, é um maçapão apetitoso, tem o seu pastor, que chega justamente quando o príncipe escamado conduz a virgem ao leito nupcial.

Hydo, que assim se chama o eleito do coração de Selma, a hóstia cobiçada, vai à beira do rio a procurar saber o que ali se passa; essa curiosidade não agrada muito a Ondino, o senhor das águas más, que, na falta de arqueiros ou coisa equivalente, no reino mitológico, que sirva para enxotar os curiosos que vão espiar pelo buraco das fechaduras do quarto dos noivos, vem ele próprio saber o que quer aquele mortal.

O pastor reclama a sua ovelha; e quando todos pensam que o soberano vai afogar o rival e conservar a virgem, ei-lo muito acessível e obediente fazendo entrega do maçapão como quem cumpre um mandato de manutenção ou *habeas corpus* de que o autor do libreto não faz uso, naturalmente porque naquele tempo ainda não havia poder judiciário com tais prerrogativas.

Ondino dá a hóstia ao pastor; mas quando este pensa que é senhor do que é seu, o rei aquático manda-lhe o molho, em forma de inundação, de modo que a hóstia lá vai águas abaixo nos braços do Hydo que, não sabendo nadar, morre gritando por Selma, que também não lhe pode valer, tanto que também grita por Hydo, enquanto as Nixes continuam a tomar o seu banho frio.

Que o conto é velho, sabem todos aqueles que leram histórias de vítimas sacrificadas às fúrias divinas de todos os países do Oriente, do vasto continente africano e mundos imaginários; mas tudo isso era sem música sábia, joeirada de italianismos, como esta com que somos agora, senão educados, ao menos embalados.

Mas longe de nós o intuito de condenar o enredo arqueológico, pois o mestre é capaz de nos provar que a sua balada encerra uma lenda germânica e que o Wagner deu preferência às lendas lá de suas bandas, como Shakespeare, e que ao Centro Shakeswagneriano não convinha outra coisa senão essa história.

Aceitamos o libreto e fomos logo ao dicionário tirar significados, para bem entender as primeiras 17 páginas das 34 impressas, pois nessa primeira metade do livrinho, por coincidência, estão arrumados uns termos peregrinos que até parecem calados para dar trabalho à gente.

Só o que não pudemos engolir foi a *harpa de prata abemolada*, referida pelas Nixes, e isso porque naquele tempo ainda não existia o *bemol*, que só apareceu com o sistema hexacordal.

Talvez que o erudito orientalista tenha empregado o adjetivo “abemolada” com referência à prata, de que era feita a harpa, e isso porque também se *afina* esse metal; mas se o ilustrado mestre admite uma opinião pouco autorizada, sempre lhe diremos que a prata e o ouro se afinam por quilates e não por bemóis nem sustenidos, como muito bem pode informar o digno diretor da Casa da Moeda, que é músico e metalúrgico e, portanto, insuspeito e autoridade na questão.

Como anedota interessante seja-nos permitido relatar que a leitura desse libreto fizemo-la ao ar livre e junto ao humilde hortelão que em nossa velha choupana cuida solícito das alfaces e repolhos.

Tratava ele de uma sementeira quando recitávamos justamente este trecho de prosa rítmica da 10ª página.

Fala Ondino:

“Para que nasça o dia, a noite morre; para que a lua esplenda, o sol sucumbe. Para que venha o fruto, a flor fenece; para que o rio corra, a penha chora. Morre a semente e o broto vem a flux...”

— Ó senhor meu amo, brada o feitor dando um pulo apoiado no sacho, a modo que esse doutor que escreveu isso que aí está nunca viu nascer o feijão que não é regado, que até brota com as duas orelhas às vezes encascadas. Ele que venha para cá ver o que acontece quando a semente morre, como ali no canteiro dos quiabos, que morreu tudo e nada veio à flor da terra, a não ser a tiririca, que este ano está brava...

E falou ainda uma boa meia hora o meu inteligente feitor que, se fosse ouvido pelo autor de *Ártemis*, com certeza receberia logo o título de Cinábrio.

Terminada essa leitura, fomos ver o *Dicionário infernal*, do J. Collin de Plancy, e ficamos aterrados pelo fato de não encontrarmos a palavra *Nixes*; e em outros livros consultados o resultado ainda foi o mesmo.

Calculem a curiosidade de quem, como nós, tem o dever de conhecer essas coisas para a confecção de suas crônicas.

Nesse mesmo dia lemos n’*O Paiz* a notícia da entrada de um vaso de guerra da marinha alemã, chamado *Nixe*, e ao perguntarmos ao repórter o que (sic.) coisa era *Nixe*, respondeu-nos ele que era uma fragata.

Não era possível que o autor do libreto quisesse um coro de fragatas no domínio da mitologia, e por isso passamos um telegrama a um dos nossos colegas de redação pedindo: – “Consulta Larousse e manda dizer significado de *Nixes*: Resposta paga.”

Pois a resposta foi esta: “Nixe, divindade que preside aos partos.”

Por onde fiquei pensando que de muita previdência simbólica é dotado o ilustre autor da *Hóstia*, pois tendo um casamento a realizar, a primeira coisa que apresenta ao público educando é o grupo de Mmes. Durocher.

Chegado o dia da récita, por sinal que esta começou com todos os santos e acabou com os finados, e eis-nos em presença do autor da música, do libretista e do cenógrafo.

Sabemos que o maestro Assis Pacheco, quando recebeu a partitura, declarou que não podia ensaiá-la, porque a instrumentação estava toda errada, sendo necessário refundi-la e emendá-la.

Desde então começou o enorme trabalho do Regente ajudado por Capitani e muitos mestres que acudiram ao desastre.

E aí temos a forma pela qual o Centro Artístico nos quer educar!

Nós, que conhecemos a instrumentação de Berlioz, de Meyerbeer, de Massenet, de Verdi, de Greeg (sic.), de Puccini, de Beethoven, de Bizet, de Gounod e tantos outros músicos notáveis – nada sabemos, nada ouvimos, e devemos ir aos espetáculos do Centro para sermos *educados*: pelo Sr. Delgado de Carvalho, que em matéria de instrumentação leva quinaus do mais reles dos clarinetistas das bandas de amadores; do Sr. Delgado de Carvalho que escreve *mi bemol* grave para clarinete (4º espaço inferior da clave de sol) e escreve acordes em que os violinos devem dar uma terça maior na mesma corda.

Se um desenhista der o *croquis* para um quadro que seja depois executado por um *pintor* – de quem é o quadro?

Pelo menos de ambos; portanto é preciso que saibamos também quem são os colaboradores do Sr. Delgado de Carvalho, pois a instrumentação atualmente é parte importantíssima da composição orquestral – é a cor do desenho, do ritmo.

O Sr. Delgado de Carvalho tem talento e habilidade; mas não basta isso para ser compositor.

A sua preocupação é a música descritiva; mas como fazer música descritiva para orquestra, sem conhecer as regras de instrumentação?

E a representação? Não deve ser calculada de acordo com a partitura?

É bastante citar o fato da peça, em seu final, ficar transformado em um quadro vivo para mostrar que tanto o autor do libreto como o compositor são dois inexperientes em coisas de teatro.

E de fato Ondino fica ali no meio das águas, entre nixes paradas, qual estátua de repuxo de palacete de comendador.

Quando, na cena V, entra o Hydo, o pastor apaixonado, toda a gente espera um tenor, mas surge o barítono Carlos de Carvalho vestido de Bebê.

Tudo ali foi atamancado para se acomodar ao pessoal do Centro Educador.

Abra-se o libreto, página 25, e lá se encontrará a rubrica relativa a Ondino:

– “De pé, no rochedo, tonitruosamente”; mas o papel é feito pelo Sr. Noronha, longe do arco do proscênio e por isso ruge a orquestra e do canto só se percebe o movimento dos lábios do ator.

O coro das nixes, que afinal ficamos sabendo que eram náiades ou ninfas, é uma pererecada impossível e fanhosa: 11 coristas no fundo da cena não podiam dar outro resultado.

O coro de sacerdotisas, composto de alunas do instituto, era uma mistura de vozes adultas e infantis cantando uma marcha fúnebre.

O cenário de Carrancini é bonito e de efeito, mas o autor pedia *uma lua fantástica*, e o cenógrafo, vendo que essa lua, precedendo, no horizonte, o sol pela madrugada, não podia ser senão minguate, arruma, para obter o tal *fantástico*, uma lua em quarto crescente!

E querem nos educar!

E por que razão escolheu o nosso educador orientalista o rio para campo da sua balada?

No seu caso teríamos escolhido o mar, onde caberia o mesmo Ondino.

Como seria belo o mar – imenso na sua superfície e incomensurável em suas profundezas, cheio de mistérios, teatro de lutas gigantescas e de tragédias, povoado de monstros, mundo de zoófitos e tubarões...

Sim! Era preferível, na nossa opinião, ser poeta do mar a ser poeta d’água doce.

OSCAR GUANABARINO.

N. (pseud. de Coelho Netto). Fagulhas. **Gazeta de Noticias**, Rio de Janeiro, 4 de novembro de 1898, p. 2.

## FAGULHAS

Se eu não contasse com o julgamento de outros espíritos mais esclarecidos do que o do Sr. Oscar Guanabarino nunca buscaria apurar a minha linguagem e escreveria em termos os mais fáceis, com circunlóquios, sempre que houvesse necessidade do emprego de um vocábulo de uso menos comezinho. Longe de mim a idéia de defender o libreto que escrevi – banal e fútil na opinião do crítico, venho apenas mostrar a sem razão de seus comentários acerca do adjetivo “abemolada” e do substantivo “nixé”.

Estranha o Sr. Oscar Guanabarino que eu escrevesse:

Soa a harpa de prata *abemolada*...

Os mestres da língua empregam abemolado, do verbo abemolar: – abrandar, adoçar suavemente a voz no canto ou na pronúncia (vide Vieira), no sentido de: brando, suavizado, efeminado, langue.

“E, senão, digam-no os meus *abemolados* suspiros, que, fazendo mudança em mim, cantando-os por natura, me ficam já naturais”. Soropita, *Prosas*. E Jorge Ferreira diz, na *Euphrosina*:

“Estais mais *abemolado* que uma doçaina.”

Bem vê o Sr. Oscar Guanabarino que o adjetivo é lidimo e vernáculo. Eu disse: “harpa de prata abemolada” como poderia dizer: “harpa de prata lânguida, apaixonada, suavíssima, etc.” Vamos ao outro ponto. Diz o Sr. Oscar Guanabarino:

“Terminada essa leitura, fomos ver o *Diccionario infernal*, de J. Collin de Plancy, e ficamos aterrados pelo fato de não encontrarmos a palavra *Nixes*; e em outros livros consultados o resultado ainda foi o mesmo.

Calculem a curiosidade de quem, como nós, tem o dever de conhecer essas cousas, para a confecção de suas crônicas.

