Larissa de Oliveira Neves

As Comédias de Artur Azevedo – Em Busca da História

Tese 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 Doutor em Letras na área de Literatura Brasileira.

Orientadora: Profa. Dra. Orna Messer Levin

Instituto de Estudos da Linguagem
Unicamp / Fapesp
2006

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

N414c

Neves, Larissa de Oliveira.
As comédias de Artur Azevedo : \b em busca da história / Larissa de Oliveira Neves. -- Campinas, SP : [s.n.], 2006.

Orientador : Orna Messer Levin.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Azevedo, Arthur, 1855-1908 - Crítica e interpretação. 2. Teatro brasileiro - História e crítica. 3. Comédia. I. Levin, Orna Messer. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Título em inglês: Artur Azevedos's comedies: in search for the history.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Azevedo, Arthur, 1855-1908 - Criticism and interpretation; Brazilian drama - History and criticism; Comedy.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Titulação: Doutor em Teoria e História Literária.

Banca examinadora: Profa. Dra. Orna Messer Levin (orientadora), Prof. Dr. Fernando Mencarelli, Prof. Dr. Flávio Aguiar, Prof. Dr. João Roberto Faria e Prof. Dr. Rubens Brito.

Data da defesa: 06/07/2006.

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

Membros da banca:

Orientadora: Profa. Dra. Orna Messer Levin

Prof. Dr. Fernando Mencarelli

Prof. Dr. Flávio Aguiar

Prof. Dr. João Roberto Faria

Prof. Dr. Rubens Brito

"Mas nada prevalece sobre o verdadeiro. O que é ruim passa,malgrado o elogio da imbecilidade, e o que é bom permanece,malgrado a hesitação da ignorância e o clamor da inveja."

Denis Diderot

Resumo

Nesta tese analisamos nove comédias de Artur Azevedo, escritas entre 1897 e 1908: *A Capital Federal*, *O Badejo*, *O Retrato a Óleo*, *A Fonte Castália*, *O Mambembe*, *O Dote*, *O Oráculo*, *O Cordão* e *Vida e Morte*. Estudamos as peças a partir da análise da recepção de crítica e de público obtida por elas em suas primeiras representações, somada às concepções teóricas do autor, a fim de sublinhar sua relevância para o período em que foram escritas e de iluminar o conhecimento sobre a personalidade intelectual de Artur Azevedo. Em especial, nosso trabalho voltou-se para a relação do comediógrafo com os espectadores para os quais elaborou cada comédia, porque constatamos que a compreensão de sua dramaturgia centra-se nesse relacionamento. Refletimos sobre os elementos literários e teatrais (aspectos formais, construção das personagens, linguagem, enredos), a fim de comprovar o valor estético e a perenidade de alguns textos, assim como os problemas estruturais de outros. Verificamos que os elementos textuais também receberam interferência do gosto do público, o que enfatiza o caráter de Artur Azevedo como homem de teatro, não apenas como dramaturgo.

Abstract

In this thesis we study nine of Artur Azevedo's comedies, written between 1897 and 1908: *A Capital Federal*, *O Badejo*, *O Retrato a Óleo*, *A Fonte Castália*, *O Mambembe*, *O Dote*, *O Oráculo*, *O Cordão* and *Vida e Morte*. We examined the reception of the plays' first presentations and Artur Azevedo's ideas to base our research, in order to emphasize it's importance in the historical period and to enlighten the knowledge about the author's intellectual personality. In especial, our work was directed to the relation between the writer and the spectators towards whom he created each comedie, because we ascertained that the comprehension of his dramaturgy is centered in this relationship. We studied the literary and theatrical elements (composition, language, characters, plot) of the plays with the purpose of assuring the esthetical value of some texts, as well as the structural problems of others. We verified that the text elements received interference from the audience's taste, which emphasizes the aspect of Artur Azevedo's character as a man of theater, not only a playwright.

Agradeço:

Ao Marco, por estar sempre comigo, pela revisão, por tudo;

Ao Ivan, o doce estímulo na reta final;

Ao Joutaro, por se sentar (ou deitar) ao meu lado enquanto eu trabalhava;

Aos meus pais, por todo amor e apoio;

Às irmãzinhas Le e Li e ao irmãozinho Cristiano;

À Orna, pelos sete anos de orientação, pela leitura atenta, pelas sugestões e correções primorosas, por guiar todo o percurso e saber exigir o máximo de mim;

A todos os meus amigos, especialmente à Elen, à Rut e ao Emerson, por lerem a tese antecipadamente e me ajudarem na preparação para a defesa;

Aos professores Rubens Brito e Vilma Arêas, pelas sugestões durante o exame de qualificação;

Aos professores Fernando Mencarelli, Flávio Aguiar, João Roberto Faria e Rubens Brito, pela atenção com que receberam o convite para participar da banca de defesa, pelos comentários e correções contundentes, além das importantes sugestões para a versão final da tese;

Aos funcionários e professores do Instituto de Estudos da Linguagem (Unicamp);

À Fapesp, pelo imprescindível apoio financeiro;

A Deus.

Índice

Apresentação .....pág. 15

PRIMEIRA PARTE

Artur Azevedo: entre o "público" e a "sociedade"

1. Os gêneros teatrais e os espectadores da época .....pág. 19
2. Sob a mira da "sociedade" .....pág. 26
3. O "público" e a importância do teatro musicado .....pág. 43
4. *A Fonte Castália*: tentativa de unir "público" e "sociedade".....pág. 49
   4.1. As influências das idéias teatrais na obra dramática. ....pág. 49
   4.2. A comédia clássica e as críticas ao incipiente capitalismo .....pág. 62

SEGUNDA PARTE

As comédias "sérias"

1. *O Retrato a Óleo* e *Vida e Morte*: em busca da elevação .....pág. 71
   1.1. Circunstâncias das primeiras representações .....pág. 71
   1.2. O uso da "ficelle" .....pág. 76
   1.3. A discussão de tese .....pág. 89
   1.4. O melodrama .....pág. 95

2. *O Badejo*, *O Dote* e *O Oráculo*: as comédias de costumes .....pág. 111
   2.1. Os versos de *O Badejo* .....pág. 111
   2.2. *O Dote*: o grande triunfo .....pág. 123
   2.3. *La Dote*, pela companhia de Tina di Lorenzo: a consagração .....pág. 139
   2.4. Simplicidade e graça em *O Oráculo* .....pág. 142

TERCEIRA PARTE

As burletas

1. *A Capital Federal*: o ícone da virada do século .....pág. 150
1.1. O sucesso .....pág. 150
1.2. O formato .....pág. 158
1.3. O campo *versus* a cidade .....pág. 162
1.4. A crítica social .....pág. 169
1.5. Os tipos cômicos .....pág. 179

2. *O Mambembe*: a descoberta da obra-prima ..... pág. 188
2.1. E o "público"? .....pág. 188
2.2. Dificuldades de ser artista .....pág. 193
2.3. O metateatro .....pág. 202
2.4. Os costumes interioranos .....pág. 210

3. *O Cordão*: o povo da lira .....pág. 216
3.1. Embrião do teatro do começo do século XX .....pág. 216
3.2. É Carnaval! .....pág. 221
3.3. Entre dois "núcleos" .....pág. 227
3.4. A diversidade lingüística .....pág. 235

Conclusão .....pág. 243

Bibliografia consultada.....pág. 247

ANEXOS – CRÔNICAS TEATRAIS

Comédias "Sérias"

1. *O Badejo*

1.1. Primeira representação no festival do Centro Artístico, teatro São Pedro de Alcântara, 15/10/1898, pelos atores amadores do Elite-Clube.....pág. 03

1.2. Representação pela cia. Dias Braga, teatro Variedades, 07/12/1898, em benefício da Caixa Beneficente Teatral e em homenagem a Martins Pena, pelos 50 anos de sua morte.....pág. 27

2. *O Retrato a Óleo*

Primeira representação em benefício do ator Ferreira de Souza, pela cia. Dias Braga, teatro Recreio Dramático, 26/12/1902.....pág. 31

3. *O Dote*

3.1. Primeira representação pela cia. Dias Braga, teatro Recreio Dramático, 08/03/1907. Peça inspirada no conto *Reflexões de um Marido*, de Júlia Lopes de Almeida .....pág. 57

3.2. Encenação pela cia. italiana de Tina di Lorenzo, 19/06/1908, teatro São Pedro. Tradução para o italiano de Emilio Giunti.....pág. 84

4. *O Oráculo*

Primeira representação (junto com *O Dote*) pela cia. Dias Braga, teatro Recreio Dramático, 02/04/1907, festa em benefício de Artur Azevedo. Adaptação do conto *Sabina*, do próprio Artur Azevedo.....pág. 94

5. *Vida e Morte*

Primeira representação no Teatro Exposição Nacional, 11/09/1908. Adaptação do conto *In Extremis*, do próprio Artur Azevedo.....pág. 98

Comédias Musicadas

1. *A Capital Federal*

Primeira representação pela cia. Fernandes, Pinto & C., teatro Recreio Dramático, 09/02/1897. Baseada na revista de ano de 1892: *O Tribofe*.....pág. 113

2. *A Fonte Castália*

Primeira representação pela cia. Dias Braga, teatro Recreio Dramático, 07/07/1904. Baseada na revista de ano de 1891: *Viagem ao Parnaso*.....pág. 138

3. *O Mambembe*

Primeira representação pela cia. Mesquita, teatro Apolo, 07/12/1904. Escrita em colaboração com José Piza.....pág. 150

4. *O Cordão*

Primeira representação no teatro Carlos Gomes, cia. Silva Pinto, 22/02/1908. Baseada na revista de ano de 1902: *Comeu!*.....pág. 175

Revistas de Ano

1. *Viagem ao Parnaso*.....pág. 183
2. *O Tribofe*.....pág. 194
3. *Comeu!*.....pág. 203

Apresentação

O tema desta tese surgiu do desejo de ampliar o conhecimento sobre o grande comediógrafo e homem de teatro que foi Artur Azevedo, uma personalidade cujas idéias e obra geram divergências entre os pesquisadores de teatro. Apresentamos um estudo de nove peças, escritas e encenadas entre 1897 e 1908: a opereta *A Fonte Castália* (1904); as burletas *A Capital Federal* (1897), *O Mambembe* (1904) e *O Cordão* (1908); e as comédias de costumes *O Badejo* (1898), *O Retrato a Óleo* (1902), *O Dote* (1907), *O Oráculo* (1907) e *Vida e Morte* (1908). Escolhemos essas comédias[1] porque são textos originais elaborados no fim da vida do escritor; são, portanto, obras de maturidade que não apresentam a efemeridade das revistas de ano. Outro motivo, não menos importante, para a seleção baseou-se na data de suas primeiras representações: elas coincidem com os anos em que Artur Azevedo publicou a coluna de crônicas intitulada *O Teatro*, no jornal "A Notícia". Durante o mestrado, organizamos uma antologia dessas crônicas,[2] cujo conteúdo instigou-nos a estudar as comédias. A partir de uma leitura aprofundada das crônicas, dirigimos nosso objetivo para a análise das peças à luz das idéias teatrais e sociais ali presentes. Pretendemos esclarecer a influência das concepções teóricas do comediógrafo, bem como das idéias teatrais dos intelectuais do momento, na sua dramaturgia.

Tendo em vista o pequeno número de estudos relativos às comédias de Artur Azevedo e as diversas opiniões contraditórias encontradas na fortuna crítica dedicada à obra em questão[3], tivemos como propósito a elucidação — através de uma análise literária das peças somada a um exame dos julgamentos de valor atribuídos aos textos no decorrer do tempo — da importância, tanto estética quanto histórico-cultural, dessas comédias. A fim de ampliarmos o contingente de informações sobre a vida teatral da virada do século e sobre os textos a serem analisados, pesquisamos, nos periódicos na época, em quais circunstâncias ocorreram as primeiras representações das peças, isto é, para quais companhias e/ou atores foram escritas; quem as encenou; em que evento aconteceu a representação (se em um festival de teatro, em

---

[1] Utilizamos o termo comédia de modo genérico, a fim de abarcar os sub-gêneros: burleta, comédia de costumes, opereta. Não incluímos nessa designação o gênero revista de ano, devido à inexistência, nessas peças, de um enredo completo. As revistas de ano apresentam, quando muito, fios de enredo, sendo seu objetivo principal satirizar acontecimentos reais específicos do ano ao qual a revista se refere.

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

[3] Os estudos aos quais nos referimos serão apresentados no desenvolvimento da tese.

benefício de algum artista, ou em um espetáculo corriqueiro); qual o tipo de espectador presente no teatro.

Ao compararmos as crônicas teatrais de Artur Azevedo e de outros jornalistas da época com as circunstâncias das primeiras representações, definimos a hipótese central a ser desenvolvida por meio das análises das peças: o quanto o gosto do público influenciou na elaboração de cada obra e quais as conseqüências qualitativas desta influência no resultado final dos textos. As informações obtidas na pesquisa com as fontes primárias serviram de base para nossa reflexão. Por meio de um exame detalhado destes dados, decidimos concentrar o estudo no tipo de audiência para a qual cada comédia fora elaborada; desse modo, com o objetivo de abarcarmos a hipótese, optamos por apoiar o estudo, do ponto de vista teórico, nas idéias teatrais de Artur Azevedo e dos cronistas do período, além de fazermos referências aos estudos críticos publicados no século XX. Baseamos, também, a análise literária e teatral das peças em teorias tanto do cômico quanto do teatro que consideramos relevantes para a fundamentação da meta pretendida[4].

A partir da delimitação do rumo a ser seguido pelas análises das comédias, dividimos a tese em três partes. Em cada uma delas analisamos um gênero teatral específico: na primeira, a opereta; na segunda, as comédias de costumes; e na terceira, as burletas. A divisão por gêneros deve-se ao vínculo existente entre cada tipo de texto teatral e o público para o qual Artur Azevedo os direcionou. Esse vínculo, a ser estudado detalhadamente no decorrer das análises, consiste em um fator essencial para uma maior compreensão da personalidade intelectual do autor e das características de sua obra.

Na primeira parte, julgamos necessário identificar, na medida do possível, quais eram as pessoas que freqüentavam os teatros à época, tendo em vista que o relacionamento entre Artur Azevedo, os espectadores e seus colegas literatos servirá de alicerce ao nosso trabalho. Assim, nessa primeira parte introdutória, procuramos fazer um levantamento de qual a classe social dos freqüentadores regulares do teatro comumente representado pelas companhias profissionais, para distinguir esse espectador comum daquele presente em festivais específicos que visavam à divulgação de obras consideradas literárias e elevadas pelos cronistas. Os primeiros estudos da tese pretendem esclarecer quais os gêneros teatrais encenados e quais as concepções teóricas defendidas por Artur Azevedo e pelos demais literatos, em busca de sublinharmos a importância do comediógrafo como único homem de teatro e dramaturgo de

[4] Os livros e ensaios utilizados serão apresentados no desenvolvimento da tese.

força em atividade. Incluímos aí a análise de *A Fonte Castália*, a única opereta do *corpus* da tese, porque acreditamos que ela exemplifica de maneira bastante clara as idéias expostas na primeira parte.

Na segunda parte, estudamos as comédias de costumes, textos escritos para uma audiência elitizada, isto é, composta por pessoas formalmente educadas, de classe social média a alta: os literatos e as pessoas com poder aquisitivo acima da média. Tais peças foram elaboradas para serem encenadas em situações específicas, como festivais ou benefícios[5]. As chamadas comédias "sérias"[6] contêm elementos que as aproximam do fazer dramático apreciado pelos escritores. Independentemente dos aspectos literários, verificaremos até que ponto a preocupação com a aprovação de uma platéia elitizada interferiu na produção desses textos.

Por fim, na terceira parte, analisamos as burletas, peças cujas qualidades cênicas foram reconhecidas, conforme veremos, por críticos de renome do século XX, como Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi. Desejamos mostrar nesta parte que, além de seus atributos cênicos, as burletas apresentam, também, valor literário, evidente na linguagem, no formato inovador, na criação de personagens singulares e na representação crítica dos costumes populares. Por serem dirigidas a um público formado pelas pessoas menos favorecidas economicamente e, em geral, analfabetas, as burletas contêm elementos de cultura popular capazes de valorizá-las aos olhos dos críticos atuais. O gosto da platéia também influenciou na elaboração desses textos, e veremos o quanto a aproximação de Artur Azevedo com o público iletrado permitiu a criação de suas melhores obras. Essas comédias apresentam não somente um mérito histórico-cultural, mas também estético, e demonstram, em definitivo, a importância de Artur Azevedo para a literatura de nosso país.

---

[5] Benefícios: espetáculos especiais, representados em noites de festa, cuja renda era revertida para um único artista, escritor ou entidade.

[6] Utilizamos a expressão comédia "séria" como sinônimo de alta comédia, assim definida no *Dicionário de Teatro Brasileiro*: "Ao contrário da *baixa comédia*, que lança mão dos recursos farsescos para provocar o riso franco e a gargalhada, a alta comédia utiliza sutilezas de linguagem, alusões, jogos de palavras e ironia, visando alcançar a inteligência e a sensibilidade do espectador, a fim de fazê-lo sorrir. De um modo geral, a alta comédia é ambientada no interior de classes mais favorecidas ou, no mínimo, de classe média alta." Chamamos as comédias de costumes de comédias "sérias" devido às intenções de Artur Azevedo de elaborá-las de acordo com as suas concepções de elevação literária. *In.* Guinsburg, J. Faria, João Roberto; Lima, Mariângela Alves de (orgs.), *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas formas e conceitos*, São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 21.

Primeira Parte
Artur Azevedo: entre o "público" e a "sociedade"

1. Os gêneros teatrais e os espectadores da época

Pensa-se em Artur Azevedo, geralmente, como o grande escritor de revistas de ano do século XIX. Seus contos bem escritos e bem humorados também fazem parte das antologias que incluem os melhores contos brasileiros, por serem considerados obras literárias de qualidade.[1] No entanto, a reflexão intelectual do escritor, registrada em seus escritos jornalísticos[2], girou em torno da elaboração de comédias de costumes. Conhecido como o maior escritor de revistas de ano brasileiro, elaborava esses textos populares com a facilidade propiciada por seu talento espontâneo para o palco, a paródia e o humor direto. Sem renegar o gênero, rigorosamente criticado pelos demais intelectuais, Artur Azevedo acreditava na hierarquia adotada por seus pares, que consideravam as comédias de costumes artisticamente superiores às comédias ligeiras. Analisando a recepção crítica da sua obra, no entanto, sentimos que as comédias "sérias", valorizadas pelo autor e por seus colegas de letras, não receberam a atenção merecida dos pesquisadores e críticos posteriores.

Houve, no decorrer do século XX, uma inversão de posicionamentos: enquanto os escritores contemporâneos a Artur Azevedo – como Machado de Assis, Coelho Neto, Oscar Guanabarino, entre outros – valorizavam as comédias não musicadas, os críticos da atualidade preferem as peças em que ele utilizou os recursos cênicos agradáveis ao público, como a música e os cenários deslumbrantes. Tal mudança ocorreu devido à quebra dos preconceitos, que permitiu aos críticos atuais perceberem as qualidades da comédia leve e a capacidade de Artur Azevedo exercitar plenamente seu talento naquele gênero. No entanto, os estudiosos, ao mesmo tempo em que souberam visualizar os pontos positivos das peças musicadas, criticaram severamente as comédias "sérias", sem perceber as várias qualidades também presentes nesses textos.

---

[1] Cf. Costa, Flávio Moreira da (org.), *Os 100 melhores contos de humor da literatura universal*. 2ª ed, Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. pp 293 – 300. Gonçalves, Magaly Trindade; Aquino, Zélia Thomaz¸ Silva, Zina Bellodi (org.), *Antologia escolar de literatura brasileira*. São Paulo: Musa Editora, 1998. pp. 147 – 150.
[2] Neves, Larissa, *opus cit*., 2002.

Dentre as peças estudadas aqui, encontramos obras de grande valor e outras que apresentam falhas estruturais, isto é, enredos pouco convincentes, com personagens de caracterização menos verossímil. Essas últimas, porém, em nada diminuem a relevância das melhores comédias de Artur Azevedo para a nossa literatura. O mérito dessas obras existe devido à presença de alguns elementos inéditos no teatro brasileiro, baseados na valorização da cultura popular nacional. Mesmo nos poucos estudos mais recentes sobre as comédias de Azevedo[3], nenhuma análise literária aprofundada, à exceção daquelas voltadas ao estudo das revistas de ano, foi até agora realizada.[4] Por isso, nossa proposta de estudar as comédias rendeu descobertas capazes de incluir algumas delas dentre as mais ricas escritas no Brasil e sobre o Brasil.

Iniciemos nossa reflexão com um estudo sobre as características dos espectadores da época. A chave para a compreensão da obra dramática de Artur Azevedo centra-se na separação dos gêneros aos quais ele se dedicou: as peças musicadas e as não-musicadas. Estão intrinsecamente ligadas à questão dos gêneros as características sócio-econômicas da audiência para a qual o autor destinava cada um dos diferentes gêneros teatrais. Esta se dividia basicamente em dois grupos: o "público" comum, pobre, analfabeto; e a "sociedade" intelectual e/ou economicamente privilegiada.

A separação dos espectadores entre ricos e pobres, literatos e analfabetos, evidencia uma das particularidades da vida teatral da época. Artur Azevedo, em suas crônicas teatrais, dividia os espectadores em dois grupos distintos, denominados por ele de "público" e "sociedade"[5]. Por meio da leitura das crônicas, depreendemos que do "público" faziam parte os freqüentadores regulares do teatro musicado e popular, cujos gêneros principais eram as revistas, as mágicas e as operetas. Na "sociedade", incluíam-se os espectadores da elite, presentes, principalmente, nas apresentações de companhias estrangeiras, nos festivais amadores e em raras encenações de peças "sérias" brasileiras por grupos profissionais.

---

[3] Magaldi, Sábato, *Panorama do Teatro Brasileiro*, 3ª ed. São Paulo: Global Editora, 1997. / Pontes, Joel, *O teatro sério de Artur Azevedo. In.* Anais do Segundo Congresso brasileiro de Crítica e História Literária, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1963. / Prado, Décio de Almeida, *História Concisa do teatro brasileiro.* São Paulo: Edusp, 1999.

[4] Em relação às características cênicas das peças, existe o trabalho do professor Rubens José Souza Brito: Brito, Rubens José Souza. *A linguagem teatral de Artur Azevedo.* Dissertação apresentada ao Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.

[5] A partir daqui, quando utilizarmos os termos "público" e "sociedade" entre aspas estaremos nos referindo à diferenciação entre as classes sociais dos espectadores estabelecida por Artur Azevedo.

A reclamação maior de Artur Azevedo voltava-se ao afastamento da "sociedade" do teatro regular, inclusive quando se apresentavam peças de qualidade:

> No Rio de Janeiro os espectadores que dão o cavaquinho por tramóias e peloticas são os mesmos que assistem às representações das mágicas, revistas, operetas e dramalhões com que os nossos teatros nos empanzinam, mas infelizmente só por acaso um ou outro dentre eles corre ao teatro para admirar e aplaudir um artista notável como Novelli[6]. A estes espetáculos excepcionais assiste um grupo de famílias e indivíduos, sempre os mesmos, cuja lista eu poderia publicar neste folhetim, sem lhe roubar grande espaço. Esses indivíduos e essas famílias raramente aparecem nos espetáculos das ruas do Espírito Santo e Lavradio. **Eles não fazem parte do público, mas da sociedade, e a diferença é enorme entre a sociedade e o público**.[7]

> O público – tenho me cansado de o repetir – só se afasta do teatro quando as peças não o atraem. A sociedade, sim, não há que contar com ela, mas o público vai e há de ir ao teatro, contanto que não seja para se enfastiar.[8]

Investidas no sentido de atrair a "sociedade" para o teatro regular aconteciam esporadicamente entre artistas amadores e profissionais. Elas, todavia, dificilmente alcançavam um retorno financeiro satisfatório e acabavam arrefecendo. A companhia portuguesa de Lucinda Simões, por exemplo, responsável por trazer ao Brasil dramas europeus inéditos, como *A Casa de Boneca*, de Ibsen, realizou uma dessas tentativas ao promover, em 1900, espetáculos às quartas-feiras, reservados aos membros da elite econômica. A experiência não conseguiu o resultado almejado e durou poucas semanas.

> Esses espetáculos podem ser freqüentados, necessariamente, por todo aquele ou aquela que comprar o seu bilhete e esteja trajado, ou trajada, com certa decência; mas a empresa destina-os especialmente "às mais distintas famílias da elite da nossa sociedade", e conta que o seu teatro seja, às quartas-feiras, um ponto de reunião para as damas e os cavalheiros do *monde*, como dizem os franceses, ou do *high life*, como dizem os ingleses.
>
> A tentativa é inteligente e simpática, mesmo porque talvez consiga fazer as pazes entre a boa sociedade e o teatro, que há muito se desavieram.[9]

Como vemos por meio desse comentário, a diferenciação entre "público" e "sociedade" exercia enorme influência na produção teatral. As companhias escolhiam o repertório segundo o tipo de espectador que freqüentava seu teatro. Do ponto de vista

---

[6] Novelli (05/05/1851 – 29/01/1917) – Ermete Novelli foi um ator italiano de grande popularidade no final do séc. XIX. Nasceu em Bertinoro e começou a representar com 5 anos de idade. Fez várias visitas ao Brasil, a primeira em 1890 e a última em 1912.

[7] Azevedo, Artur, *O Teatro. In.* "A Notícia", 11/07/1895. Grifo nosso.

[8] *Idem*, 27/01/1998.

[9] *Idem*, 21/06/1900.

artístico, os escritores também se dividiam entre aqueles voltados para a elaboração de peças capazes de agradar ao "público" e aqueles que se dedicavam a escrever textos teatrais considerados elevados e literários pela elite ilustrada. Artur Azevedo representa um dos raros exemplos de escritores cuja produção revezava-se entre os dois grupos de espectadores. Ao escrever uma peça, ele sabia antecipadamente a quem o texto seria destinado; por conta disso, encontramos em sua obra exemplos dos diferentes gêneros teatrais. Antes de analisarmos a difícil posição na qual o autor se encontrava devido a essa particularidade, procuramos definir, o mais acuradamente possível, quem fazia parte de cada grupo de espectadores e qual a sua relação com as companhias teatrais.

Não há dúvida de que, à medida que nos aproximamos do fim do século XIX, o teatro abre suas portas para a população menos favorecida socialmente; haja vista o seguinte comentário de Artur Azevedo em um de seus folhetins:

> A vida é atualmente tão difícil, que a compra de um bilhete de teatro representa um verdadeiro sacrifício. Releva notar que no Rio de Janeiro, por via de regra, só vão ao teatro os pobres ou, quando muito, os remediados, isto é, os que vivem de um rendimento certo e têm que sujeitar a existência a um orçamento implacável. As classes abastadas só vão à ópera, e quando vão, pois não foi certamente o diletantismo dos endinheirados que armou o revólver do Mancinelli.[10] [11]

Quem, no entanto, fazia parte desse grupo de "pobres ou, quando muito, os remediados" que, a despeito de todas as dificuldades, guardava uma pequena soma para divertir-se nos teatros? Não há relatos com dados específicos sobre as condições de vida dos espectadores comuns. Através das crônicas de Artur Azevedo, sabemos que um ingresso nas "gerais" custava 1$500, em 1896.[12] O preço não variou muito em dez anos, visto que, em 1907, a entrada mais barata para um espetáculo popular custava, em média, 2$000,[13] um valor bastante irrisório para a época. Basta compararmos com o preço da passagem de bonde. Em

[10] Empresário de companhia de ópera que se suicidou por causa de dívidas.
[11] Azevedo, Artur, *O Teatro. In.* "A Notícia", 24/01/1905.
[12] "Por um acordo entre os empresários dos nossos teatros e a Caixa Beneficente Teatral, esta associação de caridade recebe de cada um dos nossos teatros, em noites de espetáculo, o valor de uma entrada, que faz recolher aos seus cofres. Indo o procurador da Caixa receber no S. Pedro a quantia de 1$500..." Azevedo, Artur, *O Teatro. In.* "A Notícia", 24/12/1896.
[13] "O Carlos Gomes justificou agora, pela primeira vez, a sua denominação, hospedando uma companhia lírica. A crítica dessa companhia pode ser feita com a transcrição das seguintes linhas do anúncio: 'Preços das localidades: camarotes de 1ª, 30$; camarotes de 2ª, 20$; cadeiras, 5$; **entradas gerais, 2$**'." *Idem*, 03/10/1907. Grifo nosso.

1890, do centro do Rio de Janeiro até Cascadura, somando o pagamento de todos os trechos, o passageiro gastaria 1$000, ou seja, 2$000, ida e volta.[14]

Apesar de baratos, os ingressos (assim como o bonde) não eram acessíveis à grande massa da população, composta principalmente de ex-escravos e imigrantes. Um trabalhador braçal recebia, quando muito, 2$000 por dia[15]; com essa quantia, precisava muitas vezes sustentar toda a família, o que, obviamente, inviabilizava as idas ao teatro. Já os trabalhadores especializados, isto é, ferreiros, marceneiros, pintores, pedreiros, cocheiros, etc., ganhavam um pouco mais, de 7$000 a 9$000 por jornada. Um funcionário público com baixa categoria funcional, amanuense ou contínuo, recebia, por mês, de 175$000 a 300$000. Havia também os ambulantes, com ocupações diversas (desde vendedores de livros até tatuadores), que conseguiam obter diariamente até 10 ou 12$000.[16] Por meio desses números, podemos concluir que dos "pobres ou, quando muito, os remediados", isto é, do "público", faziam parte os trabalhadores especializados, funcionários públicos ou ambulantes. Os espectadores seriam, portanto, pessoas de baixo poder aquisitivo, mas com salário suficiente para sobreviver e ainda pagar uma entrada no teatro, ainda que de vez em quando. Entretanto, apesar desses dados, nada indica que as pessoas de poder aquisitivo mais alto, como comerciantes ou, inclusive, membros da elite econômica e política, também freqüentassem o teatro popular, em busca da mesma diversão direcionada ao grande público. Basta considerarmos o grande sucesso de bilheteria obtido pelas peças de maior aceitação.

A idéia de sucesso teatral concebida nas décadas de 50 e 60 alterou-se consideravelmente mediante o aumento populacional e a popularização do teatro na virada do século. Durante o vigor da estética realista no teatro Ginásio, quando houve a representação de diversos textos nacionais, "um grande sucesso de público configurava-se após **dez ou doze representações seguidas** e algumas outras mais, espaçadas, nas semanas ou meses posteriores".[17]

Naqueles anos, o número de habitantes do Rio de Janeiro chegava a cerca de duzentos mil habitantes[18]. A diferenciação das camadas sociais urbanas apenas começava a se matizar: havia os ricos, os escravos e pouquíssimos trabalhadores livres com condições para freqüentar

---

[14] Damazio, Sylvia F., *Retrato Social do Rio de Janeiro na Virada do Século*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996. p.22.
[15] *Idem. Ib.*
[16] *Idem. Ib.* pp. 58 - 60.
[17] Faria, João Roberto, *O teatro realista no Brasil: 1855 – 1865*. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1993. p. 106. Grifo nosso.
[18] *Idem. Ib.*

os teatros. Os temas das peças realistas discutem predominantemente assuntos de interesse para o público burguês; esses mesmos temas, conforme veremos, aparecem nas peças de Artur Azevedo direcionadas à "sociedade".

Na década de 90, a população total da cidade chegava a mais de quinhentos mil habitantes e, em 1906, superou a marca dos oitocentos mil.[19] Como vemos, o crescimento demográfico atingia níveis elevadíssimos. A imigração e a abolição, responsáveis pelo aumento do aglomerado urbano, diversificaram as camadas sociais; os novos trabalhadores ansiavam por diversão. Desse modo, não espanta o aumento considerável no número de teatros: de dois, funcionando regularmente na década de 60, para seis a dez, na de 90.

Na virada do século, atingir dez ou doze representações, um grande sucesso em 1960, consistia num verdadeiro fracasso de bilheteria e em prejuízo para a empresa teatral, que gastava altas somas nas produções mais elaboradas das revistas de ano, operetas e burletas. *A Fonte Castália*, por exemplo, de Artur Azevedo, que permaneceu em cartaz no teatro Recreio Dramático por quinze noites seguidas, foi um dos maiores fracassos de público dentre as peças musicadas do autor.

Os grandes sucessos atingiam a incrível marca de cem representações, a exemplo da revista de ano *Rio Nu*, de Moreira Sampaio. A peça estreou no começo de abril de 1896, no teatro Recreio Dramático, e a produção custou à empresa Fernandes Pinto & C. a surpreendente quantia de 40 contos de réis.[20] O retorno financeiro não se fez esperar: *Rio Nu* manteve-se em cena até meados de agosto, com mais de cem representações com a casa cheia, sendo retirada de cartaz ainda em pleno sucesso, de acordo com Artur Azevedo:

> Não atino com os motivos que levaram a empresa do Recreio a retirar da cena o *Rio Nu*, que, não obstante as suas cento e tantas representações, estava em pleno sucesso e parecia disposto a subir folgadamente até as alturas do segundo centenário.[21]

O Recreio Dramático, um dos teatros mais populares, localizava-se na rua do Espírito Santo e comportava quase mil espectadores, divididos entre 16 camarotes, 310 cadeiras, e lugares na entrada geral (a mais barata) para mais de 500 pessoas.[22] Isso significa que cerca de cem mil pessoas compareceram ao teatro para divertir-se com a revista *Rio Nu*. Os demais

---

[19] Damazio, Sylvia F., *opus cit.*, 1996. p. 27.
[20] Azevedo, Artur, *O Teatro. In.* "A Notícia", 09/04/1896.
[21] *Idem*, 20/08/1896.
[22] Fonte: Site: www.ctac.gov.br/centrohistorico, abril de 2006.

teatros populares, como o Apolo, localizado na rua do Lavradio, também possuíam capacidade para cerca de mil espectadores[23]. Portanto, o número de freqüentadores das casas de espetáculos era razoavelmente alto, já que existiam vários teatros funcionando ao mesmo tempo. Assim, podemos concluir que praticamente todas as pessoas com condições financeiras mínimas assistiam a peças teatrais, principalmente se considerarmos que os literatos não tinham interesse em ajudar as revistas de ano a atingirem o "centenário".