Nesse mesmo dia lemos n’*O Paiz* a notícia da entrada de um vaso de guerra da marinha alemã, chamado *Nixé*, e ao perguntarmos ao repórter o que cousa era *Nixé*, respondeu-nos ele que era uma fragata.

Não era possível que o autor do libreto quisesse um coro de fragatas no domínio da mitologia, e por isso passamos um telegrama a um dos nossos colegas de redação pedindo: – “Consulta Larousse e manda dizer significado de *Nixes*. Resposta paga.”

Pois a resposta foi esta: “Nixé, divindade que preside aos partos.”

Por onde fiquei pensando que de muita providência simbólica é dotado o ilustre autor da *Hóstia*, pois tendo um casamento a realizar, a primeira cousa que apresenta ao público educando é o grupo de Mmes. Durocher.”

Ora vejamos:

“Les *nixes* ou les ondines des des traditions germaniques sont presque toujours femmes de la tête aux pieds”, diz Paul de Saint-Victor no seu *Aquarium féérique*.

Henri Heine, na *Elegia romantica* (tradução francesa), diz:

“Quand j’étais assis au bord du ruisseau, l’essaïm des *nixes*, ces bachantes aquatiques, sortait des flots en sautillant, avec leurs longs voiles argentées et leur verte et flottant chevelure.

Elles pinçaient la mandoline, elles jouaient du violon: c’était l’air de la fameuse ronde des *nixes*.

Quelles postures fantasques et incroyables! Quelles melodies voluptueuses! C’était une bondissante frénésie.”

Que o Sr. Oscar Guanabarino desconheça tais autores não admira, mas que venha a público empanar o mérito do seu consultor chega a ser ingratidão.

Diz o Sr. Oscar que no Larousse apenas encontrou, como significado da palavra *nixe*, o seguinte: divindade que preside aos partos!

Errou o Sr. Oscar Guanabarino porque, procurando um ser apanhou um atributo, querendo um substantivo recolheu um adjetivo. O tal vocábulo *nixe* tomado, às pressas, pelo Sr. Oscar, é um adjetivo derivado do verbo: “nictor, eris, nisus ou nixus sum; alti”, que, segundo Plínio, significa dar a luz.

Os romanos tinham os seus *Nixi dii*, deuses que protegiam o parto.

*Nixe*, pois, refere-se à condição de ser da divindade. Logo abaixo, porém, na mesma página do Larousse, viu, com certeza, o Sr. Oscar Guanabarino:

*Nixe*. Mythol. Génie ou nymphe des eaux chez les germains. E, mais adiante, desenvolvido comentário histórico.

Quis, porém, o Sr. Oscar Guanabarino fazer pilhéria à custa da sua ignorância, tanto melhor para a sua reputação de crítico.

Diz mais o Sr. Oscar Guanabarino que o “coro das sacerdotisas é composto de alunas do instituto” não é verdadeiro o Sr. Oscar nessa afirmação: não há naquele conjunto uma só aluna do instituto.

E agora o público que nos responda se é digno de atenção um crítico de tanta ignorância e má fé.

—

Lembrai-vos do 4º centenário do descobrimento do Brasil. É necessário que façamos alguma cousa digna e faltam apenas dezoito meses.

N.

Cartão de Coelho Netto para Alberto (Nepomuceno), sem data.<sup>872</sup>

Alberto

Tenho, há 3 dias, a dar-te um recado do Mesquita. Diz ele que, apesar dos seus bons desejos, não lhe é possível levar a Ártemis, sendo uma das razões mais fortes alegadas pelo Prefeito a extensão do programa que, no espetáculo inaugural, deve ser pequeno. Enfim...<sup>873</sup>

Teu  
Coelho Netto

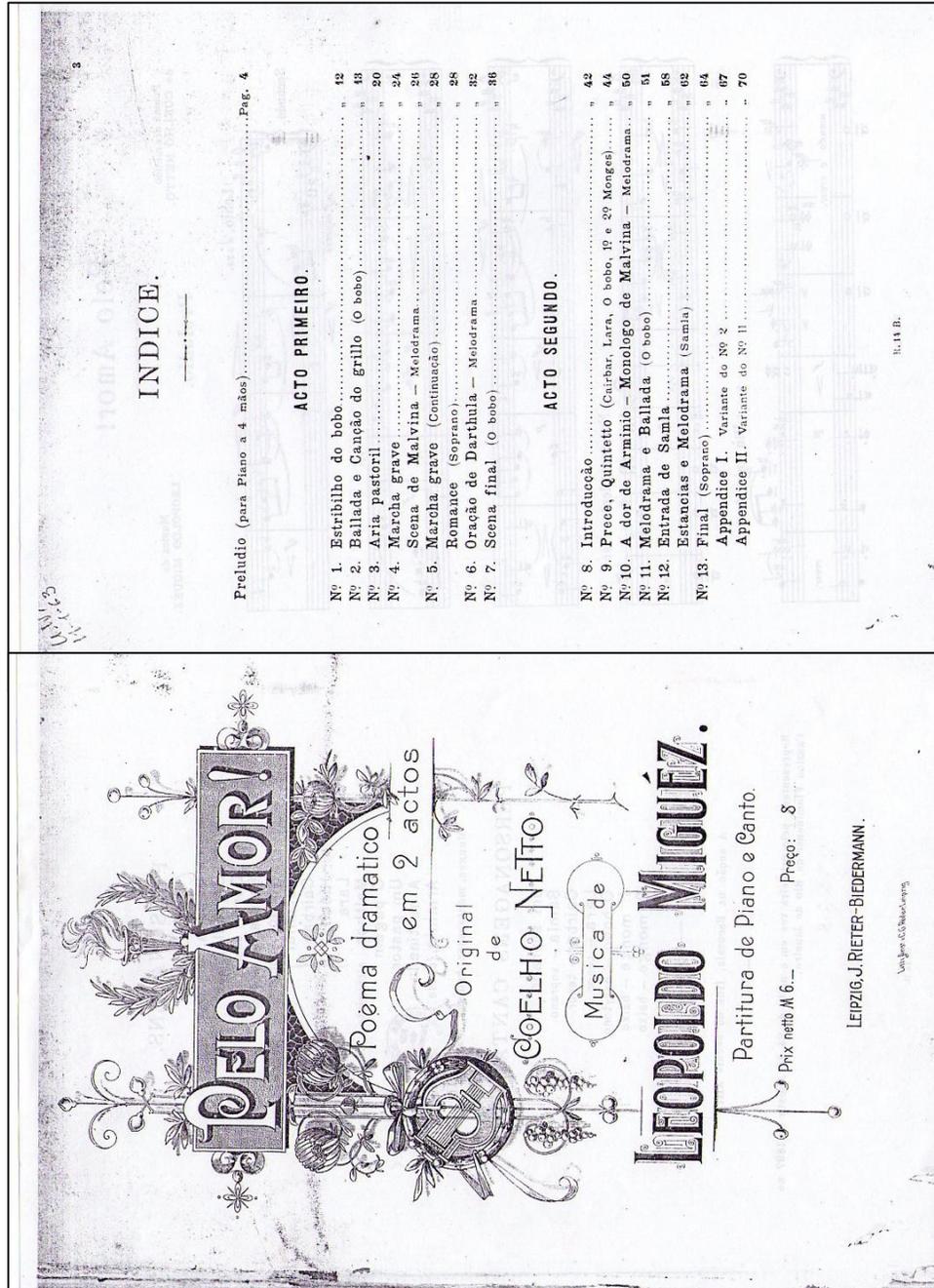
---

<sup>872</sup> Cartão de tamanho pouco maior que um cartão de visita, com logotipo na parte superior esquerda “Perge!/ COELHO NETTO”, com dois pontos nele gravados e uma exclamação feita pela pena do autor. O documento (IP-04191, M-4) foi encontrado no Museu dos Teatros, no Rio de Janeiro.

<sup>873</sup> Coelho Netto alude ao espetáculo inaugural do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, que ocorreu em 14 de julho de 1909. No impedimento de levar à cena Ártemis, Coelho Netto escreveu o drama “Bonança”, o qual foi encenado no referido espetáculo.

## 4.1 Anexo III: Partituras

MIGUEZ, L. *Pelo Amor!* Leipzig, J. Rieter – Biedermann, 1897, 1 partitura (72 p. e 4 anexos). Piano e canto. Capa e índice.<sup>874</sup>



<sup>874</sup> A partitura de *Pelo Amor!* encontra-se depositada no Setor de Música da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e ainda não foi digitalizada.

MIGUEZ, L. Ato primeiro, cena I (Plataforma de um castelo) e nº 1, Estribilho do bobo, in Pelo Amor!, op. cit., p. 12-3.<sup>875</sup>

12

### Acto Primeiro.

Plataforma de um castello.

SCENA I. Fratelli a un tempo stesso, Amor e Morte  
Ingenerò la sorte *Giacomo Leopardi.*

Lentamente. *pp* (Sobe o panno)

Piano.

Nº 1.

#### Estribilho do bobo.

*Ad libitum*

O bobo. (dentro)

Eh! so-pra ven-to do Nor-te! Tra-ze a mi-nha do-ce a-

ma-da! Sopra mais! in-da mais for-te! Vúu! Vúu! Ei-a!

(Entra)

ris-pi-da nor-ta-da! Tra-ze a mi-nha do-ce a - ma-da!

Moderato *lento*

La ri la.

O bobo — Houve um re-las-tico que acoutou os mares; ha um soldado caledonio que brama chamando o sol como os montarazes chamam os cães da matilha. Pobre louco!

Andante.

Oliphante (em scena)

R. 14 B.

13

Ó bobo — Queres que o teu grito resôe sempre? queres que o ar do teu peito forme uma atmosfera? fal-o passar pela alma como fazem os philosophos e os poetas.

*Ad lib.*

O bobo.

Eh! so-pra ven-to do Nor-te! Tra-ze a-mi-nha do-ce a-ma-da!

Ó bobo — Repara no miseravel das estradas, é um esqueleto com alma... e a carne? foi roida pela pança que se adiantou ao verme. A pança, soldado...

*Ad lib.*

O bobo.

Ei-a! ris-pi-da nor-ta-da! Tra-ze a-mi-nha do-ce a - ma-da!

<sup>875</sup> Faixa 1 e 2 do CD anexo.

20

Nº 3.  
Aria pastoril.

Malvina - Já a noite ahí vem... O que solidão desolada vai ser a minha!  
Moderato.  
(Obje (nos bastidores))

Som apenas perceptível que se aproxima lentamente

Allegretto. 6/8 = 66.  
Dora - O vosso amor exagera os cuidados. Bem certo é que nós outros nos preocupamos com o conde, não só porque a sua demora priva-nos da vossa alegria sem a qual nada nos parece bem, como porque temos na floresta os nossos esposos e os nossos irmãos. Mas quem se affligue tanto não é o vosso espirito, é a vossa coragem. Dai trágicos

mais p como se o som tivesse sido interrompido.