Além de pobres, ou remediados, a maioria dos espectadores tinham um nível de instrução formal praticamente nulo; afinal, em 1890, apenas 14,8% da população sabiam ler e escrever.[24] Dessa reduzida porcentagem faziam parte os espectadores da "sociedade", a elite, aqueles que, de acordo com Artur Azevedo, raramente freqüentavam os espetáculos comuns. Embora nos anos seguintes os índices de alfabetização tenham aumentado consideravelmente, devido a medidas públicas de educação, ainda assim, a grande maioria do povo brasileiro continuava iletrada.

Essas informações são altamente relevantes para a compreensão do tipo de teatro representado na época, especialmente para a análise da obra de Artur Azevedo. A fim de obter um grande sucesso e atrair a população pobre e analfabeta, o texto dramático precisava ser simples. Os belos cenários, a música saltitante, os ricos figurinos ajudavam a deslumbrar os espectadores. O "público" compunha-se, em grande parte, de pessoas humildes, trabalhadores especializados mas não formalmente educados, que buscavam diversão após um dia de labor exaustivo. Desse modo, peças prolixas, recheadas de diálogos espirituosos, com referências literárias ou artísticas eruditas, não obtinham seu agrado. O "público", analfabeto e cansado, dificilmente entenderia as referências eruditas; poucos seriam os espectadores com uma cultura erudita em nível elevado o suficiente para estar disposto a prestar atenção a diálogos longos e temas da literatura, mitologia ou história clássica.

Através dos anos de experiência a escrever para esse "público", Artur Azevedo aprendeu a elaborar peças focalizadas diretamente nas qualidades capazes de atraí-lo. Seu talento para o humor, para as piadas diretas, para a representação do cotidiano da população carioca, resultava em comédias de grande apelo popular. No entanto, a simplicidade de seu teatro era constantemente criticada pelos literatos nas linhas dos jornais, porque o

---

[23] *Idem. Ib.*
[24] Damazio, Sylvia F., *opus cit.*, 1996. p. 123.

comediógrafo, como intelectual respeitado, deveria, na opinião de seus pares, contribuir para a educação do "público" através da elaboração de peças "sérias".

Os intelectuais ansiavam por uma literatura considerada elevada, escrita num português gramaticalmente castiço, e repudiavam a comicidade prazenteira das revistas de ano e dos demais gêneros ligeiros. Artur Azevedo, a despeito de seu imenso talento para a literatura dramática popular, sentia-se incomodado com as críticas dos colegas, e buscava conciliar os interesses das diferentes camadas sociais da população.

Devido à impossibilidade de determinarmos exatamente quem fazia parte do "público" e da "sociedade" descritos por Artur Azevedo em suas crônicas, optamos por considerar como parte da "sociedade" as pessoas com uma educação refinada, isto é, aqueles, especialmente os literatos, que esperavam ver nos palcos brasileiros dramas, tragédias, óperas e alta comédia e menosprezavam o teatro popular. Na categoria "público" incluímos os espectadores assíduos das casas de espetáculos, em grande parte, mas não exclusivamente, pessoas pobres e analfabetas. Afinal, não possuímos nenhuma prova concreta de que os membros da elite, seja os detentores do poder econômico e político, seja os intelectuais, não se misturassem aos espectadores iletrados em eventuais espetáculos direcionados ao "público".

Seguiremos, portanto, ao analisar as peças, a divisão estipulada por Artur Azevedo em suas crônicas, quando afirmava que as distintas famílias da "sociedade" raramente assistiam a uma peça nacional encenada no teatro regular. Quando mencionarmos o teatro que agradava a "sociedade", estaremos nos referindo aos gêneros preferidos pelos literatos, cujas opiniões e críticas eram expressas nas crônicas teatrais referentes aos espetáculos. Realizada essa distinção, veremos, a seguir, como Artur Azevedo se desdobrava para conseguir agradar à "sociedade" e, ao mesmo tempo, continuar a escrever aquele teatro que lhe dava mais prazer e com o qual obtinha os seus melhores resultados, tanto literários quanto cênicos.

2. Sob a mira da "sociedade"

O fim do século XIX passou para a história literária brasileira como um momento em que nada de interessante se produziu na dramaturgia. A vinda, todos os anos, de um grande número de companhias estrangeiras em excursão pela América do Sul, com repertório europeu, e a popularização de gêneros musicados e alegres, ao gosto do "público", dominaram

a cena carioca. Essa situação mascarou, de certa maneira, o teatro literário produzido por autores como Artur Azevedo e Coelho Neto, que atraía, na maioria das vezes, um número pequeno de espectadores. Encenados geralmente por grupos amadores, esses espetáculos não atingiam a grande repercussão conseguida pelo teatro ligeiro e pelas companhias internacionais.

Por essa razão, durante quase todo o século XX, os livros de história do teatro davam pouca relevância à literatura dramática produzida naquele período e ressaltavam apenas o crescimento da produção alegre, muitas vezes criticada erroneamente[25]. Assim, a idéia de que o período da Primeira República representou um momento vazio na história da dramaturgia nacional esteve impregnada nos estudos teatrais durante bastante tempo. Recentemente, porém, algumas importantes pesquisas vieram romper com essa linha de pensamento, ao provar que o teatro da virada do século XIX – XX apenas seguiu a tradição iniciada na época de Martins Pena e João Caetano — uma tradição repleta de altos e baixos, mas que manteve uma certa constância na produção regular de comédias e na ausência de dramas.

Inovador, nesse sentido, foi o trabalho de Claudia Braga, *Em Busca da Brasilidade: teatro brasileiro na primeira república*, no qual a autora explorou a tese de que não houve decadência teatral em nenhum momento, já que o chamado período áureo do teatro (1855 – 1865), em que vigorou a estética realista no Teatro Ginásio, também passou por muitos problemas.[26] Os problemas ficam claros com a leitura de *As Noites no Ginásio: teatro e tensões culturais na corte (1832–1868)*, de Silvia Cristina Martins de Souza. Nesse livro, a historiadora descreveu os percalços pelos quais Joaquim Heliodoro, o empresário do teatro Ginásio, passou para manter aberta sua casa de espetáculos e fazer encenar os textos dramáticos brasileiros. Constata-se inclusive que, diante de dificuldades financeiras, o empresário não hesitou em apresentar melodramas e cenas cômicas.[27]

Não há dúvida de que, durante um curto período, houve uma boa produção e encenação de dramas e comédias "sérias" nacionais. Entretanto, a produção não se mostrou suficientemente constante para que se pudesse considerar decadente o que veio depois. O que

---

[25] Vide: Paixão, Múcio da, *O Teatro no Brasil.* Rio de Janeiro: Editora Moderna, 1917 / Silva, Lafayette, *História do Teatro Brasileiro.* Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938. / Prado, Décio de Almeida, *A evolução da literatura dramática.* in "A literatura no Brasil" vol. 2 org. Afrânio Coutinho - Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana SA, 1955. / Sousa, João Galante de, *O teatro no Brasil.* Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960.

[26] Braga, Claudia, *Em busca da brasilidade: teatro brasileiro na primeira república*. São Paulo: Editora Perspectiva, Belo Horizonte:FAPEMIG, 2003.

[27] Souza, Silvia Cristina Martins de, *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na corte (1832 – 1868)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2002.

aconteceu não foi uma decadência posterior a um grande período áureo, mas sim um arrefecimento após um "boom" momentâneo de criação dramática nacional. João Roberto Faria descreveu o período da seguinte maneira:

> Mas a partir de 1860 e **durante cerca de dois anos e meio ocorreu um fenômeno extraordinário**: a dramaturgia nacional floresceu e foi absolutamente hegemônica no palco do Ginásio[28]

Portanto, o período áureo do teatro no século XIX foi extremamente breve, o que nos permite caracterizá-lo como um "fenômeno extraordinário", algo que motiva, inclusive, um lamento do pesquisador pela sua curta duração:

> Pena que esse momento de vitalidade não tenha durado mais. Nos anos de 1863, 1864 e 1865 diminuem sensivelmente as estréias de peças brasileiras.[29]

Além de haver praticamente anulado o conceito de "decadência teatral", que se originou entre os intelectuais da época e vigorou por tantos anos nos estudos sobre o teatro do século XIX, a crítica atual descobriu a importância da produção voltada para o grande público, tanto por seu valor histórico-cultural, quanto por sua qualidade estética. O teatro de revista, por exemplo, considerado, durante muito tempo, um gênero teatral menor, começou a ser estudado a partir de pesquisas menos preconceituosas, capazes de perceber sua riqueza teatral e cultural.[30] Como Artur Azevedo dedicou-se muito à elaboração das revistas de ano, houve, através dessa mudança no posicionamento da crítica, uma redescoberta de sua relevância para nossa história teatral. Percebeu-se que, além de um exímio contista, seu trabalho no teatro possui também imensas qualidades.

Em vida, entretanto, produzir revistas de ano e comédias ligeiras acarretou-lhe vários dissabores. Os jornalistas publicavam freqüentemente ressalvas aos seus textos teatrais

---

[28] Faria, João Roberto, *opus cit*., 1993. p. 110. Grifo nosso.
[29] *Idem. Ib.* p. 111.
[30] Vide: Dias, Paulo Sérgio, *Colcha de Retalhos. Artur Azevedo, o teatro que divertia e formava: revistas-de-ano e "O Mambembe"* – (Tese de doutorado apresentada à Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Programa de Literatura Brasileira), São Paulo, 2004. / Mencarelli, Fernando Antônio, *A cena aberta: a interpretação de "O Bilontra" no teatro de revista de Artur Azevedo.* Campinas, SP: Editora da Unicamp; Centro de Pesquisa em História Social e Cultura, 1999. / Prado, Décio de Almeida, *Do Tribofe à Capital Federal*, *In.* Azevedo, Artur, *O Tribofe.* Estabelecimento de texto, notas e estudo lingüístico de Rachel T. Valença. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Casa Rui Barbosa, 1986. / Sussekind, Flora, *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

populares. Muitos deles eram amigos e até admiradores de Artur Azevedo. Sem distinguir os pontos positivos das revistas de ano, a admiração dos literatos surgiu devido à sua constante produção de comédias de costumes, consideradas um gênero superior às peças ligeiras, e ao seu trabalho na imprensa, como cronista, contista e poeta. Embora poucas vezes obtivesse sucesso de "público" com as comédias "sérias", escritas para serem apreciadas pela "sociedade", foram essas peças que lhe forneceram o *status* de dramaturgo respeitado entre a elite intelectual. O preconceito contra os gêneros alegres impediu os escritores de perceber não apenas as qualidades presentes nos textos teatrais musicados, mas também que Artur Azevedo produzia suas melhores obras ao elaborar peças desses gêneros.

As revistas de ano auxiliaram o comediógrafo a adquirir experiência cênica e a desenvolver sua técnica de escrita dramática, além de aproximá-lo dos costumes brasileiros populares. Tal aproximação, contudo, diferia do padrão cultural idealizado pela elite intelectual. Os literatos manifestavam um nacionalismo voltado para o desejo de engrandecimento da nação brasileira. Esse engrandecimento, no entanto, não implicava valorização da cultura de raiz nacional, mas sim aproximação ao modo de vida europeu[31]; por isso, a cultura popular não só pouco aparecia em estudos literários, como era repudiada pelos intelectuais. Artur Azevedo, como a maioria dos escritores que lhe eram contemporâneos (Machado de Assis, Olavo Bilac, Coelho Neto, Aluísio Azevedo), tinha um projeto de elevação do gosto popular através da literatura, da arte, e do teatro em particular. Para divulgar suas idéias, utilizava as páginas dos jornais e o palco. Neste último, evitava cair no erotismo exagerado e utilizar recursos chulos, as piadas de baixo calão por exemplo, como passou a acontecer freqüentemente nos teatros do Rio de Janeiro a partir da última década do século XIX. Entretanto, escrevia para atrair a população iletrada, a fim de garantir salas cheias quando seus textos eram representados.

Artur Azevedo se diferenciava, porém, dos literatos supracitados, porque sabia como se comunicar com a população em geral, isto é, com o "público", através da inserção da cultura daquela parcela da população na literatura. A maioria dos poetas, cronistas e romancistas do período rejeitava os costumes populares, porque acreditava que estes afastavam o país do ideal de civilização europeu, almejado por eles. Essa rejeição, no entanto, circulava somente entre o

[31] Vide: Needel, Jefrey D., *Belle époque tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. / Pereira, Leonardo Affonso de Miranda, *O Carnaval das Letras*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1994. / Sevcenko, Nicolau, *Literatura como missão*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

meio intelectual e não chegava a ser entendida por aqueles a quem ela se dirigia: o povo inculto.

> Os homens de letras, acostumados a lidar com seus iguais – alvos fáceis de seus versos e frases bem construídas –, não têm ainda o seu forte na comunicação com um grupo do qual, apesar da íntima convivência, desconhecem o próprio jeito de ver e interpretar o mundo.[32]

Esse trecho do livro de Leonardo de Miranda Pereira sobre a maneira pela qual os homens de letras enxergavam o carnaval, festa que envolvia todas as camadas sociais e econômicas da população, ilustra bem a relação entre os intelectuais e aquela parte do povo cujos costumes eles desejavam modificar. Os literatos conviviam diariamente com as pessoas pobres que circulavam pela cidade; muitos deles, como Aluisio Azevedo, procuravam vivenciar sua realidade para escrever sobre ela. A produção literária, no entanto, voltava-se para a elite letrada, não para aqueles pobres cariocas, a maioria da população, que mal sabiam ler. Os escritores debruçavam-se sobre a cultura popular a seu modo, sem almejar atingir o "público". Em pleno vigor do parnasianismo, escola em que as formas literárias fixas e a linguagem culta são essenciais, as peças alegres passavam longe do padrão privilegiado pelos intelectuais.

Nesse sentido, Artur Azevedo diferenciava-se em dois pontos. Primeiramente, pela vantagem de escrever para os palcos. Depois de anos a escrever para o público iletrado, freqüentador assíduo do teatro de revista, sabia como se comunicar com ele. Daí advinham as críticas dos colegas de literatura e imprensa, que desejavam ver a dedicação do escritor voltada à alta comédia, aos contos e poemas, deixando de lado o teatro ligeiro e popular. Os intelectuais lhe pediam uma dramaturgia cujo alvo fosse a "sociedade", a elite culta; queriam que seguisse a mesma orientação literária que eles. O que hoje consideramos um aspecto positivo da obra de Artur Azevedo e uma distinção sua dentre seus pares — conseguir fazer os brasileiros humildes se identificarem com suas personagens e tramas — representava, naquele tempo, um descrédito em seu valor literário.

Um segundo fator de diferenciação de Azevedo estava na proximidade de sua obra com os costumes brasileiros. Diferentemente da literatura realista, cujo entendimento exige uma educação formal do leitor, a representação desses elementos nos enredos das peças visava a facilitar a identificação do "público". As pessoas sem escolaridade compreendiam e se divertiam com a sátira a seus próprios hábitos posta em cena. Principalmente ao escrever as

---

[32] Pereira, Leonardo Affonso de Miranda, *opus cit.*, 1994. p.17.

peças musicadas, Artur Azevedo podia trazer para os palcos os costumes, a música, as danças, as festas dos pobres, da maioria do povo carioca. Interessante notarmos que essa tendência acentua-se nas peças alegres. Nesses gêneros, ele se sentia à vontade para retratar aquilo que via nas ruas do Rio de Janeiro: o modo de vida de seu "público". Ao escrever comédias sem música, mantinha as fábulas restritas a um ambiente que envolvia personagens pertencentes ao que podemos chamar de classe média alta ou rica, buscando a identificação de uma outra parcela da população com os enredos criados. As comédias sem música foram escritas para a "sociedade". Em nossa análise, verificaremos até que ponto esses dois índices de distinção estão presentes nas características formais e temáticas das obras musicadas e das comédias sem música (chamadas "sérias").

Para exemplificarmos os dois fatores de distinção acima descritos, faremos uma rápida comparação entre a encenação das peças de Artur Azevedo e as de Coelho Neto. A escolha do nome de Coelho Neto não é aleatória. Ele, além de escrever peças "elevadas", confrontou-se com Artur Azevedo em debates a respeito do teatro representado na época. Por possuir obras dramáticas consistentes, embora bastante divergentes, podemos concluir que Coelho Neto e Artur Azevedo foram os responsáveis pela produção da dramaturgia literária brasileira da virada do século.

As peças de Coelho Neto, como os outros gêneros literários aos quais se dedicou (os romances, principalmente), restringiam-se a textos voltados para a "sociedade". Sua dramaturgia não atingia a maioria da população, ao contrário do que acontecia com o teatro ligeiro, porque a temática, distante do imaginário popular, e a linguagem floreada afastavam-nas do modo de vida do povo iletrado. Sem perceber que as peças populares conseguiam representar a brasilidade e, por isso, faziam sucesso, desejava que Artur Azevedo deixasse de escrever ao gosto do "público" para se dedicar somente à alta comédia. Essa divergência gerou algumas polêmicas entre os dois escritores.

Em 1897, Luiz de Castro, um jornalista amante do teatro, ensaiou um grupo de artistas amadores formado por pessoas da alta sociedade, chamado Cassino Fluminense, para a apresentação de espetáculos dramáticos literários nacionais e inéditos. Coelho Neto escreveu, para ser representado por esse grupo, o poema dramático *Pelo Amor!*. A cena da peça se passa na Escócia do século XIII,[33] nada mais distante da realidade brasileira do fim do século XIX. Em data próxima à apresentação, o autor publicou no *Correio de Minas*, jornal de Juiz de Fora,

[33] Vide: Magaldi, Sábato, *Panorama do Teatro Brasileiro*, 3ª ed. São Paulo: Global Editora, 1997. p. 167.

um artigo em que maldizia os atores profissionais mais populares do teatro alegre: Pepa Ruiz e Brandão, amigos de Artur Azevedo e intérpretes de várias personagens de suas revistas e comédias musicadas. Nessa crônica, o romancista inseriu também comentários ferinos aos escritores de revistas e mágicas, o que fez com que Artur Azevedo se sentisse pessoalmente ofendido.

No rodapé *O Teatro*, publicado no jornal "A Notícia" de 19 de agosto daquele ano, o cronista escreveu uma resposta ao colega literato, em que defendeu os atores e a si mesmo, afirmando que o próprio Coelho Neto já ensaiara a elaboração de "bambochatas" antes de se aventurar pelo teatro literário com *Pelo Amor!*.

> 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 a minha vaidade. Não quero adquirir fama nem satisfazer meus caprichos de artista com sacrifício dos interesses alheios. Por isso reclamo há tanto tempo um teatro oficial.
>
> Coelho Neto sabe perfeitamente que eu tenho feito várias tentativas dignas de certa consideração. Lembro-me que uma das minhas traduções de Molière, feita em verso, mereceu da sua pena de ouro elogios que me cativaram para sempre.[34]

Esse trecho expõe uma das linhas de defesa seguidas pelo comediógrafo para responder às críticas que recebia. De acordo com ele, as peças literárias não atraíam o "público" e causavam prejuízo às empresas teatrais, por isso não as escrevia em grande quantidade. Dramaturgo profissional, teve a maioria de seus textos escrita sob encomenda das companhias. Elaborava textos teatrais, visando obter grande efeito visual sobre os palcos e agradar ao "público". Conhecia a vida difícil de seus amigos artistas, sabia dos altos gastos despendidos com as produções dos espetáculos e dos problemas financeiros ocasionados às empresas por peças pouco lucrativas. Desse modo, evitava fazer encenar as comédias de costumes em espetáculos profissionais regulares. Não obstante esse problema, várias vezes se dedicara à comédia "séria" (principalmente para atender a pedidos de atores ou em comemorações e festivais específicos) e recebera muitos elogios, inclusive de Coelho Neto. Mostrando-se superior, terminou Artur Azevedo sua resposta com o seguinte parágrafo:

> Amanhã irei ao Cassino Fluminense, 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

[34] Azevedo, Artur, *O Teatro. In.* " A Notícia", 19/08/1897.

de uma era de prosperidade para o teatro brasileiro, e seja, efetivamente, digno dessa outra coroa, também imortal, que vai ser oferecida a Coelho Neto.[35]

Além da crônica-resposta, o comediógrafo "vingou-se" do colega de maneira humorada, bem característica de sua personalidade. Escreveu para a companhia do teatro Recreio, na qual trabalhavam os atores Pepa e Brandão, principais alvos das ofensas de Coelho Neto, uma paródia da peça deste, intitulada *Amor ao Pêlo*. Manteve-se incógnito e, provavelmente se divertindo muito, transcreveu, no rodapé *O Teatro* de 30 de setembro, os comentários positivos obtidos pela pecinha nas colunas teatrais dos jornais.[36]

Poucos meses depois desse desentendimento, Artur Azevedo e Coelho Neto viriam a discutir novamente a situação do teatro nacional. Por ocasião da estréia da revista de ano de Artur Azevedo intitulada *O Jagunço*, em fevereiro de 1898, Coelho Neto escreveu uma crítica severa à peça e às revistas em geral, publicada no jornal *Gazeta de Notícias*.[37] Como resposta, o comediógrafo publicou, em seu rodapé de 17 de fevereiro de 1898, uma "Carta a Coelho Neto". Nela, defendeu primeiramente o gênero da revista. Fez questão de distinguir os textos de qualidade escritos por ele de outras revistas cujos entrechos serviam de "pretexto para chirinolas e cenografias"[38], palavras de Coelho Neto. Afirmou Artur Azevedo:

Se me convencesses de que as minhas revistas concorrem para abastardar o gosto do público, eu não as escreveria; escrevo-as, porque não me parece que por aí vá o gato aos filhos.[39]

Em seu artigo, Coelho Neto elogiou as comédias "sérias" de Artur Azevedo e lamentou o desperdício de talento com as revistas e paródias. Em resposta, o comediógrafo escreveu que devia seu reconhecimento público ao sucesso das revistas, porque as comédias "sérias" não obtinham êxito entre os espectadores e não seria um dramaturgo conhecido caso somente as tivesse escrito. Depois, afirmou, reiterando a opinião proferida na polêmica anterior, que não podia impingir, através da influência que possuía no meio teatral (influência essa conseguida devido ao teatro popular), peças literárias aos empresários, porque estes precisavam da bilheteria para sobreviver:

---

[35] *Idem*. *Ib.*
[36] *Idem*, 30/09/1897.
[37] Coelho Neto, *Fagulhas*. *In*. "Gazeta de Notícias", 10/02/1898.
[38] Azevedo, Artur, *O Teatro*. *In*. "A Notícia", 17/02/1898.
[39] *Idem*. *Ib.*

> Sou eu o primeiro a não querer abusar da influência que tu me atribuis, impingindo ao empresário uma peça que me valerá muitos elogios da imprensa, mas não trará nenhuma vantagem à indústria do pobre diabo. Não sacrifico o interesse alheio às minhas veleidades de escritor dramático.[40]

Em geral, a defesa de Artur Azevedo às críticas de seus colegas, não só as de Coelho Neto, mas também de outros intelectuais, girava em torno de dois argumentos: o teatro ligeiro possuía qualidades, desde que bem elaborado; e o "público" pedia pelas peças musicadas, que eram necessárias à sobrevivência dos artistas. O conhecimento sobre os meios a que ele recorria para se defender apresenta grande relevância para uma reflexão aprofundada acerca de sua obra, porque sua concepção intelectual influenciava diretamente a produção literária, conforme veremos mais adiante.

Para não "sacrificar o interesse alheio" com a encenação de peças sérias, prejuízo certo às companhias profissionais, uma das possíveis soluções estaria nos grupos amadores, cujos artistas não precisavam da bilheteria para sobreviver. Em alguns festivais amadores organizados por literatos, o repertório, composto por dramas e comédias "sérias", além de óperas, voltava-se ao gosto do espectador da elite intelectual, que ansiava por um desenvolvimento das artes eruditas nacionais. Apesar disso, das cinco comédias "sérias" de Artur Azevedo escritas e encenadas entre 1898 e 1908 e analisadas aqui, apenas *O Badejo* foi encenada pela primeira vez por um grupo amador: o Elite-Clube, no fim de 1898, sendo imediatamente depois também levada aos palcos por uma companhia profissional.

Entre outubro e novembro daquele ano, os grupos amadores Elite-Clube e Clube da Gávea encenaram uma série de espetáculos originais promovidos pelo Centro Artístico (entidade particular, composta por associados, que promovia a arte através de espetáculos de teatro, música e exposições) e apresentados no teatro São Pedro.[41] Durante o evento, encenaram-se as seguintes peças de Coelho Neto: a ópera em um ato *Hóstia* (musicada por Delgado de Carvalho); a ópera em um ato *Ártemis* (musicada por Alberto Nepomuceno); a comédia em um ato, em versos, *As Estações*; o drama em um ato *Ironia*; e a comédia em um ato *Os raios X*. Dessas cinco peças, as três primeiras possuem características poéticas e simbólicas inadequadas à teatralidade necessária para o êxito nos palcos, além de apresentarem enredos

---

[40] *Idem. Ib.*

[41] Teatro São Pedro: considerado, por Artur Azevedo, o melhor teatro do Rio de Janeiro. Inaugurado a 03/01/1856, após o terceiro incêndio. Localizava-se na Praça da Constituição. Tinha um camarote imperial, 30 camarotes de primeira classe, 27 de segunda e 30 de terceira, 288 cadeiras de primeira classe e 244 de segunda, 28 galerias nobres e 400 lugares nas galerias gerais. Fonte: www.ctac.gov.br/centrohistorico, abril de 2006.

distantes da realidade brasileira.[42] *Os raios X*, uma pequena comédia mais próxima da nossa tradição de peças de costumes, tem um enredo extremamente ingênuo,[43] enquanto *Ironia* assemelha-se aos melodramas, com uma fábula pouco verossímil.[44]

No período em que foram escritas as peças de Artur Azevedo aqui enfocadas, Coelho Neto, em início de carreira, escreveu nada menos do que 13 das cerca de 30 peças por ele criadas ao longo da vida. Uma exposição das situações em que estas vieram a público faz-se necessária para ser possível uma rápida comparação com as encenações das comédias de Azevedo.

Além das peças encenadas pelo Centro Artístico, Coelho Neto escreveu a "comédia de costumes brasileiros"[45] *Relicário*, apresentada no teatro Lucinda, pela companhia profissional do empresário Ferreira de Souza, em 1899. A comédia, concebida numa linguagem mais próxima da coloquial do que a linguagem daquelas apresentadas pelo Centro Artístico, recebeu elogios de Artur Azevedo. O cronista de teatro entusiasmou-se pelo fato de ser uma peça voltada para os costumes brasileiros, diferentemente das anteriores, cujas cenas não refletiam a realidade do povo, ou o faziam fragilmente:

> Ainda bem que Coelho Neto, autor dramático, parece querer libertar-se daquele exotismo que no livro pode engrandecer o seu nome, um dos mais respeitados das letras brasileiras, mas no teatro só lhe trará pequenos dissabores.[46]

O "exotismo", comum nas produções literárias da época, capaz de, conforme se vê na citação acima, engrandecer o nome de um escritor, a exemplo da poesia parnasiana de Olavo Bilac e Alberto de Oliveira, só traria dissabores para os escritores dedicados ao teatro. Essa opinião de Artur Azevedo condiz com a situação literária e teatral do momento. Enquanto nos livros os temas eruditos, como a mitologia grega, valorizavam as obras aos olhos dos intelectuais, no teatro, fugir da realidade nacional significava fracasso certo de bilheteria. A dramaturgia, para conseguir ser plena, deveria possuir não apenas valor literário, mas também teatral, a fim de obter a comunicabilidade com os espectadores.

O próprio Artur Azevedo experimentou a situação de não conseguir uma reação positiva do "público" quando, na tentativa de escrever peças dentro dos padrões crítico-

---

[42] Vide: Magaldi, Sábato, *opus cit*, 1997. pp. 167 – 178.
[43] Coelho Neto, *Teatro de Coelho Neto*, vol 1, Rio de Janeiro: Funarte, 1998.
[44] *Idem*, vol 2, 2001.
[45] Azevedo, Artur, *O Teatro. In.* "A Notícia"*,* 16/03/1899.
[46] *Idem. Ib.*

literários aceitos pelos intelectuais, afastou-se da temática brasileira. Isso aconteceu, por exemplo, na elaboração de *A Fonte Castália*, peça musicada em que o conteúdo mitológico sobrepõe-se à representação dos costumes. Mais adiante, pela análise dessa peça, perceberemos a dificuldade do escritor em libertar-se dos padrões de qualidade literária defendidos pelos intelectuais da época.

Em crônica, ao criticar as peças de Coelho Neto, repudiava os enredos distantes do imaginário brasileiro e elogiava peças mais próximas aos costumes e à linguagem cotidiana. *Relicário*, uma comédia de enredo cômico, representativo dos costumes nacionais, mereceu elogios por parte de Azevedo, que parabenizou Ferreira de Souza por ter "aberto as portas do seu teatro a uma produção de Coelho Neto"[47]. O empresário, mesmo com boas intenções, provavelmente arrependeu-se de tal proeza, porque, apesar do tema nacional e da característica supostamente farsesca (a peça foi considerada por Artur Azevedo uma "farsa labicheana[48]"[49]), o teatro esteve vazio desde o primeiro dia, o que obrigou à retirada da peça de cartaz.

Em setembro de 1901, outro fracasso de bilheteria: a ópera *Saldunes*, cujo libreto, de Coelho Neto, foi musicado pelo compositor brasileiro Leopoldo Miguez. Traduziu-se a peça para o italiano, a fim de ser encenada (sem sucesso) pela companhia lírica profissional Sansone. A explicação de Artur Azevedo para tamanho malogro girou em torno da falta de educação musical do povo brasileiro, incapaz de entender a obra, que, de acordo com ele, seria aplaudidíssima em Paris.[50] Acreditamos que o tema de *Saldunes* (os costumes gauleses e a guerra entre estes e invasores romanos[51]) e o fato de a peça ser cantada em italiano também prejudicaram o êxito junto ao "público".

Outra peça musicada de Coelho Neto fez-se encenar em 1904, no teatro Apolo, pela companhia lírica portuguesa Príncipe Real do Porto. Abdon Milanez compôs a música da opereta *Loteria do Amor*, cuja cena se passa na França durante a Idade Média[52]. Engraçada e com boa música, de acordo com Artur Azevedo, a peça agradou ao pequeno número de espectadores presentes em sua estréia, prejudicada pela "chuva impertinente que caiu dia e

---

47 *Idem. Ib.*
48 Labiche: Eugène Labiche (1815 – 1888) foi dramaturgo francês, escritor de farsas de sucesso.
49 *Idem*, 30/03/1899.
50 *Idem*, 26/09/1901.
51 Magaldi, Sábato, *opus cit.*, 1997. p. 168.
52 Azevedo, Artur, *O Teatro. In.* "A Notícia", 08/09/1904.

noite".[53] No entanto, saiu de cena após menos de quinze noites,[54] o que comprova que, ou a chuva continuou, ou o texto não atraiu o "público".

No ano seguinte, o cronista alegrou-se novamente com a temática nacional de uma peça de Coelho Neto. O drama *Neve ao Sol* foi lido no teatro Lucinda, em março de 1905, e o cronista, a quem Coelho Neto dedicou o texto, único convidado a ouvir a leitura, teceu o seguinte comentário:

> Folgo de que Coelho Neto houvesse escrito uma peça nacional, com traços e costumes nossos, absolutamente nossos. Há muito talento e muita literatura no seu teatro exótico, mas o teatro que nos interessa é este: só este pode fazer vibrar a nossa alma latina e brasileira; só este dará ao dramaturgo, talvez o predomínio que o padre Severiano de Rezende lhe vaticinou e eu lhe desejo ardente e sinceramente. Que nos importa a nós assuntos gregos e medievais? Pois não temos na nossa pátria, na nossa sociedade, na nossa história tanta coisa que explorar?[55]

Crítica não tão positiva obteve *Diabo no corpo*, do mesmo ano. Além de um enredo pouco interessante na opinião do cronista, a comédia, representada no teatro Lucinda, desvalorizou-se devido à interpretação lastimável dos atores da companhia Heller. Os artistas não tinham decorado as falas, por isso "o ponto falava tão alto, que os espectadores conheciam o texto da peça antes que os artistas abrissem a boca"[56].

Entre agosto e outubro de 1908, mais duas peças de Coelho Neto, *Quebranto* e *A Nuvem*, foram representadas durante a Exposição Nacional, de cuja organização encarregou-se Artur Azevedo. Em relação a *Quebranto*, comédia leve, considerada uma das melhores peças de Coelho Neto, o cronista ressaltou a pintura dos costumes brasileiros, no caso os costumes dos membros da sociedade que desejam fazer papel ilustre na elite, mesmo que não tenham dinheiro para isso:

> O seu triunfo é infalível desde que ele [Coelho Neto], profundo observador da nossa época e da nossa gente, queira ser brasileiro, bem brasileiro, evitando no seu teatro o exotismo que tão pouco pesa na sua opulenta bagagem.[57]

Portanto, das cerca de treze peças de Coelho Neto escritas no período, seis foram apresentadas por grupos amadores, para uma "sociedade" pequena e seleta; *Relicário* e *Diabo no*

---

[53] *Idem*. *Ib*.
[54] *Idem*, 22/09/1904.
[55] *Idem*, 09/03/1905.
[56] *Idem*, 17/08/1905.
[57] Azevedo, Artur. *Palestra. In.* "O País", 21/08/1908.

corpo, encenadas por companhias profissionais, fracassaram e saíram de cena rapidamente, mantendo-se, dessa forma, desconhecidas do público; *Saldunes*, traduzida para o italiano antes de ser apresentada, também fracassou; *Neve ao Sol* teve apenas uma leitura dramática; *A Nuvem* e *Quebranto* foram apresentadas num evento específico, a Exposição Nacional. Esta última, publicada, permanece como um dos textos mais conhecidos de Coelho Neto, no entanto, foi representada, à época, somente duas ou três vezes no festival. Apenas *Loteria do Amor* pareceu agradar aos espectadores da estréia, mas também permaneceu pouquíssimo tempo em cena; a temática da peça, como a de outras obras do autor, fugia à realidade brasileira.