Se ao amor e passai calmamente que haveis de ver que não há motivo para tanto desconforto e

aproximando - se sempre

também desespero. O pagem - E bem possível que o senhor tenha passado o valle em seguí-

mento da caça. Quando, uma vez, subi com elle, varlete ainda, fomos tão longe levados que

malvina *pp*

R. 14 B.

21

pazemos entre nós e o castello dois longos dias de distancia. Talvez tenha succedido o mesmo

*er/fo*

agora. Quem aqui é como quem joga tudo esquece. O bobo - Menos a pauca... Malvina - Não, nesse tempo ainda o conde não se hav'ia unido ao meu e ar-lava solto. O bobo - Como um falção atroz da pomba... depois que a captivou para que ha de ficar ovilhado arrelihos?... Aos

arres... aos arres... ha tantas aves nos arres... Malvina - Calade, bobo! O bobo - Que me culpei

Quereis que o vento deixe de soprar, e a onda de fazer o seu murinho, e o sol de ludir, e a agua

de correr, e a arvore de dar sombra e fructo, e um louco de fallar? A malvina é o fructo da in-

Allegretto. *er/fo*

stabilis, eu sou louco; devo dar o meu fructo para que não pensem que resolvi fazer-me philosopho. Dora - Certo que vem, soando trompas... O pagem - E o vento... *er/fo*

do signal & devendo resuar depois das seguintes palavras ditas pelo bobo: „Eh! suzerano! Eh! senhor!“

O bobo - Deve ser... o vento é buziador. Como elle tem um rebanho de ovelhas, toca a sua buzina para chamalas. E quando o vento sopra anuncia tormenta. Mandrem limpar as ovelhas, e quando o vento sopra anuncia tormenta. Mandrem limpar as ovelhas. Quando o vento sopra, leve todos os animaes comigo, porque dizem que o bobo resume toda a escola zoologica, quer no leão, que é o rei, acabando no macaco que é o bobo e, por isso me-cu-a, imagina tocar do leão e do rei, acabando no macaco que é o bobo e, por isso me-cu-a, aqui está a causa da solidão de nos dois formigas... mestre grillo de-kon uma folha, uma folha... ora E por tão pequeno bem tanto se acaraminam as herdeiras vorazes.

Malvina - Quem vai passando em baixo? A sentinella - Um pastor com o seu rebanho. Malvina - Chama! Talvez elle possa dizer alguma coisa... A sentinella - Eh, homem! Dora e o pagem - Eh, pastor! O bobo - Eh, suzerano! Eh! senhor!

R. 14 B.

## SCENA III.

O bobo - Vai para a guarita que é a tua carapaça e deixa-me aqui ficar. Ah!

*Allegretto.* O bobo - Foge! fuge, pegureiro... Uma cousa me tem sempre preocupado: para onde vão as palavras que os homens pronunciam? desfazem-se, desaparecem... a *echo*  
*distanciando - se pouco a pouco*  
 palavra é a poeira do pensamento. O homem que mais falla é o que menos produz. Nos idiosyncrasias ha uma brisa perenne que levanta torvelinhos... nos loucos são formidaveis cyclones que arrastam densas nuvens de poeira... Que produz a poeira?

O bobo - Ah! mas os que apanham as palavras e calmamente as depuram e amassam e as levam ao fogo que é o genio, esses fazem da poeira inutil monumentos eternos.

Que é o barro? terra vermelha e arida, nas mãos de Deus é o homem. Ha palavras que *Allegretto.* *echo*  
*multo longe*  
 nem tocam o solo, tão leves são, caem das linguas e logo vão pelos ares fóra como o "Amor-te!" das mulheres e "consciencia" dos juizes... Poeira...  
*extinguído-se o som*

## SCENA IV.

O bobo - Tu, rascão, és a costella de um animal que está aqui vivo. Tudo está em saber tirar. Barthula... tudo está em saber tirar...

O bobo (nos bastidores) *Ad lib.*  
 Eh! so - pra ven - to do Nor - te!  
*distanciando-se*  
 Tra - ze - a min - ha dó - ce a - ma - da! So - pra mais! in - da mais for - te!

24

SCENA VII.

Nº 4.

Marcha grave e Scena de Malvina.

Magestoso.  $\text{♩} = 69$ . Cairbar – Eil-os abi, senhora...

Darthula – Meu senhor!

*ppp*

*p* *dimin.*

*pp*

R. 14 B.

<sup>877</sup> Faixa 5 do CD anexo.

29

Flor. - Que eu te não visse me- lhor fó - ra -  
 Tu - to ao pastor có-mo á pas - to - ra Eu pergun-ta - va que e-raa-  
 mor. No mes-mo di - a em que te  
 vi, Sum ca-recei de ex - pli-ca - dor, Vim  
 a sa - ber ó que-eráa-mor a - mor Porque em teus o - lhos a - prin-

R. 14 B.

28

Darthula - Porque não transportamos o senhor? Cairbar - Sim, é melhor...  
 N.º 5.  
 Continuação da Marcha e Romance.  
 Magestoso.  $\text{♩} = 69$ .  
 Malvina - Mas de vagarinho, de vagarinho como quem leva uma sensitiva. De vagarinho... de vagarinho...

mp... *espress.*  
*CFESF.*  
*dim.*  
 Soprano.  
 An - tes de avertere, Branca

R. 14 B.

ran - te De-pois que sei o que é k - mor!

*pp*

*distancian -*

*do-se cada vez mais*

*ppp*

*pppp*

R. 14 B.

Piu mosso.  $\text{♩} = 100$ .

Malvina - Vai, vai a correr e di.

*dim.*

*p*

traze Malthos que deve estar na sua cella...vai a correr... que elle venha no mesmo instante.

*ritard.*

*dim.*

*poco a poco*

Quero que seja o carcereiro da minha vida. Vai, vai a correr. **Tempo I.** De vagarinho... De vagarinho... Dora - Minha ja-mais te eu vis-se, Branca Flor! Mal-

*mp espress.*

*pp*

pobre senhora...

di - go a-go-ra aquelle in - stante.

Oh! como eu in-ve-jo o i - gno-

R. 14 B.

59

ple-n - de a luz não ceu Dum pu-roe lin - do a - dul. *espress. dolce* Por to - da  
par - te a a - la - cri - da - de é gran - de. dá - me o teu bra - ço.  
O vos - so vos - que es - tu - fa - nos em  
va - nos, meu a - mor! *Malvina - Cenu.*  
Mais perfu - ma - do que o do Bruce - lan - de.

58

**SCENA VI.**  
O bobo - Puchimozze em guarda. O pagem - Recetas? O bobo - Se, receta... Cairbar - Eli-a!

**Nº 12.**  
Entrada de Samla. Estancias e Melodrama.

*Andante. (Recit.)*  
Voz. *rit.* *pp*

Ducomar - Se permitis que eu a conduza á camera ... *rit.* *a tempo*  
*p molto espress.*

Cairbar - Tem o garbo de uma rainha... Lara - Ah! se lhe pudesses ver os olhos... *rit. molto*  
*dim.* *pp* *morendo*

*Andante.* <sup>172</sup>  
Samla. *Com expansão.*  
A ma - dru - ga da exul Re - tor - na, ama - do meu. Es - *pp*  
*dim.*

R. 14 B.

Ducomar — O espirito desvairado faz com que elle exprima-se desatinadamente. Samla — Arminio! ó doce Arminio! quanto diferentes foram as tuas

Andante.

R. 14 B.

63

palavras do teu proceder... Lembras-te? na casca dum freixo novo gravaste com o teu punhal

a promessa de que serias sempre meu, para o sempre..! Crescendo a arvore com os annos foram

as palavras dilatando-se e, bem que não se possam medir com o meu desespero, são as maiores

que meus olhos têm visto... e ainda hão de crescer com o tronco onde as deixaste; emtanto,

no teu coração, foram diminuindo e nem, talvez, dellas mais a lembrança exista... Arminio!

R. 14 B.

64 Malvina — Não... Nunca! Traidores...

**Nº 13.**  
**Final.**

*Andante sostenuto.*  
Corrament (nos bastidores)

*pp*

**Soprano (atrás da Cena)**

Ah - - tes de eu ver-te, Bran-ca

*pp*

Hidalga — A manhã... como ella vai ficar assombrada ao entrar no castello... Malvina — Arminio...

Fior. — Que eu te não visse me - lhor fo - ra

*pp*

Darthula — Uma vara de freixo cortada dum só golpe. Lara — Silencio, Darthula...

tan - to ao pastor como a pas - to - ra Eu por em - ta - va que e-ra a -

*pp*

R. H. B.

---

65

Presto, Dora — O' horror! a senhora... Darthula — O' poderes do céu... -mor.

*sf*

O bobo — Vede! Vede... o trium- plo sinuoso do amor... *Allegro.*

*dim. molto*

Malvina — Não!... Antes a morte!... O bobo — Oh! o sentimento exare! Samla — Como ella o amava! *Allegro.*

*Lento.*

*pp*

**Tempo I.** Soprano. (O piano desce lentamente.)

No mesmo dia em que te vi, *p espress.*

*pp*

R. H. B.

64 Malvina — Não... Nunca! Traidores...

**Nº 13.**  
**Final.**

*Andante sostenuto.*  
Corrament (nos bastidores)

*pp*

**Soprano (atrás da Cena)**

Ah - - tes de eu ver-te, Bran-ca

*pp*

Hidalga — A manhã... como ella vai ficar assombrada ao entrar no castello... Malvina — Arminio...