A tendência ao exotismo parece ser uma constante temática na obra de Coelho Neto, não somente no teatro, mas também na prosa e na poesia; daí Artur Azevedo tê-lo felicitado, como vimos, nas vezes em que criou enredos próximos aos costumes nacionais. Seguindo os moldes dos dramas românticos e históricos do século XIX, a maioria das primeiras peças de Coelho Neto não chegava a representar a vida de nosso povo ou os assuntos nacionais. Artur Azevedo percebeu esse problema e o criticou. Ele não exigia a linguagem coloquial e a temática brasileira nos outros gêneros literários, como os romances, lidos pelas pessoas que haviam tido uma educação escolar. No teatro, porém, em que se falava a todos, a ausência dessas qualidades consistia numa grande falta, porque comprometia a compreensão do público.

Em geral, as críticas à obra de Coelho Neto caracterizam-se pelas restrições referentes ao excesso de expressões lusitanas e à falta de elementos nacionais. Desde José Veríssimo até os críticos atuais, passando pelos modernistas, foi freqüente a constatação de que faltava uma maior compreensão da sociedade popular brasileira em seus romances, recheados de preciosismo vocabular, sintaxe aportuguesada e francesismo.[58] Nas peças, ainda que a linguagem das personagens seja menos floreada do que a utilizada nos romances, notamos que várias vezes o autor escamoteou o modo de vida nacional ao enveredar por cenários longínquos e personagens distantes do cotidiano e da história brasileiros.

José Veríssimo, no ensaio *Momento Literário de 1906 a 1910*, comparou o teatro de Coelho Neto ao de Artur Azevedo. Na crítica às peças *Neve ao Sol* e *A Muralha*, do primeiro, Veríssimo inseriu ressalvas referentes ao artificialismo na linguagem das personagens e aos temas distantes do conhecimento do público. Depois, teceu um comentário rápido sobre *O*

[58] Lopes, Marcos Aparecido, *No purgatório da crítica. Coelho Neto e o seu lugar na história da literatura brasileira* – (Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas) Campinas, 1997.

Dote, peça de Artur Azevedo, em que encontrou, diferentemente das peças de Coelho Neto, "vida real e que, na sua mesma desafetação, nos empolga e comove".[59]

Sábato Magaldi incluiu as melhores peças de Coelho Neto na tradição cômica brasileira, porém "temperada por um intimismo de pulsações líricas". Para o crítico, as peças em que o dramaturgo retratou os costumes nacionais através do humor (como *Relicário* e *Quebranto*) compõem o teatro ainda vivo de Coelho Neto: nas vezes em que o literato baixou os olhos para sua terra, conseguiu fazer parte da "orgânica unidade da dramaturgia brasileira".[60]

Nossa intenção aqui não é analisar ou criticar a obra dramática de Coelho Neto, pois isso fugiria ao foco de nosso estudo. Esboçamos esse quadro genérico porque ele foi o único literato contemporâneo a Artur Azevedo a dedicar-se com afinco à dramaturgia séria. Como vimos, essas primeiras peças de Coelho Neto tendem a fugir da temática nacional, ao contrário da obra de Artur Azevedo, cuja maior parte mantém-se fiel aos assuntos brasileiros. Com linguagem e enredos afastados do universo da população iletrada, a dramaturgia de Coelho Neto teve pouquíssima repercussão entre o "público". Enquanto escrevia peças "literárias" para serem encenadas ou lidas perante uma "sociedade" muito restrita, Coelho Neto criticava as peças populares, e de grande sucesso, de Artur Azevedo.

Podemos concluir, a partir das observações acima, que, durante as duas décadas da virada do século, o nome de Artur Azevedo dominou não só os palcos, como também a literatura dramática, visto que o outro escritor cujas peças chegaram a ser publicadas posteriormente não conseguiu impor seu teatro ao "público". Este não chegou a tomar conhecimento dos textos e de suas poucas representações. O teatro de Azevedo, ao contrário, atingia os intelectuais, os membros da "sociedade", que assistiam às comédias de costumes e às peças musicadas e escreviam crônicas comentando-as, positiva ou negativamente. Atingia, outrossim, o "público", desejoso de diversão, que se identificava com os enredos e personagens das comédias ligeiras e das revistas.

No frágil equilíbrio entre o gosto popular e a opinião da crítica, Artur Azevedo tentou manter-se estável, às vezes pendendo para um lado, às vezes para o outro, durante toda a sua vida. Seus comentários à obra de Coelho Neto denotam a ambigüidade de suas concepções. Conforme observamos nas polêmicas travadas entre os dois literatos, Artur Azevedo, visando defender seu trabalho de viés popular, afirmava não ter preconceitos com relação a nenhum

---

[59] Veríssimo, José, *Últimos Estudos de Literatura Brasileira*, 7ª série. Belo Horizonte: editora Itatiaia, São Paulo: Edusp, 1979.
[60] Magaldi, Sábato, *opus cit.*, 1997. p. 178.

gênero teatral, porque todos poderiam ter qualidades, independentemente de serem musicados ou não. Sobre o gênero ao qual dedicou tantos anos de seu trabalho, e que inundava os teatros no fim do século, ele escreveu, em resposta a mais uma crítica negativa imposta às revistas:

> Nem eu estou arrependido de as ter escrito, **nem creio que de qualquer forma contribuíssem elas para que se não levantasse o teatro nacional**.
> Se o gênero foi deturpado por alguns escritores bisonhos ou ineptos, não me cabe nisso a menor culpa. Em todas quantas escrevi, sozinho ou de colaboração com Moreira Sampaio, Aluízio Azevedo e Lino de Assunção, há – quer queiram, quer não queiram – certa preocupação de arte que as separa de algumas baboseiras que sob o nome de revistas de ano se têm exibido em os nossos teatros, e para as quais não há classificação possível em nenhuma categoria da produção dramática.[61]

Esse trecho demonstra a preocupação do comediógrafo em contribuir para "levantar o teatro nacional". Para comprovar que sua obra popular diferenciava-se de "algumas baboseiras" encenadas, sem diminuir em nada a qualidade do teatro brasileiro, e sem atrapalhar o projeto de elevação da arte dramática nacional, mencionou o nome de outros parceiros e escritores respeitados que escreveram revistas em algum momento de suas carreiras. Na crônica seguinte, após citar nomes de bons autores franceses escritores de revistas,[62] a fim de corroborar uma certa elevação ao gênero, ele tentou demonstrar que todos os tipos de espetáculo seriam propícios a oferecer arte e bom gosto ao público, desde que bem escritos:

> Na minha opinião, o que estabelece realmente a inferioridade das peças de teatro é, não o gênero a que elas se filiam, mas a maneira por que foram escritas. (...)
> Faço concessões às torrinhas,[63] confesso, porque sem isso as minhas peças naturalmente não seriam aceitas, mas faço-as também, e numa escala maior, aos espectadores que sabem separar o trigo do joio.[64]

Os excertos acima transcritos são exemplos tirados ao acaso da imensa coleção de crônicas teatrais escritas por Artur Azevedo.[65] A cada censura de colegas literatos a respeito de sua dedicação à elaboração de revistas de ano, paródias, ou tradução de operetas, ele repetia seus princípios estéticos nas páginas dos jornais. No entanto, devemos ressaltar que o escritor não estava acima dos preconceitos da época; ele apenas considerava que a arte voltada ao "público" não precisava ser necessariamente ruim. No trecho acima, confessou fazer

---

[61] *Idem*, 05/03/1896. Grifo nosso.
[62] Roger de Beauvoir, Clairville, os irmãos Cogniard, Theodore de Banville.
[63] Parte do teatro em que os ingressos são mais baratos.
[64] Azevedo, Artur, *O Teatro. In*. " A Notícia", 12/03/1896.
[65] Vide: Neves, Larissa de Oliveira, *opus cit*., 2002.

"concessões às torrinhas", mas sublinhou, imediatamente a seguir, sua preocupação com a qualidade da obra. Dessa maneira, equilibrava-se em uma corda bamba, entre o "público" e a "sociedade".

Quando soube unir seu talento de revisteiro a um enredo de comédia interessante e atraente a todo tipo de espectador, obteve sucesso nos dois âmbitos. Tal êxito só foi possível graças à experiência adquirida ao longo de anos escrevendo peças de gênero ligeiro; assim, essas peças surgiram no final de sua carreira. Não parece casual que Artur Azevedo escrevesse suas melhores obras, as burletas, justamente nos últimos anos de vida. As burletas são peças inovadoras, que abarcam todo o talento e a experiência cômico-teatral do escritor.

A compreensão de que os gêneros teatrais populares têm qualidades e de que somente através deles Artur Azevedo conseguiria expressar-se plenamente não seria possível mediante as idéias literárias e teatrais circulantes à época. Como homem de teatro do século XIX, o autor, em consonância com os demais homens cultos de seu tempo, proclamava a tragédia e a alta comédia como as formas elevadas do fazer teatral. Contudo, seu ponto de vista era um pouco menos restrito, ao acreditar ser possível a convivência pacífica entre o teatro que agradava o "público" e o chamado "teatro sério". Para ele, o Rio de Janeiro seria grande o suficiente para comportar todas as vertentes teatrais. Com esse raciocínio, defendia as companhias, os atores, os empresários e a si mesmo dos "ataques" dos críticos.

Ainda assim, os pontos de vista expressos pelo autor não chegam a caracterizar um posicionamento decidido em defesa das qualidades da produção teatral musicada. De acordo com as opiniões depreendidas de seus escritos, entende-se que, se houvesse público suficiente para garantir um retorno financeiro às companhias na apresentação das comédias "sérias", Artur Azevedo diminuiria a produção de peças ligeiras. Estas, apesar de possuírem certo valor artístico e em nada envergonhar os escritores ou os espectadores, estariam sempre em segundo plano frente ao teatro considerado literário. Envolvido pelas idéias teatrais vigentes, o comediógrafo não pôde exercer plenamente a produção artística para a qual sua sensibilidade de dramaturgo o conduzia. Assim, não podemos deixar de perceber que, em decorrência dos preconceitos, Artur Azevedo nada seria, não fossem as exigências do "público", que permitiram sua frutífera caminhada pelo teatro musicado e popular.

Décio de Almeida Prado percebeu esse paradoxo em sua análise da obra ligeira de Azevedo:

> Ele morreu como vivera, com a mão na massa do teatro musicado. Preso, contudo, a fortes preconceitos estéticos, nunca lhe deu o devido apreço. (...) Mas a natureza mesma do teatro musicado, julgada inferior, não lhe permitia enxergar a realidade teatral plena, tal como ela se desdobra aos olhos de hoje, inteiramente favoráveis às suas modestas, animadas e divertidas burletas.[66]

O modo de pensar de Artur Azevedo coaduna-se com a visão dos demais intelectuais de seu tempo, todos presos aos preconceitos em relação ao teatro musicado e ansiosos em busca da sonhada elevação da dramaturgia. Não se percebia que a solução não estava nas mãos dos próprios intelectuais ou do Governo, uma vez que a falta de um gênio teatral com características específicas não poderia ser suprida por ninguém. Na opinião de Artur Azevedo, porém, a solução para aquele problema estaria em uma ação governamental, visto que as apresentações dos grupos amadores formados pela "sociedade" não alcançavam os espectadores comuns. Saudoso do tempo em que Dom Pedro II concedia subvenções e loterias às companhias teatrais (especialmente à de João Caetano), o autor desejava que a República se empenhasse em iniciativas semelhantes.

> Do governo, e só do governo, pode vir o remédio a este penoso estado de coisas. Isto é o que há muitos anos não me tenho fartado de repetir, e hei de repeti-lo até a saciedade.[67]

Sem depender da renda da bilheteria, o Estado poderia financiar uma companhia a fim de representar somente peças nacionais de gêneros elevados e, assim, educar o gosto do "público" para que este, com o tempo, aprendesse a apreciar o teatro literário. No entanto, o "teatro oficial" jamais chegou a ser concretizado – apesar de algumas vitórias do escritor, como a construção do Teatro Municipal do Rio de Janeiro (após ferrenha campanha na imprensa[68]) e das apresentações de peças nacionais pela Companhia Dramática Brasileira, financiadas pelo Governo e dirigidas por Artur Azevedo em 1908, durante a Exposição Nacional.

Assim, entre uma revista e outra, as comédias sem música foram escritas. Dentre estas, Artur Azevedo obteve os melhores resultados naquelas em que manteve a simplicidade cômica no enredo. Conforme veremos ao analisarmos as peças, sejam as musicadas, sejam as comédias de costumes, as melhores obras surgem a partir da representação crítica e cômica dos costumes nacionais. Quando, influenciado pelas concepções estéticas de seus colegas (concepções que ele também seguia, embora com algumas ressalvas, conforme vimos), o autor procurou

---

[66] Prado, Décio de Almeida, *opus cit.*, 1999. p. 165.
[67] Azevedo, Artur, *O Teatro. In*. "A Notícia", 06/12/1894.
[68] Vide: Neves, Larissa de Oliveira, *opus cit.*, 2002.

elaborar enredos de temática erudita, a qualidade literária e teatral das peças visivelmente diminuiu.

3. O "público" e a importância do teatro musicado

A chegada dos gêneros teatrais musicados ao Brasil, na década de 60 do século XIX, não representou uma boa nova para o meio intelectual. O Alcazar, casa noturna que poderia ser considerada mais um cabaré do que um teatro, minou a força literária conseguida a duras penas pelos escritores do Teatro Ginásio (José de Alencar, Machado de Assis, França Júnior, Joaquim Manuel de Macedo, Quintino Bocaiúva, Pinheiro Guimarães), sob o vigor da estética realista. Dois motivos principais levaram a uma imediata animosidade por parte desses escritores frente ao novo fazer teatral emergente no Brasil. Em primeiro lugar, a alegria de uma casa noturna em cujo palco se apresentavam cançonetas, danças, comédias ligeiras e, principalmente, a grande novidade, a opereta, atraiu o interesse dos antigos espectadores dos teatros "sérios". Desde 1855 em luta para promover a estética realista, com seus dramas de casaca e altas comédias de temática moralizante, os literatos viram tudo começar a ruir diante da força da diversão fácil.[69]

Em segundo lugar, a confusão, a presença das mulheres de "vida fácil", a bebedeira, as danças observadas no ambiente em que foram representadas pelas primeiras vezes as operetas associaram-se de tal maneira aos gêneros musicados, que os intelectuais visualizaram, nessas obras, apenas o apelo à diversão, sem nenhuma preocupação literária ou artística. Machado de Assis assim descreveu o ambiente do Alcazar:

> Nesse estabelecimento, fuma-se, bebe-se, espirra-se, assobia-se, grita-se, berra-se, canta-se, dança-se, representa-se e.... mais nada, creio eu.[70]

A imagem negativa inicial não se desfez com o posterior desenvolvimento do teatro ligeiro. Quando as paródias das operetas francesas, as revistas e as mágicas passaram a ser encenadas com todo cuidado em casas de espetáculo propriamente ditas, o estigma de

---

[69] Sobre o teatro realista vide: Faria, João Roberto, *opus cit.*, 1993. / Souza, Silvia Cristina Martins de, *opus cit.*, 2002.
[70] Assis, Machado, *Crônicas. In.* Mencarelli, Fernando Antonio, *A voz e a partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868 – 1908)* – (Tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas). Campinas, 2003. p. 16

inferioridade já fora aplicado. A primeira impressão impediu os intelectuais da época, bem como os que surgiram no fim do século (Olavo Bilac, Coelho Neto, Oscar Guanabarino, entre outros), de perceber as qualidades do movimento teatral que se iniciava e sua importância para a história cultural, teatral e literária brasileira.

O crescimento do teatro musicado, desde o aparecimento no Alcazar até o domínio sobre as casas de espetáculos cariocas, aconteceu aos poucos. O primeiro gênero a desembarcar no Brasil, a opereta, popularizou-se por meio das paródias. Através delas ocorreu a transposição dos enredos – quase sempre baseados em temas mitológicos e distantes do imaginário nacional – para a realidade tupiniquim. A idéia partiu do ator cômico-popular Vasques, que, em 1868, escreveu *Orfeu na Roça*, baseada na opereta francesa de enorme sucesso entre a elite freqüentadora do Alcazar, *Orphée aux Enfers*, cuja primeira representação no Brasil se deu em 1865. O imenso êxito da paródia entre a população comum, pobre, o incipiente "público", inspirou outros escritores a seguir os passos de Vasques. Vieram, então, *A Baronesa de Caiapó* (dezembro de 1868), de Caetano Filgueiras, Manuel Joaquim Ferreira Guimarães e Antonio Maria Barroso Pereira (paródia de *La Grande Duchesse de Gérolstein*, de Henri Meilhac e Ludovic Halévy, música de Offenbach) e *Barba de Milho* (1869), de Augusto de Castro (paródia de *Barbe-bleu*, dos mesmos autores e músico franceses).

A novidade revelou-se bastante lucrativa para os bolsos dos empresários, e o teatro de diversão atraiu os habitantes da cidade. Junto ao crescimento numérico, as companhias e os escritores aprimoravam a técnica desse fazer cênico, a fim de proporcionar grandes espetáculos ao "público". Artur Azevedo, sem dúvida o grande nome do teatro musicado no Brasil, chegou ao Rio de Janeiro em 1873, ou seja, cinco anos depois da explosão de *Orfeu na Roça*. Trazendo na mala a graciosa pecinha *Amor por anexins* (1870), entremeada de números musicais, o jovem escritor identificou-se com as operetas parodiadas. Curiosamente, a data de sua chegada lhe serviria de argumento para provar sua inocência perante a acusação feita por Cardoso da Mota cerca de trinta anos depois, de ter sido o introdutor dos gêneros musicados no Brasil:

> Quando aqui cheguei do Maranhão, em 1873, aos 18 anos de idade, já tinha sido representada centenas de vezes, no Teatro S. Luiz, a *Baronesa de Caiapó*, paródia da *Gran-duquesa de Gerolstein*. (...) Já vê o Sr. Cardoso da Mota que não fui o primeiro.[71]

[71] Azevedo, Artur. *Em Defesa*, 1904 *In*. Faria, João Roberto, *As idéias teatrais no Brasil: o século XIX*. São Paulo: Perspectiva, Fapesp, 2001. p. 607.

Embora realmente não fosse o primeiro, Artur Azevedo muito contribuiu para o desenvolvimento da dramaturgia ligeira nacional. Tal contribuição, no entanto, nada teve de negativa, como pareceu aos olhos de Cardoso da Mota e de muitos outros intelectuais, uma vez que promoveu um crescente abrasileiramento dos gêneros importados. O desenvolvimento dos gêneros culminou mais tarde nas burletas, genuinamente nacionais.

De início, Artur Azevedo seguiu os passos dos primeiros autores a levar o teatro musicado para a multidão do Rio de Janeiro. Escreveu, em 1876, *A Filha de Maria Angu*, paródia de *La Fille de Mme. Angot* (Siraudin, Clairville e Koning, música de Lecocq). O texto, disputado por duas empresas teatrais, foi finalmente encenado por Jacinto Heller no teatro Fênix Dramática. Ainda em 1876, o Fênix colocou em cena mais uma paródia de Azevedo, *A Casadinha de Fresco* (*La Petite Mariée*, de Leterrier e Vanloo, música de Lecocq). Depois encenou *Abel, Helena* (*La Belle Hélène*, de Meilhac e Halévy, música de Offenbach). Após a realização desses primeiros trabalhos inspirados em peças pré-existentes, Artur Azevedo estava pronto para caminhar com as próprias pernas. Passou, então, a escrever operetas originais, com enredos novos, musicadas por compositores brasileiros. Em 1880, estrearam *Os Noivos* e *A Princesa dos Cajueiros*, com músicas de Fernando de Sá Noronha, ambas encenadas pela companhia de Jacinto Heller.

Os primeiros trabalhos evidenciam a tendência para a exploração cênica dos costumes populares brasileiros. Em *A Filha de Maria Angu* e *Abel Helena*, por exemplo, há cenas que se passam em festas típicas de pequenas cidades: na primeira, a festa do Divino; na segunda, uma festa literária também sob os auspícios da Igreja local. *Os Noivos*, cujo enredo desenvolve-se em uma fazenda, apresenta músicas de raiz (o lundu, o jongo), além de hábitos comuns no interior, como brincadeiras de prendas e a reza da Ave Maria, às seis horas da tarde. Há uma perceptível diferença qualitativa entre as primeiras operetas e as burletas. A constante experimentação nos diferentes gêneros ligeiros (operetas, paródias, revistas) possibilitou melhor singularização dos tipos cômicos nacionais e aprimoramento no uso da linguagem coloquial, além da criação de tramas mais consistentes, verossímeis e sem lacunas.

A capacidade de transpor para o palco os assuntos nacionais auxiliou Artur Azevedo a escrever, além das operetas, as revistas de ano. Elaborar revistas ano a ano permitiu-lhe um aprimoramento constante da técnica dramatúrgica e um conhecimento íntimo do espírito dos espectadores do teatro popular. Entender o "público" significava saber produzir obras capazes

de suscitar a identificação dos espectadores com personagens e episódios, habilidade essencial para o sucesso de bilheteria.

A partir da nacionalização da opereta, o teatro de diversão converteu-se em um empreendimento comercial altamente lucrativo, porém inseguro. Estava criada nossa primeira indústria cultural, repleta de altos e baixos para os artistas e empresários, mas, ao mesmo tempo, capaz de gerar grandes lucros, quando a peça encenada agradava ao público.[72] O aspecto comercial da arte dificultou ainda mais a aceitação dos gêneros musicados por parte dos literatos. Fora do Alcazar, as peças ligeiras não ganharam prestígio entre a elite intelectual, porque sua representação visava à diversão fácil e à obtenção de exuberantes lucros. Para essa elite, atender aos apelos da platéia significava rebaixar a arte dramática a uma simples atividade de compra e venda. No entanto, a arrecadação da bilheteria constituía fator primordial para a subsistência dos artistas, já que os gastos com as encenações luxuosas poderiam levar as companhias à falência, caso não houvesse retorno financeiro.

Primeiro dramaturgo a ganhar dinheiro através do trabalho artístico, Artur Azevedo dependia, em parte, da renda obtida com a encenação das peças para manter seu padrão de vida. Com os trabalhos no teatro, na imprensa e no cargo público, conseguia rendimentos suficientes para garantir uma vida tranqüila à sua família. Com a popularidade das revistas, também se tornou uma espécie de protetor de artistas e empresários, um grande defensor dos direitos dos profissionais do teatro. A instabilidade financeira tornava plausível a explicação dada por nosso autor a seus desafetos, a fim de justificar o intenso trabalho na elaboração de peças ligeiras. Os artistas dependiam do sucesso de "público", porque o fracasso de bilheteria poderia implicar falência e desemprego. À decepção diante do pequeno êxito de algumas comédias somava-se a tristeza de prejudicar financeiramente o empresário e os artistas, como aconteceu, por exemplo, com *A Fonte Castália* e *O Badejo*:

> eu fico de bom partido, unanimemente elogiado pela imprensa, mas a empresa?... Essa paga com alguns contos de réis o nobre desejo de ser agradável a um comediógrafo![73]
>
> Contraria-me o fato, não por mim – que diabo! – mas, pela empresa Dias Braga, que merecia, pelo menos, meia dúzia de enchentes reais, que lhe compensassem o sacrifício de interromper o trabalho do seu teatro, para pôr em cena a comédia... em benefício dos outros; não por mim, mas pelos

[72] Para mais informações sobre as pessoas envolvidas no processo de mercantilização da arte, além de relatos sobre a instabilidade da profissão, vide: Mencarelli, Fernando Antonio, *opus cit.*, 2003.
[73] Azevedo, Artur, *A Fonte Castália. In.* "O País", 25/07/1904.

artistas que tanto se esforçaram para que a peça fosse, como foi, representada apenas com sete ensaios.[74]

Mesmo considerando que tais argumentos fizessem parte de uma estratégia de convencimento, tamanha preocupação tinha fundamento. Tanto empresários quanto atores passavam por constante instabilidade: alguns chegavam à completa miséria. Artistas famosos na juventude viam-se desamparados na velhice, quando não podiam mais atuar, a exemplo de Furtado Coelho[75], cuja pobreza serviu de assunto para um rodapé inteiro de *O Teatro*. Na crônica, Artur Azevedo lamentou o esquecimento rápido de grandes personalidades teatrais:

> Os nossos atores por via de regra morrem duas vezes, a primeira quando se retiram do teatro, a segunda quando se retiram da vida; e quando se dá esta última retirada, muita gente se admira de que a primeira não tivesse sido para o cemitério.[76]

Portanto, a justificativa sobre a necessidade de escrever peças de sucesso, seja para a sobrevivência dos atores, seja para receber direitos autorais, embora não adentrasse na discussão estética, possuía fundamentação na realidade do meio artístico. Com raras exceções, as revistas proporcionavam lucro certo às companhias teatrais. Em 1898, em resposta à crítica de um jornalista da *Gazeta de Notícias* sobre a revista de ano *Gavroche*, escreveu Azevedo:

> Quereria a *Gazeta* que eu levasse à empresa do Recreio Dramático, em vez de outro *Jagunço*,[77] que produziu na primeira representação 4:782$, outro *Badejo*, que produziu na 2ª (a 1ª foi em benefício) 380$000?[78]

A outra linha de argumentação, mais interessante para o nosso estudo, voltava-se para a qualidade das peças musicadas. A defesa dos gêneros aos quais o escritor se dedicava baseava-se no valor artístico possível. Qualquer texto teatral poderia ser bem escrito e possuir qualidades, independentemente do gênero:

> Dois dos nossos colegas da imprensa, Rodrigues Barbosa, do *Jornal do Commercio*, e Paulo Barreto, da *Notícia* e da *Gazeta de Notícias*, (...) acentuaram ambos, a propósito da *Guanabarina*, que a

---

[74] *Idem*, 11/12/1898.
[75] Furtado Coelho (28/12/1831 – 13/02/1900) – Luís Cândido Furtado Coelho foi ator, compositor, dramaturgo, empresário e responsável pela construção de dois teatros no Rio de Janeiro: o S. Luís e o Lucinda. Escreveu, entre outras peças, *O Agiota* e *O Ator*. Nasceu em Lisboa e veio para o Brasil em 1856.
[76] Azevedo, Artur, *O Teatro. In.* "A Notícia", 31/03/1898.
[77] Revista de ano de Artur Azevedo representada em fevereiro de 1898, no teatro Recreio Dramático.
[78] Azevedo, Artur, *O Teatro. In.* "A Notícia", 22/12/1898.

revista de ano é um gênero teatral em que pode haver arte, desde que não seja uma simples exibição de pernas e cenários.

Nada impede, realmente, que nas revistas haja gramática, bom senso, crítica, observação, prosa limpa e versos bem feitos, nem me parece que ao homem de letras mais reputado fique mal o escrevê-las.

O gênero desmoralizou-se no Rio de Janeiro porque uns tantos indivíduos entenderam que, para fazer uma revista, não era necessário mais que papel, pena e tinta. Os empresários aceitaram e o público aplaudiu as produções informes desses indivíduos, confundindo-as injustamente com aquelas em que havia um pouco de arte compensadora; mas de agora em diante conto que haja um pouco mais de justiça, e comece o público, em se tratando de revistas, a separar o trigo do joio.[79]

O trecho, de fevereiro de 1906, ilustra o posicionamento do escritor a respeito da constante polêmica. Os literatos inferiorizavam o teatro musicado devido à falta de importância do texto dramático frente aos elementos cênicos ("pernas e cenários"). Artur Azevedo e alguns colegas (João do Rio, Valentim Magalhães, Moreira Sampaio, todos autores de revistas) acreditavam que textos bem escritos elevariam a qualidade das peças ligeiras. A mercantilização do teatro não significava necessariamente baixo valor estético. Para eles, a incipiente indústria cultural poderia oferecer bons espetáculos teatrais, espetáculos em que cenários e músicas adquiriam, sim, relevância junto ao texto, mas que em nada diminuíam seu valor.

Ao lado das revistas consideradas superiores, havia aquelas "informes", sem um pouco de "arte compensadora". As revistas de baixo cômico, centradas em episódios de conotação sexual ou escatológica, chegaram ao Brasil no início da década de 1890, trazidas inicialmente pela empresa portuguesa de Souza Bastos, cuja grande peça de resistência chamava-se *Tintim por tintim*. Tais revistas agradavam à população, que se divertia com as piadas grosseiras e apimentadas. No entanto, as peças escritas com cuidado literário, sem apelo ao sexo ou às piadas chulas, também atraíam grande número de espectadores, a exemplo das revistas e burletas de Artur Azevedo. Apesar da efemeridade característica, não há dúvida de que a produção de revistas de ano serviu para aprimorar a técnica de escrita dramática e a compreensão dos elementos de cena por parte do comediógrafo, para a posterior criação de obras duradouras, como as burletas. Das cinco comédias musicadas escritas entre 1897 e 1908,[80] três, conforme se verá, basearam-se em revistas de ano do próprio autor: *A Capital Federal*, *A Fonte Castália* e *O Cordão*.

---

[79] *Idem*, 15/02/1906.

[80] *Viúva Clark* não faz parte do *corpus* da tese, porque está parcialmente perdida.

Os anos dedicados à elaboração de revistas, paródias de operetas e operetas levaram à criação das burletas, peças que apresentam uma mistura das características de cada gênero ligeiro. Nelas, os elementos do teatro musicado integram-se harmoniosamente: os versos fáceis musicados, as fábulas engraçadas e satíricas, as personagens cômicas das operetas, o ritmo acelerado, as mudanças de cenário a cada quadro, as apoteoses, a alusão cômica aos assuntos nacionais das revistas e os cenários deslumbrantes das mágicas. As burletas se caracterizam, assim, como obras de maturidade intelectual e cênica.

Se a comercialização do teatro levou Artur Azevedo a dedicar sua pena aos gêneros ligeiros, não podemos deixar de pensar nos pontos positivos da recém-nascida indústria cultural; afinal, a experiência nesse tipo de fazer teatral originou suas melhores obras. Embora os estudiosos lamentem a falta de uma companhia teatral séria no Brasil, a exemplo do que se passava na Europa na virada do século XIX para o XX, com o "Teatro Livre" de Antoine[81] ou o "Teatro de Arte de Moscou" de Stanislavski[82] e Nemiróvitch-Dântchenko[83], tivemos uma experiência teatral rica, com um teatro que se aproximava dos costumes populares de maneira inédita. Na análise literária das últimas comédias de Artur Azevedo, mostraremos que o teatro musicado representou um momento positivo de nossa literatura dramática.

4. *A Fonte Castália*: tentativa de unir "público" e "sociedade"

As influências das idéias teatrais na obra dramática

A temática de *A Fonte Castália* aproxima-se dos assuntos comuns às peças de Coelho Neto, sem cair, porém, no tom melodramático. A peça expressa, de maneira nítida, a posição delicada de Artur Azevedo, dividido entre o teatro popular e a erudição exigida pelas suas concepções teóricas. Após criticar, conforme vimos, o conteúdo exótico das peças de Coelho Neto e ser criticado devido à elaboração das peças ligeiras, Artur Azevedo escreveu uma opereta cuja ambientação se situa distante da realidade nacional. A justificativa para tal atitude pode ser encontrada em seus escritos jornalísticos: *A Fonte Castália* representaria uma tentativa

[81] André Antoine (1858 – 1943) foi um dos primeiros encenadores modernos. Fundou o Teatro Livre, companhia que estreou em 1887, em Paris, e representava peças naturalistas de modo inovador. Veio ao Brasil em 1903.
[82] Stanislavski (1863 – 1938) foi um grande ator e encenador russo, que criou um método de interpretação moderno utilizado ainda hoje. Fundou, junto com Nemiróvitch-Dântchenko, o Teatro de Arte de Moscou.
[83] Nemiróvitch-Dântchenko (1859 – 1943) foi diretor e dramaturgo. Responsabilizava-se pela seleção literária das peças encenadas pelo Teatro de Arte de Moscou.

de unir um conteúdo erudito aos aspectos formais dos gêneros ligeiros. Dessa maneira, a peça buscaria viabilizar uma aproximação entre os dois tipos de espectadores para os quais Artur Azevedo elaborava suas comédias (o "público" e a "sociedade"). Caso obtivesse sucesso, ele estaria unindo, em uma única obra, suas próprias divergências pessoais.

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

Diferentemente do que ocorreu com as operetas nacionalizadas, para conseguir entender o humor presente em *A Fonte Castália*, o leitor/espectador precisa ter uma formação erudita mínima. Primeiramente, a linguagem se afasta do coloquial utilizado com graça em outras peças, como *A Capital Federal* e *O Cordão*. Podemos exemplificar essa distinção com a transcrição dos primeiros versos do texto:

> "Azélia (*entrando*) — Na extrema do horizonte
> A aurora despontou:
> Vou ver o meu Cleonte,
> Beijar-lhe os lábios vou!
> A voz de Cleonte — Nos páramos risonhos
> A purpurina aurora
> Doura
> A pudibunda flor...
> Aos olhos meus te guardas!
> Tardas,
> Oh!, meu querido amor!"[84]

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

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

Segundo poeta (*Destacando-se do grupo, arrebatadamente*)
— Eu amo a noite, quando deixa os montes,
Bela, mas bela de um horror sublime![85]
Terceiro poeta — Perdoa, ó virgem, se te amar é crime!
Primeiro poeta — Dormes? Eu velo, sedutora imagem,
Grata miragem que num ermo vi. [86]
Quem pode ver-te sem querer amar-te?
Quem pode amar-te sem morrer por ti?[87]
Quarto poeta — Eu, Marília, não sou nenhum vaqueiro.(...)[88]
Quinto poeta — Luz divina, astro fagueiro,
Luz que morre, luz que mata...
Luz, mais luz, mais luz que mata...
Lua que mata! luz que mata!...
Réia (*Ao público*) — Aquele é nefelibata.[89]

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

[85] "Tristeza", de Fagundes Varela (1841 – 1975), poeta romântico brasileiro.
[86] "A Judia", de Tomás Ribeiro (1831- 1901), poeta português.
[87] "Formosa", de Maciel Monteiro (1804-1868), poeta romântico nascido em Recife.
[88] "Marília de Dirceu", Lira I, Tomás Antonio Gonzaga, (1744 - 1819).
[89]Azevedo, Artur. *opus cit*., vol. V, 1995. p. 245.