Fior. — Que eu te não visse me - lhor fo - ra

*pp*

Darthula — Uma vara de freixo cortada dum só golpe. Lara — Silencio, Darthula...

tan - to ao pastor como a pas - to - ra Eu por em - ta - va que e-ra a -

*pp*

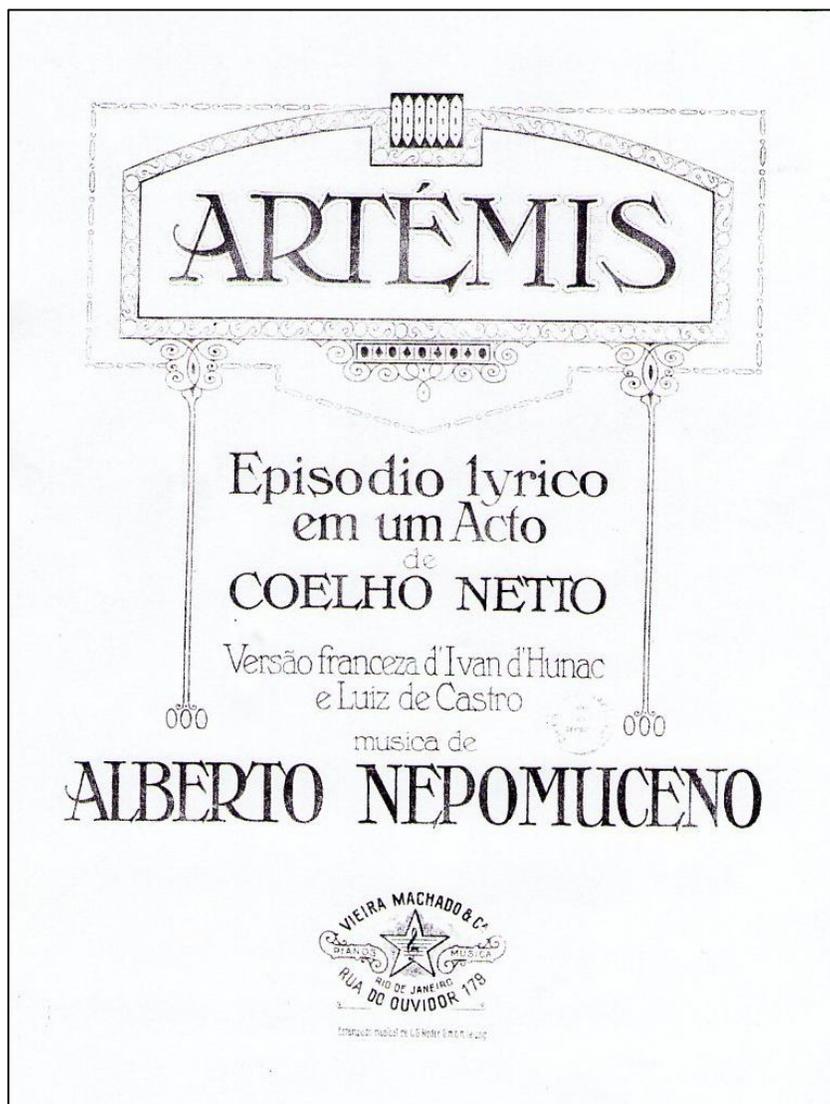
R. H. B.

Sem ca-re-cer de expli-ca - dor, Vim a sa-ber o que era a -

Allegro.

-mor, a - mor...

NEPOMUCENO, Alberto. *Ártemis*, Rio de Janeiro: Vieira Machado & C<sup>a</sup>, 1 partitura (68 p.). Canto e Piano. Capa.<sup>882</sup>



<sup>882</sup> A partitura de *Ártemis* encontra-se depositada no Setor de Música da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e ainda não foi digitalizada.

NEPOMUCENO, Alberto. *Ártemis*, op. cit. trecho da p. 55 e 58 e p. 56-7 completas. O trecho recorta o momento em que Hélios assassina a filha para, com o coração da menina, dar vida à estátua de Ártemis.<sup>883</sup>

Hélio avec un regard sinistre vers sa fille et sourdement.  
*Inspando um olhar sinistro à filha; surdamente.*

V. M. & C<sup>o</sup>  
1544

56

*Più lento.*

Hélio

sans le so- leil le mon- de n'au- rait pas de clar- té  
*sem sol não pó- de ha- ver cla- ri- da- de no mun- do,*

et sans le cœur le corps res- te froid et sans vi- - e.  
*sem co- ra- ção não pó- de ha- ver ví- da no cor- - po.*

Délia en rêvant.  
*sonhando.*

Le froid, la nei- ge, le vent, la  
*O frio, a ne- ve, o ven- to, a*

nuit. — Pau- vre ber- ger sur la mon- ta- gne!  
*noi- te... Po- bre pas- tor que an- da no mon- te!*

V. M. & C<sup>o</sup>  
1544

<sup>883</sup> Faixa 10 do CD anexo.

Hélio  
 arme d'une dague, se dirige vers le grabat Les sifflements du vent augment.  
 tomando uma adaga, encaminha-se lentamente, com hesitações, para o grabato, O vento geme no arvoredo nevado.

**Agitato.**

presque parlé, halluciné.  
 quasi falado, hallucinado.

Hélio

Je mets le feu de cet au - tel sur un au - tel plus  
 Ti - ro a luz d'am al - tar pa-ra outro al - tar - mais

93

Hélio  
 se rue sur le grabat, la dague levée;  
 com a adaga levantada acima - se ao grabato:

Hélio

beau...  
 bel - lo

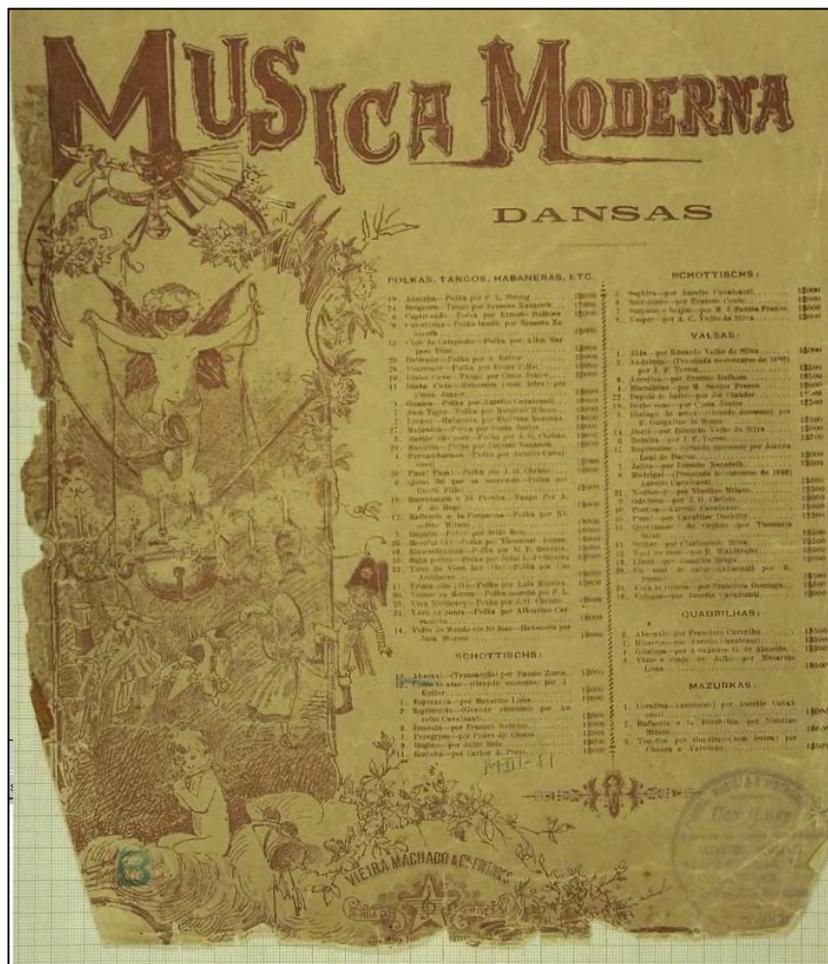
on entend un cri lancinant. L'enfant lutte en vain contre  
 la force de l'artiste, elle succombe à la fin.  
 ouve-se um grito lancinante. Acriança debate-se mas suc-  
 cumbê a força do artista.

94

V. M. & Co  
 1544

95

cresc. e precipitando



<sup>884</sup> Faixa 11 do CD anexo.

Revista de Moreira Sampaio e Vicente Reis. O espetáculo foi encenado no Rio de Janeiro aproximadamente 40 vezes entre agosto e outubro de 1897, no teatro Recreio Dramático, pela Companhia Pepa e Brandão. Segundo os anúncios, a personagem da Transação foi representada pela atriz Pepa. Cf. anúncio do Teatro Recreio Dramático: Empresa Artística Teatral. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 19 de agosto de 1897, p. 6.

O arquivo digital da partitura encontra-se disponível para download no site da Biblioteca Nacional. Cf. [http://consorcio.bn.br/scripts/odwp032k.dll?T=gs&GPR=fbn\\_musica&PR=partituras\\_pr&DB=partituras&use=kw\\_livre&ss=new&disp=list&sort=off&ARG=abacaxi&button=pesquisar](http://consorcio.bn.br/scripts/odwp032k.dll?T=gs&GPR=fbn_musica&PR=partituras_pr&DB=partituras&use=kw_livre&ss=new&disp=list&sort=off&ARG=abacaxi&button=pesquisar)

**ABACAXI**  
SCHOTTISCH DA TRANSAÇÃO

Fausto Zesne

INTRODUÇÃO

Allegro

TEMPO DE SCHOTTISCH

a Tempo

FIM

D.C. al F

2

ESTRELA NACIONAL  
L. LEVY & IRMÃO  
FUNDAÇÃO EM 1890  
RUA SERRA LARGA, 34  
RIO DE JANEIRO

1.

Meu caro amigo  
Meu Mestre Progresso  
Venha comigo  
Não se esqueça  
Não se esqueça a Voz,  
Fico em silêncio  
Pois lá em casa  
Tenho uma venda.

3

ESTRELA NACIONAL  
L. LEVY & IRMÃO  
FUNDAÇÃO EM 1890  
RUA SERRA LARGA, 34  
RIO DE JANEIRO

1.

Meu caro amigo  
Meu Mestre Progresso  
Venha comigo  
Não se esqueça  
Não se esqueça a Voz,  
Fico em silêncio  
Pois lá em casa  
Tenho uma venda.

2.

É, papa fina  
É, genuina  
Não se esqueça  
Não se esqueça a Voz,  
Fico em silêncio  
Pois lá em casa  
Tenho uma venda.

D.C. al F

MOREIRA, L. Mimi Bilontra: Valsa do 1º ato (Eu vivo feliz e contente), Rio de Janeiro: Buschmann & Guimarães, 1890, 1 partitura (4 p.). Piano.<sup>885</sup>

The image shows two pages of a musical score. The top page is the title page, featuring the title 'MIMI BILONTRA' in large, bold letters. Below the title, it reads 'VALSA DO 1º ATO (EU VIVO FELIZ E CONTENTE)' and 'Cantada com Grande Sucesso no Theatro das Variedades, pela Sr. LEONOR RIBEIRO'. The composer's name 'por LUIZ MOREIRA' is also present. The page contains several staves of musical notation, including a piano introduction and the beginning of the waltz. The bottom page is the publisher's page, featuring a detailed illustration of a landscape with a large building and a figure on horseback. The text on this page includes 'DE 1890', 'EDITORES Buschmann & Guimarães', 'RUA DOS OURIVES, 52, Rio de Janeiro', and a small logo with the letters 'BG'.

<sup>885</sup> Faixa 12 do CD anexo.

Opereta em 5 atos de E. Grangé e Lambert Thiboust, tradução e música de Moreira Sampaio. O espetáculo foi encenado no Rio de Janeiro aproximadamente 10 vezes em julho de 1897, no teatro Variedades, pela empresa Ismênia dos Santos. Cf. *O Paiz*, Rio de Janeiro, julho de 1897.

O arquivo digital da partitura encontra-se disponível para download no site da Biblioteca Nacional. Cf. [http://consorcio.bn.br/scripts/odwp032k.dll?T=gs&GPR=fbn\\_musica&PR=partituras\\_pr&DB=partituras&use=kw\\_livre&ss=new&disp=list&sort=off&ARG=mimi+bilontra&button=pesquisar](http://consorcio.bn.br/scripts/odwp032k.dll?T=gs&GPR=fbn_musica&PR=partituras_pr&DB=partituras&use=kw_livre&ss=new&disp=list&sort=off&ARG=mimi+bilontra&button=pesquisar). Pesquisado em 8 de abril de 2009.

# ULTIMAS NOVIDADES MUSICAES

**O SARILHO**, revista dos acontecimentos de 1889  
 A vida d'umense, por J. Bolnar. . . . . \$3000  
 Polka das azéres, por C. Cavalier Duclilly . . . . . \$3000  
 Tango do Padre Bilouera, por Cavalier Duclilly . . . . . \$3000  
 Habadeira da Fortuna, por Miguel de Vasconcelos . . . . . \$3000  
 Polka das Ladeiras Sertanas, por X. P. T. O. . . . . \$3000  
 Tango dos Indios, por J. A. Pinto . . . . . \$3000  
 Lamentos do Padre Balbo, por J. A. Pinto. . . . . \$3000  
 Polka da Infancia (Viva feminino). . . . . \$3000  
 Quadrilha sobre os melhores motivos. . . . . \$3000

## A REPUBLICA, revista dos acontecimentos de 1889

Fachulo da Salvação, por F. Carvalho . . . . . \$5000  
 Tango dos Caprins, para piano so, H. Mesquita . . . . . \$3000  
 Tango dos Caprins, para canto e piano, H. Mesquita . . . . . \$3000  
 Tango da Guardia Negra, Alton Milanez . . . . . \$3000

## O GATO PRETO, magica de Eduardo Garrido

Valsa para piano so . . . . . \$3000  
 Valsa para canto e piano . . . . . \$5500  
 Habadeira, por F. Carvalho. . . . . \$3000  
 Tango, por F. Carvalho . . . . . \$3000  
 Serenata, Serpente. . . . . \$3000  
 Quadrilha sobre os melhores motivos, por F. Carvalho. . . . . \$3000

## MIMI BILONTRA, vaudeville do Dr. Moreira Sampaio

Valsa, em vivo feliz e contente, para piano so, por Luiz Moreira. . . . . \$3000  
 Valsa, em vivo feliz e contente, para canto e piano, por Luiz Moreira. . . . . \$5500  
 Lib. valsa do 4º acto, por Tristão dos Santos . . . . . \$3000  
 Habadeira, por Luiz Moreira. . . . . \$3000  
 Quadrilha sobre os melhores motivos, por Luiz Moreira. . . . . \$3000

## O GAFANHOTO, vaudeville de Eduardo Garrido

Boleto, para piano, por M. Miguel. . . . . \$5500  
 Ole. . . . . \$3000  
 Polka, por Juca Suanni . . . . . \$3000

## OS ROUXINHOES

Valsa, Simões Junior, 1º acto . . . . . \$3000  
 Valsa, 2º acto . . . . . \$3000  
 Polka . . . . . \$3000

## O CRIME DO PADRE AMARO

Pol em sonho, Barcarola para canto e piano, por Francisca Gonzaga . . . . . \$3000  
 Meditação, para piano, por Francisca Gonzaga. . . . . \$3000  
 Valsa, por Francisca Gonzaga . . . . . \$5000

Edictores Buschmann & Guimarães. Grava-se e imprime-se Music

The image shows a musical score for piano, consisting of several staves of music. The notation includes treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). There are also some markings like 'S. AN.' and 'Trio'. The score is arranged in a traditional format with multiple systems of staves.



PACHECO, A. Quatro Milhões: Polca dos Conspiradores, Rio de Janeiro: Buschmann, Guimarães & Irmão, 1 partitura (3 p.). Piano.<sup>886</sup>

*A Bibliotheca Nacional*  
*de os Editores*

QUATRO MILHÕES  
MUSICA  
de  
ASSIS PACHECO

THEATRO  
Apolo

R.

SERENATA .....	1\$000	BARCAROLA .....	1\$000
HABANERA DE CHIQUITA .....	1\$000	POLKA DOS CONSPIRADORES .....	1\$000
VALSA DAS AMAZONAS .....	1\$000	QUADRILHA .....	1\$500
DAGMAR, Valsa (excantada no 1º entre acto)	1\$500	BAILADO CHINEZ .....	1\$500
VALSA FINAL .....	1\$500	POLKA POT-POURRI .....	1\$500

B

GRANDE ESTABELECIMENTO  
DE PIANOS E MUSICAS  
BUSCHMANN, GUIMARAES & IRMÃO  
52 RUA DOS OURIVES, 52  
RIO DE JANEIRO

<sup>886</sup> Faixa 13 do CD anexo.

A *mágica* em 4 atos e 21 quadros, extraída de um romance francês por Moreira Sampaio, música de Assis Pacheco, foi posta em cena na capital no teatro Apolo, pela empresa Faria, Sampaio & C., que tinha como regente da orquestra o maestro Assis Pacheco. Entre os meses de abril e junho de 1898, a produção rendeu aproximadamente 35 representações. Cf. Anúncio da empresa. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 27 de abril de 1898.

O arquivo digital da partitura encontra-se disponível para download no site da Biblioteca Nacional. Cf.

[http://consorcio.bn.br/scripts/odwp032k.dll?t=nav&pr=partituras\\_pr&db=partituras&use=CS0&rn=2&disp=card&sort=off&ss=51796917&arg=](http://consorcio.bn.br/scripts/odwp032k.dll?t=nav&pr=partituras_pr&db=partituras&use=CS0&rn=2&disp=card&sort=off&ss=51796917&arg=). Pesquisado em 8 de abril de 2009.

2

**QUATRO MILHÕES**

FOLKA DOS CONSERVADORES

ASSIS PACHECO

8

11

12

Coda

3

8

11

Coda

BIBLIOTECA  
MUSEU

225 910/64

## **Referências Bibliográficas:**

### **Jornais e revistas:**

Almanach teatral: 1897.

Brazil elegante, O jornal de modas das famílias brasileiras: 1898

Correio de Minas: 1897

Gazeta de Noticias: 1895, 1897-1898

Gazeta da Tarde: 1897-1898

Genesis: 1897-1898

Jornal do Commercio: 1897-1898

Mercurio, O: 1898

Noticia, A: 1897-1898

Paiz, O: 1897-1898

Revista brasileira: 1897-1898

Revista do Instituto Polytechnico Brasileiro: 1897-1898

Revista Ilustrada: 1897-1898

Revista Moderna: 1897-1898

Revista Spiritica do Brasil: 1897

Revue Franco-Bresilienne: 1898

Uniao Academica : Revista De Sciencias, Industria, Politica E Artes:

Vera-crvz: 1898

### **Manuscritos**

COELHO NETTO. Ártemis, episódio lyrique em um acte, musique de Alb. Nepomuceno. Texto digitalizado a partir do manuscrito original depositado no setor de música da Biblioteca Nacional.

Correspondência de Coelho Netto a Alberto Nepomuceno, Campinas, 9 de março de 1902. Pasta “Coelho Netto”. Seção de música da Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro).

Correspondência de Coelho Netto a Alberto Nepomuceno. Campinas, 29 de março de 1902. Pasta “Coelho Netto”. Seção de música da Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro).

Correspondência de Coelho Netto a Alberto Nepomuceno. Campinas, 17 de abril de 1902. Pasta “Coelho Netto”. Seção de música da Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro).

Correspondência de Coelho Netto a Alberto Nepomuceno. Campinas, 2 de outubro de 1903. Pasta “Coelho Netto”. Seção de música da Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro).

Cartão de Coelho Netto a Alberto (Nepomuceno), sem data. O documento (IP-04191, M-4) está depositado no Museu dos Teatros, no Rio de Janeiro.

### **Partituras**

- CARVALHO, Delgado de. Hóstia, música da balada em um ato em prosa rítmica de Coelho Netto. 1 partitura. Canto e Piano. Cópia manuscrita, 1898.
- MIGUEZ, Leopoldo. Pelo Amor!, música do poema dramático em 2 atos de Coelho Netto, Leipzig, J. Rieter – Biedermann, S/D, 1 partitura (72 p. mais 5 p. em anexo). Canto e Piano.
- MOREIRA, L. Mimi Bilontra: Valsa do 1º ato (Eu vivo feliz e contente), Rio de Janeiro: Buschmann & Guimarães, 1890, 1 partitura (4 p.). Piano.
- NEPOMUCENO, Alberto. Ártemis, música do episódio lírico em um ato de Coelho Netto, versão francesa de Ivan d'Hunac e Luiz de Castro, Rio de Janeiro: Vieira Machado & C<sup>a</sup>, 1 partitura (68 p.). Canto e Piano.
- PACHECO, A. Quatro Milhões: Polca dos Conspiradores, Rio de Janeiro: Buschmann, Guimarães & Irmão, 1 partitura (3 p.). Piano.
- ZOSNE, F. Abacaxi: Schottisch da Transação, Rio de Janeiro: Vieira Machado & C. Editores, 1 partitura (3 p.). Piano.

### **Artigos de periódicos:**

FALCÃO, J. Ao ar livre: O Intruso. **Careta**, Rio de Janeiro, ano VIII, nº 368, 10 de julho de 1915.

### **Documentos sonoros e musicais**

- ALBERTO NEPOMUCENO. Ártemis (trecho do assassinato de Délia pelo pai). In: **Arte em tempos de chirinola: anexos**. Gravado por Danielle Crepaldi Carvalho. Valinhos, 2009. Faixa de CD (1 min 47 s). Audio gravado pelo Audacity de arquivo sonoro elaborado pelo Finale 2006 (Piano, clarinete, baritone sax), criado a partir da Partitura de Piano da peça, p. 55-58 da partitura. Conferido por José Luiz Águedo-Silva.
- ALBERTO NEPOMUCENO. **Canções**. Produção: PRO-MEMUS/FUNARTE. Supervisão: Edino Krieger e Ronaldo Miranda. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Ministério da Cultura, p. 1988. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.
- ASSIS PACHECO (compositor). Quatro Milhões: Polca dos Conspiradores. In: **Arte em tempos de chirinola: anexos**. Gravado por Danielle Crepaldi Carvalho. Valinhos, 2009. Faixa de CD (1 min 22 s). Áudio gravado pelo Audacity de arquivo sonoro elaborado pelo Finale 2006 (Piano), criado a partir da Partitura de Piano da peça, p. 2-3 da partitura.
- FAUSTO ZOSNE (arranjador). Abacaxi: Schottisch da Transação. In: **Arte em tempos de chirinola: anexos**. Gravado por Danielle Crepaldi Carvalho. Valinhos, 2009. Faixa de CD (53 s). Áudio

gravado pelo Audacity de arquivo sonoro elaborado pelo Finale 2006 (Piano), criado a partir da Partitura de Piano da peça, p. 2-3 da partitura.