Os cronistas pertenciam a uma geração anterior ao Modernismo, e seus trabalhos se caracterizavam pela valorização da pureza verbal, do ornamento estilístico e pela exploração de temas como o exotismo oriental e a mitologia greco-latina. Em concordância com a euforia do novo tempo iniciado com a instauração da República, os literatos e a camada economicamente elevada da população tenderam a marginalizar os costumes populares. Essa tendência ocorreu em concomitância com as reformas urbanas realizadas no Rio de Janeiro, que expulsaram as pessoas pobres do centro da cidade.

> Assistia-se à transformação do espaço público, do modo de vida e da mentalidade carioca, segundo padrões totalmente originais; e não havia quem pudesse se opor a ela. Quatro princípios fundamentais regeram o transcurso dessa metamorfose, conforme veremos adiante: a condenação dos hábitos e costumes ligados à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense.[90]

Os escritores acompanharam de perto as mudanças. Como vimos, a geração de literatos seguia um projeto pedagógico voltado à transformação do "primitivo" Brasil em um país civilizado como os europeus. Para atingir esse objetivo, a literatura deveria seguir refinados moldes de erudição.

> Dos fins do século à guerra de 1914-18, a corrente mestra de nossa literatura, a que vivia em torno da Academia, dos jornais, da boêmia carioca e da burocracia, admirou supremamente esse estilo floreal, réplica nas letras do "art noveau" arquitetônico e decorativo que então exprimia as resistências do artesanato à segunda revolução industrial.[91]

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

---

[90] Sevcenko, Nicolau, *opus cit.*, 2003. p. 43. Grifo nosso.
[91] Bosi, Alfredo, *História concisa da literatura brasileira.* 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1975. p. 220.

Apesar de haver um aparente projeto de revalorização da cultura popular inserido nas burletas, não há uma defesa convicta desses elementos nas crônicas teatrais. Temos a impressão de que as características de brasilidade das peças surgiram espontaneamente, através do desejo de aproximação do "público". Basta citarmos alguns excertos de suas crônicas para comprovarmos que, embora tão próximo à população socialmente periférica, seu modo de pensar não o afastava daquela "corrente mestra de nossa literatura" descrita por Alfredo Bosi no trecho acima. Haja vista, por exemplo, seu entusiasmo perante as melhoras advindas da abertura das avenidas no centro da cidade, capazes de "reformar os costumes cariocas".

> Os três ilustres brasileiros que tiveram a glória de inventar a Avenida Central, isto é, os Drs. Rodrigues Alves, Lauro Muller e Paulo de Frontin, devem estar satisfeitíssimos: o Carnaval de 1906 foi a demonstração mais positiva e flagrante de que **aquele incomparável melhoramento iniciou a reforma dos costumes cariocas**. Houve na festa uma nota de elegância que o nosso povo não conhecia ainda, e a alegria popular, o entusiasmo das massas, a própria concorrência pública foram mais consideráveis que nos outros anos.[92]

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

> Ora, todos sabem que a sociedade dos autores franceses é uma potência, uma espécie de tribunal que tem, pode-se dizer, a seu cargo, interpretação de toda a legislação teatral, e a cujo arbítrio recorre-se todas as vezes que surge uma questão entre os autores ou entre estes e os empresários. As decisões dessa sociedade têm força de lei e são fielmente observadas e cumpridas.
>
> Mas em França os autores dramáticos formam uma legião numerosíssima e no Brasil são tão raros que eu poderia aqui citá-los, sem ocupar mais de cinco linhas deste artigo.[93]

> Em matéria de teatro o ideal dos públicos é o parisiense, que vai a todos os circos e todos os cafés-concertos, mas enche cento e tantas vezes seguidas a sala do Odéon, para ouvir um espetáculo como *Pour la couronne*, de François Coppée, e neste momento faz cauda à porta do Ginásio porque o interessa a representação de uma peça discutida como as *Demi-vierges*, de Marcel Prévost.[94]

> Em Paris, na época própria, exibem-se peças novas quase todas as noites, mas os empresários de tal modo se arranjam que só em casos excepcionais há duas representações simultâneas. É verdade

[92] Azevedo, Artur, *O Teatro. In.* "A Notícia", 01/03/1906. Grifo nosso.
[93] *Idem*, 28/02/1895.
[94] *Idem*, 11/07/1895.

que lá os teatros se auxiliam uns aos outros e vivem numa perfeita comunhão de interesses, ao passo que os nossos empresários – benza-os Deus! – menos desejosos parecem dos próprios lucros que da ruína dos colegas.[95]

Não é à toa, portanto, que Artur Azevedo iniciou sua carreira de comediógrafo escrevendo paródias de operetas. Continuou a elaborar peças segundo o modelo francês, dentre as quais *A Fonte Castália* constitui um exemplo bastante representativo porque apresenta características formais e temáticas inspiradas nas peças musicadas de Meilhac e Halèvy[96]. Apesar das categóricas opiniões acerca de nosso atraso cultural em relação à cultura e ao teatro da França, a simpatia pelos hábitos, músicas, danças e linguagem nacionais extrapolavam o modo de pensar comum à elite. Desta constatação originou-se o que chamamos de ambigüidade de suas concepções teóricas, característica ilustrada de forma exemplar por *A Fonte Castália*, em que se tenta unir um conteúdo visto com bons olhos pela "sociedade" ao formato ligeiro agradável ao "público". No entanto, a falta de sintonia entre forma e conteúdo levou à criação de uma peça pouco interessante em ambos sentidos: ela adquiriu uma feição paródica que não chega a ser completamente erudita, nem tampouco é popular.

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

Apolo_ Se bem que Apolo eu seja,
Um deus sadio e forte,
E, como deus, esteja
Livre da morte,
Dou quotidianamente
Um matinal passeio,
Pois, se ficasse doente,
Seria feio.

Eis o deus da poesia
Deus da égloga e da ode!
Com tamanha galhardia
Outro deus haver não pode![97]

O vocabulário incomum para a população pouco instruída, composto por palavras como égloga, ode e galhardia, dificilmente seria entendido pela maioria do "público". Este

[95] *Idem*, 10/10/1895.
[96] Meilhac & Halèvy: Henri Meilhac (1831 – 1897) e Ludovic Halèvy (1833 – 1908) foram libretistas franceses nascidos em Paris. Escreveram, juntos, libretos de opereta musicados por Offenbach, que popularizaram o gênero. As mais famosas foram: *Orphée aux enfers, La belle Hélène, La vie parisienne, La Grande Duchesse de Gérolstein*, todas encenadas no Brasil durante do século XIX e algumas adaptadas em português para a cena brasileira. Também foram os autores da ópera *Carmem*, com música de Bizet.
[97] Azevedo, Artur, *opus cit.*, vol. V, 1995. p. 231.

tampouco estava suficientemente familiarizado com as lendas e personagens mitológicas para acompanhar sem esforço o desenvolvimento da fábula. Embora a piada direta e o estilo bonachão demonstrem a simplicidade característica das obras literárias do autor, as personagens inspiradas em um universo erudito e a linguagem entremeada de termos pouco usuais e sem raízes no modo de falar brasileiro impediram a comédia de atingir o grau de espontaneidade que distingue as melhores obras de Artur Azevedo.

O universo mitológico já fora utilizado na revista de ano cujo fio de enredo serviu de base para a criação de *A Fonte Castália*: *Viagem ao Parnaso*, de 1891. Nas revistas, era comum a inserção de quadros com cenários no Olimpo e deuses gregos como personagens; esses momentos, todavia, não chegavam a interferir na simplicidade dos espetáculos. Em *Viagem ao Parnaso* porém, provavelmente a suntuosidade do longo prólogo com temática distante do cotidiano da população, que corresponde quase inteiramente aos dois primeiros atos da opereta, levou ao fracasso de bilheteria. O prólogo antecede as alusões aos acontecimentos do ano de 1890, presentes nos dois atos seguintes. Após o primeiro ato, o deus Apolo desce ao Rio de Janeiro (junto com Cupido e Gilberto, chamado Cleonte na opereta) para conhecer o teatro recém inaugurado com o seu nome.[98] No passeio, as três personagens deparam com personagens e situações que fazem alusão a acontecimentos verídicos.

Embora a revista tenha permanecido cerca de dois meses em cartaz, a falta de êxito da mesma é citada na revista do ano seguinte:

> João Caetano – Mas vejo que não me apresentam nenhuma peça nacional!
> Frivolina – Nenhuma tivemos durante o ano... Isto é, houve duas revistas: *O Grude*, que aguou na primeira noite...
> Tribofe – Não falemos de coisas tristes!
> Frivolina – ... **e a *Viagem do Parnaso*, que não fez sucesso**.
> Tribofe – Pois eu gostei muito do Brandão (*Imita o ator Brandão na Viagem ao Parnaso*)[99]

Talvez a empresa tenha mantido a peça em cartaz somente na esperança de recuperar os gastos altíssimos despendidos na encenação. Alguns críticos consideraram-na inferior a revistas anteriores, devido à execução frágil das cenas, em que encontraram defeitos de

---

[98] Teatro Apolo: inaugurado a 18 de setembro de 1890 na Rua do Lavradio, 50. Fonte: www.ctac.gov.br/centrohistorico, abril de 2006.
[99] Azevedo, Artur. *O Tribofe*. estabelecimento de texto, notas e estudo lingüístico de Rachel T. Valença. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Casa Rui Barbosa, 1986. Grifo nosso.

encenação, mas houve elogios ao texto rimado, considerado superior e literário. O crítico da *Gazeta de Notícias*, por exemplo, elogiou os versos e anteviu que o "público" não os apreciaria:

> O fecundo escritor, que tantas peças deste gênero nos tem dado, ofereceu-nos, na sua *Viagem ao Parnaso*, **obra finamente literária, mais literária mesmo que teatral**.
>
> Quase toda a peça é em verso, em belo verso delicadamente humorístico e feito com muita elegância e arte. Isto que é para os entendidos uma das belezas, talvez a maior da revista, será um senão para aqueles que no teatro procuram não o deleite do espírito, mas unicamente o dos olhos e ouvidos, na contemplação de formosa dama a piruetar, ou na audição de frases escabrosas e apimentadas.[100]

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

> Artur Azevedo, o maior entre os revistógrafos do período, aceitava a popularização do teatro efetuada pela revista, mas guardando certa distância, não se igualando jamais ao popularesco. Quando podia, enxertava em seus espetáculos um tema literário, julgado mais elevado, chamava à cena a Fantasia, **empreendia uma Viagem ao Parnaso, nem sempre com bons resultados, porque se abria uma espécie de hiato entre a forma e o conteúdo, uma contradizendo o outro**.[101]

Na época, vislumbrar uma suposta literariedade entre as linhas de uma revista bastava para elevá-la aos olhos dos intelectuais; presos ao preconceito, eles não visualizavam o "hiato entre a forma e o conteúdo". Para o "público", porém, o encanto do espetáculo diminuiu e o mau resultado provocou o fracasso de bilheteria. Em *Viagem ao Parnaso*, o ator Brandão – intérprete de várias personagens de Artur Azevedo, inclusive os venturosos seu Eusébio, de *A Capital Federal* e Frazão de *O Mambembe* – estreou no Rio de Janeiro. De acordo com o autor, este resolveu ampliar a revista de ano e transformá-la em uma comédia a partir de uma idéia de Brandão. O ator encomendou a opereta para a companhia da qual fazia parte, mas, quando pronta, o empresário Francisco de Mesquita, seu sócio, recusou-se a encená-la. Possivelmente

---

[100] *Teatros e... Viagem ao Parnaso. In.* "Gazeta de Notícias", 12/03/1891. Grifo nosso.
[101] Prado, Décio de Almeida, *opus cit.*, 1999, p. 106. Grifo nosso.

o calejado empresário, pela leitura do texto, percebeu os prejuízos que lhe acarretaria a encenação da peça. Enquanto *Viagem ao Parnaso*, apesar de não ter tido um grande êxito de bilheteria, conseguiu manter-se em cartaz durante um tempo razoável, o mesmo não aconteceu com *A Fonte Castália*, que teve, quando muito, quinze apresentações. A partir da leitura das crônicas e dos anúncios da peça, acreditamos que esta foi bem encenada, e que se esperava um grande sucesso:

> A *Fonte Castália*, feita em prosa e verso, é uma peça como há muito tempo não se vê em nossos teatros, tal o cuidado do autor em fazê-la.
>
> Vinte e cinco são os números de música, todos originais, e que é uma delícia ouvi-los, notadamente o concertante do terceiro ato.
>
> A Associação do Recreio, sob a direção de Dias Braga, não poupou esforços para a montagem da *Fonte*, tendo despendido alguns pares de contos de réis, pois tudo é completamente novo e luxuoso.[102]

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

> Agarrei no manuscrito da peça e levei-o a Dias Braga, que o aceitou, dizendo-me, antes de o ler, que a *Fonte Castália* entraria imediatamente em ensaios, o que muito me penhorou. Aí está um empresário que, não obstante as injustiças do público, não está prevenido contra o verso, desde que o verso não seja de pé quebrado, nem resiste ao desejo de pôr em cena uma peça brasileira em que descubra qualquer esforço de arte. Esta mania de ser artista antes de ser empresário pode levá-lo à pobreza, mas fica-lhe ao menos a satisfação de ter cumprido o seu dever, e de reclamar para a sua memória uma boa referência, quando mais tarde houver no Brasil alguma coisa que se pareça com teatro, e se der um balanço nos autores, artistas e empresários que viveram nesta quadra infeliz de industrialismo e indiferença.[103]

No trecho, Artur Azevedo revelou seu esforço em escrever uma obra de qualidade, cujos versos esmerados identificariam uma diferenciação entre esta obra e os textos comumente encenados. Ele se mostrou preocupado com os gastos da companhia, corroborando sua idéia de que peças literárias mereciam elogios dos jornalistas, mas em nada auxiliavam aos profissionais do teatro. Nessa mesma crônica, comentou a boa recepção crítica de *A Fonte Castália.* Praticamente unânime em elogiá-la, a imprensa viu, na peça, qualidades

---

[102] *Palcos e Salões. In.* "Jornal do Brasil", 05/07/1904.
[103] Azevedo, Artur. *A Fonte Castália. In.* "O País", 25/07/1904.

superiores ao teatro regularmente escrito e representado no Rio de Janeiro. A tentativa de agradar à crítica e ao mesmo tempo conseguir uma boa bilheteria fracassou por conta do pouco interesse que a peça despertou no "público".

> Dois dias depois, a peça era unanimemente elogiada por todos os órgãos da imprensa. Para citar apenas o mais velho, direi que o *Jornal do Comércio* publicou uma apreciação que conservarei religiosamente e transmitirei a meus filhos, como um dos mais belos prêmios da minha carreira literária.
>
> Entretanto, na segunda representação da *Fonte Castália* havia apenas "meia casa", e no fim de poucas récitas, sucediam-se as vazantes, pelo que a empresa se viu obrigada a substituir anteontem Apolo por Jesus Cristo, fazendo voltar à cena o *Mártir do Calvário*.[104]

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

> A primeira representação de uma peça de Artur Azevedo não podia ocorrer sem uma enchente como a que se verificou anteontem no teatro Recreio Dramático. Ocupando o primeiro lugar entre os que escrevem para o nosso teatro, tendo produzido uma numerosa série de trabalhos, cada um dos quais tem sido um triunfo; conhecendo bem a técnica do teatro, e melhor ainda a língua vernácula, que ele maneja superiormente – quer na prosa, com um estilo singelo e fluente mas aprimorado, quer no verso, em que ele é espontâneo, fecundo e delicado, Artur Azevedo tem direito a essa homenagem dos seus espectadores, que lhe não regateiam estima, simpatia e aplausos sem conta.
>
> Anunciada há dois meses, a *Fonte Castália* era esperada com ansiedade, principalmente pelo auditório mais intelectual, sôfrego de ouvir coisa nova, em português castiço, temperada pela graça leve e quase inocente de um espírito fino que sabe encontrar em todas as situações da cena o aspecto cômico e o destaca em tons suaves para alegria do auditório.[105]

O "português castiço" dos versos, a graça "leve e quase inocente", seriam características positivas, pelas quais ansiava o "auditório intelectual". O enredo, sem ambientação nos costumes do povo brasileiro, e o vocabulário culto fizeram de *A Fonte Castália* uma obra-prima aos olhos dos cronistas. Em artigo referente à estréia, o respeitado cronista teatral Oscar Guanabarino anteviu o fracasso de "público", ao avaliar positivamente o texto, considerado superior para o gosto do espectador comum. Esse jornalista, pouco conhecido e estudado, merece atenção especial devido a seus artigos coerentes e expressivos, em meio às inúmeras crônicas teatrais superficiais publicadas na imprensa. Suas crônicas fogem à bajulação pouco crítica, comum nas colunas de teatro não assinadas dos jornais da época. A linha de pensamento de Guanabarino seguia as convenções do teatro do século XIX, isto é, ele valorizava as peças "bem-feitas", que incorporavam as regras dramáticas tradicionais. Tinha

---

[104] *Idem. Ib.*
[105] *Teatros e Música. A Fonte Castália. In.* "Jornal do Commércio", 09/07/1904.

idéias teatrais semelhantes às de Artur Azevedo, conforme veremos mais adiante, no sentido de avaliar a dramaturgia de acordo com os parâmetros seguidos pela dramaturgia convencional.