LEOPOLDO MIGUEZ (compositor). Ato Primeiro, Cena 1 (Plataforma do Castelo). In: **Arte em tempos de chirinola: anexos**. Gravado por Danielle Crepaldi Carvalho. Valinhos, 2009. Faixa de CD (48 s). Áudio gravado pelo Audacity de arquivo sonoro elaborado pelo Finale 2006 (Piano), criado a partir da Partitura de Canto e Piano de Pelo Amor!, p. 12 da partitura. Conferido por José Luiz Águedo-Silva.

LEOPOLDO MIGUEZ (compositor). Nº 1, Estribilho do bobo. In: **Arte em tempos de chirinola: anexos**. Gravado por Danielle Crepaldi Carvalho. Valinhos, 2009. Faixa de CD (55 s). Áudio gravado pelo Audacity de arquivo sonoro elaborado pelo Finale 2006 (Baritone Sax), criado a partir da Partitura de Canto e Piano de Pelo Amor!, p. 12-3 da partitura. Conferido por José Luiz Águedo-Silva.

LEOPOLDO MIGUEZ (compositor). Ária Pastoral. In: **Arte em tempos de chirinola: anexos**. Gravado por Danielle Crepaldi Carvalho. Valinhos, 2009. Faixa de CD (5 min 08 s). Áudio gravado pelo Audacity de arquivo sonoro elaborado pelo Finale 2006 (Oboé), criado a partir da Partitura de Canto e Piano de Pelo Amor!, p. 20-22 da partitura. Conferido por José Luiz Águedo-Silva.

LEOPOLDO MIGUEZ (compositor). Cena IV: Estribilho do Bobo (trecho). In: **Arte em tempos de chirinola: anexos**. Gravado por Danielle Crepaldi Carvalho. Valinhos, 2009. Faixa de CD (18 s). Áudio gravado pelo Audacity de arquivo sonoro elaborado pelo Finale 2006 (Baritone Sax), criado a partir da Partitura de Canto e Piano de Pelo Amor!, p. 22 da partitura. Conferido por José Luiz Águedo-Silva.

LEOPOLDO MIGUEZ (compositor). Marcha grave (trecho). In: **Arte em tempos de chirinola: anexos**. Gravado por Danielle Crepaldi Carvalho. Valinhos, 2009. Faixa de CD (51 s). Áudio gravado pelo Audacity de arquivo sonoro elaborado pelo Finale 2006 (Piano), criado a partir da Partitura de Canto e Piano de Pelo Amor!, p. 24 da partitura. Conferido por José Luiz Águedo-Silva.

LEOPOLDO MIGUEZ (compositor). Continuação da Marcha e Romance. In: **Arte em tempos de chirinola: anexos**. Gravado por José Luiz Águedo-Silva. Campinas, 2009. Faixa de CD (3 min 30 s). Áudio gravado pelo Audacity de arquivo sonoro elaborado pelo Finale 2006 (Clarinete e piano), criado a partir da Partitura de Canto e Piano de Pelo Amor!, p. 28-31 da partitura.

LEOPOLDO MIGUEZ (compositor). Entrada de Samla (trecho). In: **Arte em tempos de chirinola: anexos**. Gravado por Danielle Crepaldi Carvalho. Valinhos, 2009. Faixa de CD (2 min 08 s). Áudio gravado pelo Audacity de arquivo sonoro elaborado pelo Finale 2006 (Violino e Soprano Sax), criado a partir da Partitura de Canto e Piano de Pelo Amor!, p. 58-9 da partitura. Conferido por José Luiz Águedo-Silva.

LEOPOLDO MIGUEZ (compositor). Entrada de Samla (trecho). In: **Arte em tempos de chirinola: anexos**. Gravado por Danielle Crepaldi Carvalho. Valinhos, 2009. Faixa de CD (1 min 11 s). Áudio gravado pelo Audacity de arquivo sonoro elaborado pelo Finale 2006 (Violino), criado a partir da Partitura de Canto e Piano de Pelo Amor!, p. 62-63 da partitura. Conferido por José Luiz Águedo-Silva.

LEOPOLDO MIGUEZ (compositor). Final. In: **Arte em tempos de chirinola: anexos**. Gravado por Danielle Crepaldi Carvalho. Valinhos, 2009. Faixa de CD (2 min 25 s). Áudio gravado pelo

Audacity de arquivo sonoro elaborado pelo Finale 2006 (Clarinete e piano), criado a partir da Partitura de Canto e Piano de Pelo Amor!, p. 64-66 da partitura. Revisado por José Luiz Águedo-Silva.

LUIZ MOREIRA (compositor). Mimi Bilontra: Valsa do 1º ato (Eu vivo feliz e contente). In: **Arte em tempos de chirinola: anexos**. Gravado por Danielle Crepaldi Carvalho. Valinhos, 2009. Faixa de CD (2 min 8 s). Áudio gravado pelo Audacity de arquivo sonoro elaborado pelo Finale 2006 (Piano), criado a partir da Partitura de Piano da peça, p. 2-3 da partitura.

### Páginas da internet

“A bela dama sem piedade”. In: *Explorações de Earthlore*. <http://www.elore.com/Portugues/Poesia/Keats/bela.htm>. pesquisado em 3 de fevereiro de 2009.

*Biblioteca Digital de Literatura* (UFSC). <http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/Consulta/Catalogo.php?obra=56013&pagTemp=>. pesquisado em 5 de dezembro de 2008.

*Canções Brasileiras: Obras para canto e piano*. <http://www.grude.ufmg.br/musica/cancaoBrasileira.nsf/oguia?openform>. pesquisado em 11 de fevereiro de 2009.

*Euripides, Hecuba* (ed. E. P. Coleridge): Editions and translations: Greek (ed. Gilbert Murray); English (ed. E. P. Coleridge). <http://www.perseus.tufts.edu/cgi-bin/ptext?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0098&layout=&loc=1>. pesquisado em 21 de abril de 2009.

*Euripides, Medea* (ed. David Kovacs): Editions and translations: Greek (ed. David Kovacs); English (ed. David Kovacs). <http://www.perseus.tufts.edu/cgi-bin/ptext?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0114&layout=&loc=1>. pesquisado em 21 de abril de 2009.

*Larousse.fr*. <http://www.larousse.fr/encyclopedie/#larousse/89090/4/Broc%C3%A9liande>. pesquisado em 26 de junho de 2008.

“Óperas brasileiras do século 19 continuam inéditas”. In: *Estadao.com.br*: Caderno 2: Música (20 de julho de 2004). <http://www.estadao.com.br/arquivo/artelazer/2004/not20040720p5608.htm>. pesquisado em 3 de maio de 2009.

“Sir Tristrem”. In: *The Camelot Project at the University of Rochester*. <http://www.lib.rochester.edu/camelot/teams/tristint.htm>. pesquisado em 22 de junho de 2008.

*Teatros do Centro Histórico do Rio de Janeiro*. <http://www.ctac.gov.br/centrohistorico/TeatroXPeriodo.asp?cod=120&cdP=19>, pesquisado em 21 de outubro de 2008

*Teatros do Centro Histórico do Rio de Janeiro*. <http://www.ctac.gov.br/centrohistorico/TeatroXPeriodo.asp?cod=66&cdP=14>, pesquisado em 21 de outubro de 2008.

*The Walter Scott Digital Archive*. Edinburgh University Library. <http://www.walterscott.lib.ed.ac.uk/works/poetry/minstrelsy.html>. pesquisado em 22 de junho de 2008.

### **Peças teatrais de Coelho Netto analisadas**

*Ártemis*, episódio lírico, Rio de Janeiro: Fertin de Vasconcellos, Morand e & C, 1898.

*Hóstia* (balada em 1 ato, em prosa rítmica), Rio de Janeiro: Fertin de Vasconcellos, Morand e & C., 1898.

*Pelo Amor!* Poema dramático em 2 atos, Rio de Janeiro: Laemmert e c. Editores, 1897.

### **Obras literárias, memorialísticas e correspondências**

ALIGHIERI, Dante. *Divina Comédia*, tradução anotada de J. P. Xavier Pinheiro, São Paulo: W. M. Jackson Inc. Editores, 1970.

ALLIGHIERI, Dante. *La Commedia* di Dante Allighieri, col commento di N. Tommaseo, volume primo, Venezia: Co' Tipi Del Gondoliere, 1837.

*Anais da Biblioteca Nacional*, vol. 78 (1958) – correspondência passiva de Coelho Netto, Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1963.

AZEVEDO, Arthur (tradutor). *João José*, drama em 4 atos, original de Joaquim Dicenta, datiloscrito de 48 folhas e 46 páginas, cópia de Renato da Silva Peixoto, com carimbo da “Empresa Silva Peixoto”, cópia pertencente ao acervo da SBAT.

AZEVEDO, Arthur. *Teatro de Arthur Azevedo*, volumes IV e V, Rio de Janeiro: Funarte, 2002.

BARRETO, Paulo (João do Rio). *O momento literário*, Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1994.

CAMÕES, Luís de. *Lírica*, seleção, prefácio e notas de Massaud Moisés, 4ª Edição, São Paulo: Cultrix, 1972.

CARDOSO, Antônio Lopes. Os Cáftens, drama em 5 atos. **Coletânea Teatral**: caderno nº 55 da Revista de Teatro SBAT, Rio de Janeiro, nº 310, p. 1-25, julho e agosto de 1959.

CLAIRVILLE e GABET. *Os sinos de Corneville*, ópera cômica em 3 atos e 4 quadros, tradução de Eduardo Garrido, música de Robert Planquette, datiloscrito de 62 páginas e 65 folhas pertencente ao acervo da SBAT.

COELHO NETTO. *A Conquista*, Portugal, Porto: Livraria Chardron, de Lélo & Irmão Ltda, 1921.

COELHO NETTO. *As Estações*. In: *Theatro* [de Coelho Netto], volume II, peças em um ato, Porto: Livraria Chardron de Lello e Irmão Editores, [1907].

COELHO NETTO. *Theatro infantil*: Comédias e Monólogos em prosa e em verso, (em co-autoria com Olavo Bilac), Livraria Francisco Alves, 1905.

COELHO NETTO. *Theatro* [de Coelho Netto] em 6 volumes (I- comédias: O Relicário; Os Raios X, O diabo no corpo [1911]; II- peças em um ato: As Estações, Ao Luar, Ironia, A mulher, Fim de Raça [1907], III- Neve ao Sol, A muralha; IV- Quebranto; Nuvem [1908]; V- O Dinheiro, Bonança, O Intruso [1918]; VI- O Patinho Torto, A cigarra e a formiga, O pedido, A guerra, O tango, Sapatos de Defunto [1924]), Porto: Livraria Chardron de Lello e Irmão Editores.

- COELHO NETTO. *Teatro de Coelho Netto*, tomo I: comédias (Os Raios X, O relicário, Diabo no corpo, Fim de Raça, Quebranto, Fogo de Vista, O patinho torto, Guerra, Sapatos de defunto, Tango); estabelecimento de textos e seleção – Cláudia Braga, Rio de Janeiro: Funarte, 1998.
- COELHO NETTO. *Teatro de Coelho Netto*, tomo II: dramas (Ironia, Ao Luar, A muralha, Neve ao sol, O Dinheiro, O Intruso, O Desastre) estabelecimento de textos e seleção – Cláudia Braga, Rio de Janeiro: Funarte, 2001.
- COELHO NETTO, Paulo. *Coelho Netto*, Rio de Janeiro: Zélio Valverde Editor, 1942.
- COELHO NETTO. “Cega”. In: *Sertão*. Porto: Lello & Irmão, 1921 [1895].
- D’ENNERY, Adolphe. *As duas órfãszinhas* (Les Deus Orphelines), renarração de Vicente Pedroso, São Paulo: Edições Paulinas, 1960.
- DECOUCELLE, Pierre. *Os dois garotos* (Les deux gosses), extração brasileira de Arthur Azevedo, do drama em 5 atos e 12 quadros, cópia de Renato da Silva Peixoto, datiloscrito de 61 folhas e 58 páginas pertencente ao acervo da SBAT.
- DOUHET, M. Le Comte de. *Dictionnaire des Mystères, ou collection générale des Mystères, Moralités, Rites Figures et cérémonies singulières*, ayant um caractere public et um but religieux et moral, et joués sous le patronage des personnes ecclésiastiques ou par l’entremise des confréries religieuses, suivi d’une Notice sur le Théâtre Libre, complétant l’ensemble des représentations théâtrales depuis les premiers siècles de L’Ère Chrétienne Jusqu’aux Temps Modernes, Paris: Publié par M. L’Abbé Migne, Éditeur de la Bibliothèque Universelle du Clergé, ou des cours complete sur chaque branche de la science religieuse, 1834.
- DUMAS FILHO, Alexandre. *A Dama das Camélias*, tradução de Caroline Chang, Porto Alegre: L&PM, 2007.
- DUMAS FILHO, Alexandre. *A Dama das Camélias* (La Dame aux Camélias); tradução Gilda de Mello e Souza, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996 (Coleção Leitura).
- ECHEGARAY, José. *Mancha que limpa e A morte nos lábios* (Mancha que limpa e La muerte em los labios), tradução de R. Magalhães Júnior, estudo introdutivo de Jean Camp, ilustrações de Grau-Sala, Rio de Janeiro: Editora Delta, 1962.
- ÉSQUILO. “Prometeu agrilhoado”. In: *Teatro Completo* (As Suplicantes, Os persas, Prometeu agrilhoado, Agamêmnon, As Coéforas, As Euménidas), 2ª edição, Lisboa: Editora Estampa Ltda, 2002.
- EURÍPEDES. *Héracles*, introdução, tradução e notas de Cristina Rodrigues Franciscato, São Paulo: Palas Athena, 2003.
- EURÍPEDES. “Hecuba”. In: *The tragedies of Eurípides*, translated by R. Potter, in two volumes, vol II., London, Oxford: Printed for J. Mawman; C. Law; Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown (...) and Cambridge: Deighton and Sons, 1814.
- EURÍPEDES. *Ifigênia em Áulide*, introdução e versão de Carlos Alberto Pais de Almeida, notas e revisão de Maria de Fátima Silva, 2ª edição, Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian: Junta Nacional de investigação Científica e Tecnológica.
- EURÍPEDES. “Medea”. In: Euripedes vol I (The Bacchae, Ion, Alcestis, Medea, Hippolytus, The Phoenician virgins), translated by R. Potter, London: A. J. Valpy, M. A., 1832.

- FEUILLET, Octavio. *Romance de um moço pobre*, Rio de Janeiro: Bruno Buccini editor, 1950.
- FLAUBERT, Gustave. *Salambô: uma ressurreição da cidade de Cartago*, tradução revista por Marques Rebelo, São Paulo: Ediouro, S/D.
- GARRIDO, Eduardo. *Bico do Papagaio*, mágica em três atos e dezesseis quadros, música original de Abdon Milanez, manuscrito com 153 páginas, pertencente ao acervo da SBAT, datado de 11 de 1913.
- GARRIDO, Eduardo (tradutor). *A filha do inferno*, peça fantástica em 4 atos e 9 quadros, texto manuscrito por Soares, com 117 folhas, pertencentes ao acervo da SBAT, datado de 1918. Sem nome do autor.
- GAUTIER, Théophile. “A morte amorosa”. In: VÁRIOS. *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*, organização de Ítalo Calvino. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- GONÇALVES DIAS, FRANÇA JÚNIOR e ARAÚJO PORTO ALEGRE. *Teatro de Gonçalves Dias, França Júnior e Araújo Porto Alegre*, volume II, Rio de Janeiro: Funarte, 2002.
- IBSEN, Henrik. *Casa de Bonecas*, tradução de Maria Cristina Guimarães Cupertino, coleção Veredas em cartaz, São Paulo: Editora Veredas, 2007.
- IBSEN, Henrik. *A Dama do Mar*. In: *Seis Dramas*: parte 2, tradução de Vidal de Oliveira, coleção Mestres Pensadores, São Paulo: Editora Escala, p.74-134.
- IBSEN, Henrik. *Hedda Gabler*, republication of an anonymous, undated English translation published by Boni and Liveright (New York), New York: Dover Publications, Inc., 1990.
- IBSEN, Henrik. *The Ghosts*, translated by R. Farquharson Sharp, originally published in 1911 by J. M. Dent & Sons Ltd. (New York), New York: Dover Publications, Inc., 1997.
- IBSEN, Henrik. *Um inimigo do povo*, tradução de Pedro Mantiqueira, Porto Alegre: L&PM, 2007.
- KEATS, John. “La Belle Dame Sans Merci. A Ballad” (1820). In: *The Complete Poems*, edited By John Barnard, third edition, England: Benguin Books, 1988.
- KIPLING, Rudyard. “The Vampire”. In: <http://www.vampgirl.com/poetry-kipling.html>, pesquisado em 28 de junho de 2008.
- LEOPARDI, Giacomo. *Cantos*, tradução de Mariajosé de Carvalho, São Paulo: Editora Max Limonad Ltda, 1986.
- MACHADO, Julio César. *Scenas da minha terra*, Lisboa, Editor José Maria Correa Seabra, 1862.
- MAETERLINCK. *O Pássaro Azul*, tradução de Carlos Drummond de Andrade, estudo introdutivo de François Albert-Buisson, ilustrações de Touchagues, Rio de Janeiro: Editora Delta, 1962.
- MAETERLINCK, Maurice. *Peléas e Melisanda*: drama em 5 atos, tradução de Newton Belleza, Rio de Janeiro: Emembê, 1977.
- PETRARCA, Francesco. *Il Canzoniere e I Trionfi*, com introduzione, notizie bio-bibliografiche e commenti di Andrea Moschetti, Milano, Casa Editrice Dottor Francesco Villadri, 1924.
- PRÉVEL, J. e LIORAT, A. *O amor molhado*, tradução livre de Moreira Sampaio, música do maestro Luiz Varney, “recordação do ator Eduardo Rocha/ Prêmio de uma boa ação entre colegas”, cópia

de Antonio d'Oliveira, abril de 1910, carimbo de Antonio da Silva Peixoto, "Empresário Legalizado", manuscrito de 235 folhas pertencente ao acervo da SBAT.

PRÉVEL, J. e LIORAT, A. *O amor molhado*, tradução de Eduardo Garrido, ópera cômica em 3 atos por J. Prével e A. Liorat, manuscrito de 147 folhas pertencente ao arquivo da SBAT.

SAMPAIO, Moreira (tradutor). *Lambe-feras*, com carimbo da Secretaria de Polícia do Distrito Federal, e anotação "Visto Secretaria de Polícia do Distrito Federal, em 19 de Fevereiro de 1897/ Pelo Chefe de Polícia/ O 2º [Distrito] [...]", manuscrito de 331 páginas pertencente ao acervo da SBAT.

SARDOU, Victorien. *Amargo Despertar*, Matão, São Paulo: Casa Editora O Clarim, 1978.

SARDOU, Vittoriano e MOREAU, H. *Madame Sans-gêne*, Milano: Fratelli Treves, Editori, 1908.

SCHILLER. *Gigantes da Literatura Universal*, versão portuguesa de Norberto Ávila (antologia) e António Salvado (outros textos), Arnaldo Mondadori Editore, 1969 e Editorial Verbo, 1972.

SCOTT, Walter (editor). *Sir Tristrem: A Metrical Romance of the Thirteenth Century*, by Thomas of Erceldoune, called The Rhymer, 4ª edição, Edinburgh, London: James Ballantyne & Co, 1819.

SCOTT, Walter. "Thomas The Rhymer (Part Third)". In: *The Camelot Project at the University of Rochester*. <http://www.lib.rochester.edu/camelot/scottercil.htm>. pesquisado em 22 de junho de 2008.

SÊNECA, L. Aneu. *Medéia*: obras de Sêneca – Consolação a minha mãe Hélvia, Da tranqüilidade da alma, Apokolokyntosis, estudo introdutivo, notas e tradução de G. D. Leoni, Rio de Janeiro: Edições de Ouro (Editora Tecnoprint LTDA).

SOUZA BASTOS. *Os Sinos de Corneville*, comédia em um ato. Texto manuscrito com 38 folhas, pertencente ao acervo da SBAT. O manuscrito é datado de 1902 e nele há a indicação de pertencer à atriz Candelária Couto.

S/N. *A canção de Rolando*, tradução Ligia Vassalo, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

VÁRIOS. *Tristan – Recueil de ce qui reste des poèmes relatifs à ses aventures composés en François en anglo-normand et en grec dans les XII et XIII siècles*, Londres: Guillaume Pickering, 1835.

WAGNER, Richard. *Tristan e Isolda*, traducido y analizado por Ernesto de La Guardia, Buenos Aires, Argentina: Ricordi Americana S.A., 1948.

WILD, Oscar. *The importance of being ernest and four other plays*, introduction and notes by Kenneth Krauss, New York: Barnes & Noble Classics, 2004.

## **Bibliografia**

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México: Fondo de Cultura Económica, 1993 [1983].

ANDRADE, Elza Maria Ferraz de. *Escola Dramática Municipal: a primeira escola de teatro do Brasil (1908-1911)*, 1996, Dissertação de Mestrado em Teatro. Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro.

ANTUNES, Delson. *Fora do Sério: um panorama do teatro de revista no Brasil*, Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*, introdução de Roberto de Oliveira Brandão, tradução direta do grego e do latim de Jaime Bruna, 12ª edição, São Paulo: Editora Cultrix, 2005.
- BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*, tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*, São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BAPTISTA, Abel Barros. “O cânone como formação: A teoria da literatura brasileira de Antonio Candido”. In: *O livro agreste: Ensaio de Curso de Literatura Brasileira*, Campinas: Editora da Unicamp, 2005.
- BLAKE, Augusto Augusto Victorino Alves Sacramento. *Diccionario bibliographico brasileiro*, vol. I-VII. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1970 (reimpressão fac-similar de 1883-1902).
- BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil: 1900*, Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional do Ministério da Educação e Cultura, 1956.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira (Momentos decisivos)*, 2º volume (1836-1880), 5ª edição, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Editora Itatiaia Limitada.
- CANDIDO, Antonio. *Iniciação à Literatura Brasileira*, São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999.
- CANDIDO, Antonio. et al. *A personagem de ficção*, São Paulo: Editora Perspectiva.
- CANDIDO, Antonio, CASTELO, José Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira: história e crítica, Romantismo, Realismo, Parnasianismo, Simbolismo*, volume II, 4ª edição revista, São Paulo: Difel, 1972 [1964].
- CARVALHO, José Murilo de. *Os Bestializados: O Rio de Janeiro e a República que não foi*, São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*, 10ª edição, edição ilustrada, São Paulo: Global, 2001.
- CHALHOUB, Sidney; Neves, Margarida S.; Pereira, Leonardo A. M. *História em cousas miúdas: capítulos de história social das crônicas no Brasil*, Campinas: SP, Editora da Unicamp, 2005.
- COELHO NETTO, Paulo. *Bibliografia de Coelho Netto*. Brasília: Ministério da Educação e Cultura – Instituto Nacional do Livro, 1972.
- COUTINHO, Afrânio e SOUSA, J. Galante de. *Enciclopédia de Literatura Brasileira*, 2ª edição revista, ampliada, atualidade e sob a coordenação de Graça Coutinho e Rita Moutinho, São Paulo: Global Editora: Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/ DNL: Academia Brasileira de Letras, 2001.
- COUVREUR, Michele. Le thème mythique de l'ondine dans le théâtre de Maeterlinck. In: **Textyles: Revue des lettres belges de langue française**, nº 1-4, 1997, réédition. <http://www.textyles.be/textyles/pdf/1-4/1-Couvreur.pdf>, pesquisado em 24 de maio de 2009.
- DEMASI, Domingos. *Chanchadas e dramalhões*, Rio de Janeiro: Funarte, 2001.
- DUBY, Georges. *Eva e os padres: Damas do século XII*, Companhia das Letras, 2001.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*, São Paulo: Martins Fontes, 1992.

- FARIA, João Roberto. *Idéias Teatrais: O Século XIX no Brasil*, São Paulo: Ed. Perspectiva, Fapesp, 2001.
- FRAGA, Eudinyr. *O simbolismo no teatro brasileiro*, São Paulo: Art & Tec, 1992.
- FOOT HARDMAN, Francisco. “Antigos modernistas”. In: Aduino Novaes (org.), *Tempo e História*, São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
- FOUCAULT, Michel. *História da Loucura na Idade Clássica*, São Paulo: Perspectiva, 1972.
- GOLD, Arthur. *A divina Sarah: a vida de Sarah Bernhardt*, Arthur Gold, Robert Fizdale, tradução de Hildegard Feist, São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- GRIMAL, Pierre. *Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine*, préface de Charles Picard, 7<sup>a</sup> édition, France: Presses Universitaires de France, 1982.
- HUYSMANS, J. K. *Às avessas (A rebours)*, tradução e estudo crítico de José Paulo Paes, São Paulo: Editora Schwarcz Ltda, 1987.
- JAEGER, Werner. *Paideia: a formação do homem grego*, São Paulo: Martins Fontes/ Ed. Universidade de Brasília, 1986.
- LAVEDAN, Pierre. *Dictionnaire Illustré de La Mythologie et des Antiquités Grecques et Romaines*, 3<sup>e</sup> édition revue et mise a jour, Paris: Librairie Hachette, 1931.
- LOPES, Marcos Aparecido. *No purgatório da crítica: Coelho Netto e o seu lugar na história da literatura brasileira*, Dissertação de mestrado em Teoria Literária, IEL/UNICAMP, 1997.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*, 5<sup>a</sup> Edição, São Paulo: Global, 2001.
- MACKINTOSH, Alastair. *O Simbolismo e o Art Nouveau*, tradução de Vera Regina Rebello Terra, Calabria, Barcelona: Editorial Labor SA, 1977.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso Literário*, São Paulo: Contexto, 2006.
- MARCONDES, Marcos Antônio. *Enciclopédia da Música popular brasileira: erudita, folclórica e popular*, 2<sup>a</sup> edição, São Paulo: Art Editora/Publifolha, 1999.
- MARINHO, Henrique. *O teatro brasileiro*, Paris, Rio de Janeiro: Garnier, 1904.
- MENCARELLI, Fernando Antonio. *Cena Aberta: A absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*, Campinas: Editora da Unicamp, 1999.
- MONCRIEFF, A. R. Hope. “Pigmalião e Galateia”. In: *Mitologia Clássica: Guia Ilustrado*, 2<sup>a</sup> edição, Lisboa: Editora Estampa, 1997, p. 51-2.
- NEVES, Larissa de Oliveira. *As comédias de Artur Azevedo: em busca da historia*. 2006, 254 p. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- NOEL, François, CARPENTIER, L. J. M. *Dictionnaire des inventions, des origines et des découverts*, quatrième Edition, revue. Bruxelles: MM Noel, Carpentier et Puissant Fils, 1838.
- NOGUEIRA, Carlos. “A lenda de Pedro Sem: da oralidade à poesia romântica, ao cordel (português e brasileiro) e à literatura para crianças e jovens”. In: Gulbenkian – Casa da Leitura. [http://www.casadaleitura.org/portalpha/bo/documentos/ot\\_pedrosem\\_a.pdf](http://www.casadaleitura.org/portalpha/bo/documentos/ot_pedrosem_a.pdf), pesquisado em 17 de dezembro de 2008.

- NORDAU, Max. *Degeneration*, translated from the second edition of the German work, 4<sup>th</sup> edition, New York: Dom Appleton and Company, 1895.
- NORDAU, Max. *O Mysticismismo*, Rio de Janeiro, S. Paulo, Recife: Laemmert & C., 1898.
- PAES, José Paulo. “O Art Nouveau na literatura brasileira”. In: *Gregos e Baianos*, São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*, tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira, 3<sup>a</sup> edição, São Paulo: Perspectiva, 2007.
- PEREIRA, Avelino Romero. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*, Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.
- PEREIRA, Leonardo A. M. Barricadas na academia: literatura e abolicionismo na produção do jovem Coelho Netto. In: **Revista tempo** n.º 10, Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.
- PEREIRA, Leonardo A. M. “Uma miragem de república: Sonhos e desilusões de um grupo literário”. In: *República, Liberalismo, Cidadania*, Piracicaba, São Paulo: Editora Unimep, 2003.
- PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- PRAZ, Mário. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*, tradução de Philadelpho Menezes, Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.
- PROPP, Vladimir Iakovlevich. *Comicidade e riso*, tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade, São Paulo: Ática, 1992.
- RANDEL, Don (editor). *The New Harvard Dictionary of Music*, London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1986.
- RODRIGUES, José Paulo Coelho de Souza. *A dança das cadeiras: Literatura e Política na Academia Brasileira de Letras (1896-1913)*, 2<sup>a</sup> edição, Campinas, SP: Editora da UNICAMP, CECULT, 2003.
- ROMERO, Silvio. *História da Literatura Brasileira*, Tomo I, Rio de Janeiro: Imago, 2001.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*, 2<sup>a</sup>. Edição, São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
- SEVCENKO, Nicolau. “A capital irradiante: técnicas, ritmos e ritos do Rio”. In: *História da vida privada no Brasil*, org. Nicolau Sevcenko, São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
- SCHLEGEL, Friedrich Von (1772-1829). *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*, tradução, prefácio e notas: Victor-Pierre Stirnimann, São Paulo: Iluminuras, 1994.
- SCHOELL, Konrad. Late Medieval Theatre in France and Germany: A survey of the origins and the evolution, the genres and the performance. In: **Linguae &** 1/2004. <http://www.ledonline.it/linguae/>, pesquisado em 8 de junho de 2008.
- SCHWARCZ Lilia Moritz. “Uma história de diferenças e desigualdades: as doutrinas raciais do século XIX”. In: *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SHAW, Bernard. *Our theatres in the nineties*, volume 1, London: Constable and Company Limited, 1954.

- SHAW, Bernard. *Prosa crítica de Bernard Shaw*, seleção e prefácio de Daniel Piza, tradução de José Viegas Filho, São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SMITH, William LL.D (editor). *Dictionary of Greek and roman biography and mythology*, illustrated by numerous engravings on wood, in three volumes, vol. I – Abaeus-Dysponteus, London: Walton and Maberly, Upper Gower Street, and Ivy Lane, Paternoster Row; John Murray, Albemarle Street, 1861.
- SMITH, William LL.D (editor). *Dictionary of Greek and roman biography and mythology*, illustrated by numerous engravings on wood, in three volumes, vol. II, Boston: Little, Brown, and Company, 1867.
- SMITH, William LL.D (editor). *Dictionary of Greek and roman biography and mythology*, illustrated by numerous engravings on wood, in three volumes, vol. III – Oarses-Zygia, London: Taylor, Walton, and Maberly, Upper Gower Street, and Ivy Lane, Paternoster Row; John Murray, Albemarle Street, 1869.
- SZONDI, Peter. *Teoria do Drama burguês* [século XVIII], (Die theorie des bürgerlichen Trauspiels im 18 jahrhundert), tradução de Luiz Sérgio Repa, São Paulo, Cosac & Naify, 2004.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno* [1880-1950], (Theorie des modernen Dramas), tradução de Luiz Sérgio Repa, São Paulo, Cosac& Naif Editores, 2001.
- SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras*, São Paulo: Cia. das Letras, 1987.
- SÜSSEKIND, Flora. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Casa de Rui Barbosa, 1986.
- THOMASSEAU, Jean-Marie. *O melodrama*, (Le mélodrame) tradução de Claudia Braga e Jacqueline Penjon, São Paulo: Perspectiva, 2005.
- VENEZIANO, Neyde. *Não adianta chorar: Teatro de Revista Brasileiro... Oba!*, Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 1996.
- VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*, Campinas, São Paulo: Pontes, Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991.
- VIGO, Eva Ocampo. “Capítulo 4 - Cronologia de las obras representadas”. In: *Las representaciones Escénicas em Ferrol: 1879-1915*. 2001, 458 p. Tese – Depto. de Literatura Española y Teoría de la Literatura, Universidade Estadual de Educación a Distancia, Madri, 2001. <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/OcampoVigo.pdf>. pesquisado em 6 de dezembro de 2008.
- WAGNER, Ricardo. *La poesia y la musica en el drama del futuro*, versión castellana de la Dra. Ilse Teresa M. de Brugger, Colección Austral: Buenos Aires - México: Espasa – Calpe Argentina, S.A., 1952.
- WISNIK, José Miguel. “Machado maxixe”. In: *Sem receita*, São Paulo: Publifolha, 2004.