Primeiramente, Oscar Guanabarino comentou o sucesso popular de Artur Azevedo e indicou que, uma vez maduro, o dramaturgo buscava um outro tipo de glória, mais condizente com o seu talento.

> Viver de glórias é muito agradável, principalmente no começo da vida; mas quando chega a época da realidade, quando o espírito cultivado exige uma retribuição razoável do seu trabalho, essas reputações, aliadas ao dever que temos para com os amigos e para com a roda de companheiros, formam uma carga insuportável, um empecilho, verdadeiro trambolho.[106]

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

> A *Fonte Castália* é uma verdadeira monstruosidade para o meio em que se agita o nosso teatro, é fina demais para garantir 20 representações, e tem no seu bojo mil causas de insucesso.
>
> As ovações recebidas pelo autor no final do 2º ato nada provam, senão que os seus amigos e admiradores foram ornamentar o teatro Recreio Dramático, formando ali um auditório ilustrado e apto para compreender as verdadeiras produções artísticas; mas, infelizmente, não é aquela roda que há de sustentar esse primorzinho.
>
> Verdade é que o empresário Dias Braga montou a peça com um deslumbramento tal, que só os cenários e rouparias constituem magnífico espetáculo visual, e também é certo que todos os artistas procuraram, dentro dos limites da possibilidade relativa em que vivem, dar tudo quanto era possível dar ao trabalho que lhes foi confiado; mas, apesar de tudo, os resultados práticos, para a empresa e para o autor, não podem ser equivalentes ao valor da peça nem ao capital empregado na sua encenação.[107]

Os espectadores presentes na noite de estréia, membros da "sociedade", colegas do autor, entenderam as referências literárias e mitológicas do enredo e acharam graça no desenvolvimento da trama. Apesar de os cronistas perceberem que o "público" não apreciaria a obra, nenhum deles, obviamente, considerou esse ponto como um fator negativo do texto. Guanabarino comentou a pompa do espetáculo e o esforço dos atores para alcançar um bom resultado, mas constatou que somente a encenação luxuosa seria insuficiente para atrair os habitantes da cidade. Realmente, a maioria do povo não se interessou por um enredo com o

---

[106] Guanabarino, Oscar. *Artes e Artistas. In.* "O País", 09/07/1904.
[107] *Idem. Ib.*

qual não se identificava. A fábula, cujo desenvolvimento estava longe de abarcar os problemas e os costumes da população, não agradou ao "público" regular do teatro profissional. Os cenários, portanto, de nada serviram para atrair espectadores entediados com o enredo do espetáculo.

Percebemos a preocupação com os cenários a partir de uma comparação com o texto de *Viagem ao Parnaso*. As rubricas que descrevem os cenários da revista de ano apresentam sensíveis modificações em relação às rubricas correspondentes na opereta. No primeiro ato de *A Fonte Castália*, por exemplo, aparece a seguinte indicação:

> Forte na orquestra. Desaparece a estátua, aparecendo no seu lugar uma gruta de flores, deslumbrantemente iluminada, por onde entra Cupido, acompanhado de uma dúzia de Amores.[108]

Na revista de ano, a rubrica, mais simples, descreve:

> Abre-se ao fundo, no lugar da estatueta, uma gruta florida por onde entra Cupido, acompanhado de Amores.[109]

Os textos são semelhantes, mas as sutis diferenças comprovam o desejo de ver, na opereta, cenários ricamente elaborados. As modificações não significam que os cenários de *Viagem ao Parnaso* fossem menos luxuosos, mas demonstram que, em relação a *A Fonte Castália*, o autor preocupou-se em descrever com mais detalhes os elementos de cena, a fim de indicar precisamente aos cenógrafos a importância das alegorias. Em outros trechos da opereta, por exemplo, há descrições de cenários inexistentes na revista. Ao fim do primeiro ato, temos:

> Mutação. Apoteose. Cupido e Cleonte atravessam o espaço, levados ao carro de Vênus, puxado por pombas e acompanhado por uma revoada de Amores;[110]

enquanto em *Viagem ao Parnaso*, nesse mesmo episódio, a única indicação de mudança do cenário consiste na palavra "mutação." Somente em *A Fonte Castália* há a descrição detalhada do cenário do segundo ato, que representa o Monte Parnaso:

---

[108] Azevedo, Artur, *opus cit*., vol. V, 1995. p. 224.
[109] *Idem*, vol III. p. 467.
[110] *Idem*. vol. V. p. 227.

> O cimo do Monte Parnaso. À direita, ao fundo, a fachada de um rico palácio de mármore de cores variegadas, todo embutido de pedras preciosas. À esquerda, a Fonte Castália e um trono, o trono de Apolo, ornado de relva e flores, muitas flores. Paisagem grega ao fundo, em perspectiva. Sol ardente.[111]

Estes indícios nos levam a crer na esperança de atrair o "público" através dos cenários; a despeito da encenação luxuosa, porém, a opereta não satisfez o gosto popular, devido à linguagem e à temática. O conteúdo da opereta levou Joel Pontes a inclui-la a em seu ensaio sobre as comédias "sérias" de Artur Azevedo, denominado *O teatro sério de Artur Azevedo*[112]. Neste artigo, um dos poucos em que há um estudo de peças "sérias" do comediógrafo, o pesquisador analisou cinco textos (*A Almanjarra*, *A Jóia*, *O Badejo*, *O Retrato a Óleo* e *Fonte Castália*), dos quais três fazem parte de nosso estudo.

A escolha de *A Fonte Castália* como parte do *corpus* do ensaio pareceu inadequada a Paulo Hecker Filho, cuja opinião, publicada junto com o artigo nos Anais do Segundo Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, foi proferida no debate que precedeu a exposição do ensaio. De acordo com Paulo Hecker Filho, *O Dote* seria uma escolha mais acertada para análise dentro dos parâmetros adotados pelo pesquisador, porque *A Fonte Castália* teria uma "intenção farsesca não levada a peito".[113] Realmente, o enredo, apesar de afastado do imaginário popular, não deixa de remeter, em algumas passagens, ao Rio de Janeiro de então. Além disso, os aspectos formais coadunam-se com as características dos gêneros musicados. Joel Pontes não descartou essa possibilidade em seu ensaio:

> Embora a ação se passe numa época indeterminada, a linguagem e alusões a anúncios de jornais e costumes (namoro, pedido de mão, o poder do dinheiro, "capital e juros"), não deixa dúvidas quanto às implicações da fantasia cômica com a atualidade.[114]

Segundo o ensaísta, a comédia pode ser caracterizada como farsa, pelo intento velado de lançar ao ridículo os poetas (de pé quebrado) daquele tempo. Pontes comentou ironicamente os recursos cômicos utilizados pelo autor, exemplificando com os desvarios das personagens ao beber a água da fonte, capaz de lhes incutir, imediatamente, o dom de versificar. O estudo aponta a inverossimilhança como o ponto fraco da comédia:

---

111 *Idem*. *Ib.* p. 228.
112 Pontes, Joel, *opus cit.*, 1963.
113 Hecker Filho, Paulo. *In.* "Anais do Segundo Congresso de Crítica e Histórica Literária" Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1963. p 260.
114 Pontes, Joel, *opus cit.*, 1963, p. 254.

> Por outro lado, interpretada a peça como farsa, verificamos que as coisas mais prosaicas ditas como poesia, por obrigação, lançam as personagens numa esfera de inverossimilhança, e até de ilogicismo, que nos permite concluir em Artur Azevedo a certeza de que não basta para se alcançar a poesia o conhecimento de regras e liberdade poéticas.[115]

O problema de *A Fonte Castália*, porém, não se encontra na inverossimilhança ou na versificação disparatada das personagens; a fragilidade do texto apresenta-se na fuga proposital do autor à representação dos costumes do povo, representação essa responsável pelo surgimento de suas comédias mais valiosas. A falta de brasilidade provocou, também, a ausência de "público" no teatro. Conforme veremos a seguir, ao analisarmos o enredo da opereta, *A Fonte Castália* não pede uma verossimilhança externa, porque a própria classificação da peça, de "fantasia-cômica" deixa clara a intenção de criar um mundo fantástico. As personagens são deuses mitológicos, o Cupido, poetas presos em um hospício e apaixonados pelas musas de Apolo, um comendador que chega em comitiva carregado em palanquim de ouro, um pai tão obcecado por poesia que só casará a filha com um poeta — enfim, toda a peça gira em torno de um mundo irreal.

Embora existam referências a alguns costumes e assuntos de repercussão na sociedade — como o casamento por interesse, ou a oposição entre os valores morais e culturais e o poder financeiro, num período de início do desenvolvimento do capitalismo no Brasil —, tais referências são secundárias em um enredo cômico-fantástico. Não há inverossimilhanças internas na fábula, que se sustenta segundo a intenção do autor ao escrevê-la. Na análise que se segue, buscamos demonstrar textualmente a intenção de Artur Azevedo em alcançar uma integração entre o formato popular da comédia musicada e as referências literárias eruditas, intenção malograda na prática, conforme já adiantamos.

A comédia clássica e as críticas ao incipiente capitalismo

O enredo tradicional, baseado nos princípios da Comédia Nova, demonstra o desejo de Artur Azevedo em elaborar uma peça agradável à "sociedade". Seguir o modelo da tradição clássica significava elaborar um enredo concebido em relação ao passado literário-teatral europeu. Denominou-se Comédia Nova as peças cômicas escritas em período posterior à Comédia Antiga, a partir de Menandro (342 a. C. – 292 a. C), cujos seguidores foram Plauto e

[115] *Idem. Ib.*, p.256.

Terêncio. Da Comédia Nova surgiram as convenções utilizadas nos textos teatrais cômicos tradicionais, com a criação dos tipos e a estruturação dos enredos tendo por base, geralmente, uma intriga amorosa.

> A diferença fundamental entre a comédia antiga, encarnada em Aristófanes, e a comédia nova, vista através de Menandro, é a que vai do cidadão, entendido como parte do Estado, ao indivíduo, movimentando-se no domínio da família.[116]

Northrop Frye, no ensaio *The mythos of spring: comedy*,[117] teorizou sobre a estrutura e os tipos comuns às peças que seguem o modelo da Comédia Nova, isto é, cujas fábulas pouco se afastam de um modelo convencional. Nesse modelo, o texto dramático gira em torno de um casal de namorados e das personagens que desejam impedir o seu casamento. É possível aplicar perfeitamente a teoria de Frye ao enredo de *A Fonte Castália*, em que o envolvimento do par amoroso Azélia e Cleonte e os empecilhos para a realização do casamento regem o desenrolar das ações.

As burletas apresentam, também, pares românticos. Diferentemente do que ocorre em *A Fonte Castália*, no entanto, o namoro em *A Capital Federal*, *O Mambembe* e *O Cordão* mantém-se num segundo plano frente às peripécias dos enredos, às situações do dia-a-dia da população, aos tipos característicos da sociedade brasileira; em suma, não é a união do casal de namorados o objetivo principal dos enredos das três burletas. Tal característica, além de outros aspectos a serem analisados mais adiante, afasta as burletas do modelo clássico. Já em *A Fonte Castália*, todos os episódios visam à superação dos obstáculos responsáveis pelo impedimento da união entre Azélia e Cleonte; os obstáculos seguem as convenções impostas à comédia tradicional.

Em um primeiro momento, o pai da moça faz uma exigência fora do comum para aceitar o pedido de casamento: obcecado por poesia, Frumêncio dará a mão da filha somente a um poeta. Apesar de aparentemente inverossímil, a exigência é perfeitamente adequada ao caráter fantasioso do texto, expresso no gênero que o autor utiliza para designá-lo: "fantasia cômica". Além disso, a situação absurda ajuda a criar o ambiente cômico. Northrop Frye denominou a personagem responsável por impedir a união do par enamorado de "blocking caracter"; o tipo caracteriza-se pelo prestígio, sendo, em geral, o pai de um dos amantes ou

---

116 Arêas, Vilma Sant'Anna, *Iniciação à Comédia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990. p. 34

117 Frye, Northrop, *The mythos of spring: comedy*. In. Corrigan, Robert W., *Comedy: meaning and form*. San Francisco: Chandler Publishing Company, 1965.

alguém, mais velho e rico, que recebe o apoio do pai. A autoridade do "blocking caracter" impõe regras cuja falta de coerência estimula o surgimento de passagens carregadas de humor.

> The opponent to the hero's wishes, when not the father, is generally someone who partakes of the father's closer relation to established society: that is, a rival with less youth and more money.[118]

> The humour in comedy is usually someone with a good deal of social prestige and power, who is able to force much of the play's society into line with his obssession. Thus the humour is intimately connected with the theme of the absurd or irrational law that the action of comedy moves toward breaking.[119]

Frumêncio utiliza o poder de pai e dono da casa para subjugar as demais personagens à sua obsessão irracional. Sem talento, ele contrata um empregado, Machucho, que deverá falar em versos e auxiliá-lo na redação de seus poemas. Sua filha deverá casar-se com um poeta; em decorrência disso, o namorado da filha deseja tornar-se um poeta para conseguir casar-se com ela. Torna-se claro, assim, que a fábula gira em torno da mania absurda do "blocking caracter", obcecado por poesia.

Seguir as convenções implicava aproximar-se da chamada alta comédia. Assim, em quase todos os níveis do texto observa-se um esforço que objetiva seguir os padrões clássicos apreciados pelos literatos. *A Fonte Castália*, sem deixar de apresentar a forma das peças musicadas e os trejeitos de farsa, tenta fugir das distinções que fazem o teatro de Artur Azevedo ser tão representativo da cultura nacional. O humor diferencia-se sensivelmente daquele presente em *A Capital Federal* e *O Cordão*, cuja base se encontra, conforme veremos, nos tipos brasileiros, em sua insociabilidade ou malandragem. Aqui, o cômico se faz a partir do absurdo das situações, da paródia aos poetas de "pé quebrado" e das frases espirituosas espalhadas pelo texto.

Com o objetivo de tornar-se um poeta e, desse modo, responder à exigência de Frumêncio e se casar com Azélia, Cleonte viaja, ajudado pela deusa Vênus e pelo Cupido, ao Monte Parnaso, onde Apolo poderá lhe conceder o dom da poesia. Para isso, basta ao rapaz beber água da fonte Castália. O segundo ato se passa no cimo do Monte Parnaso. Todo escrito em versos, há, nele, diversas apologias à poesia, a exemplo do já citado desvario dos poetas do

---

[118] *Idem. Ib.* p. 143. "O oponente aos desejos do herói, quando não é o pai, é geralmente alguém que pertence às relações do pai na sociedade: isto é, um rival com menos juventude e mais dinheiro."

[119] *Idem. Ib.* p. 147. "O humor na comédia está geralmente em alguém com muito prestígio social e poder, que pode subjugar boa parte da sociedade da peça à sua obsessão. Assim o humor está intimamente ligado ao tema da lei absurda ou irracional que a ação da comédia encaminha a fim de quebrar."

Parnaso, na cena VIII. As frases cômicas, embora simples, remetem a temas distantes do dia-a-dia dos brasileiros. Na cena IV, Réia, ex-amante de Apolo, agora relegada à condição de simples funcionária, sofre por ser humilhada e desprezada:

> "Réia — Anda agora aos pontapés
> Quem já aos beijos andou!
> Ah! Se eu soubesse, faria
> Como fez a bela Isse.
> Que não caiu na tolice
> De dar-lhe o que ele pedia
> De pastor sob o disfarce;
> Ou teria a mesma sina
> Que teve a ninfa Bolina...
> Polímnia — Qual foi?
> Réia — Preferiu matar-se
> A dar-lhe ouvidos."[120]

O trecho ilustra a tendência constante na peça de fazer alusões a conteúdos familiares aos homens de letras, mas afastados do imaginário do espectador comum — como o assédio do deus Apolo, disfarçado de pastor, à bela pastora Isse; ou a perseguição do mesmo deus à ninfa Bolina, que se atirou ao mar para fugir dele. Embora o trecho não seja incompreensível para o "público", as comparações de Réia não induzem à rápida identificação da grande maioria da população; assim, a passagem em questão dificilmente provocaria uma reação positiva nos trabalhadores cansados e pouco instruídos. Situações semelhantes ocorrem ao longo de toda extensão da comédia.

A crítica social expressa nas entrelinhas distanciava-se, outrossim, dos assuntos do cotidiano do povo pobre, ao contrário do que acontecia nas burletas, em que o humor se dirigia aos problemas comuns do dia-a-dia da população: a moradia, o transporte, os jogos, o carnaval, a carestia, entre outros. Em *A Fonte Castália*, Artur Azevedo criticou o apego exagerado às riquezas materiais, em detrimento de valores espiritualmente superiores, como a arte e o amor. Esse tema interessava aos literatos desde os anos de vigor do teatro realista, quando os princípios morais burgueses invadiram os palcos. Trata-se, portanto, de mais um indício textual de que o autor buscou agradar à "sociedade" quando pensou o enredo da opereta. A crítica ganha força no terceiro ato, o único originalmente escrito para a peça, sem

[120] Azevedo, Artur, *opus. cit.,* vol. V, 1995. p. 233.

qualquer ligação com a trama da revista de ano *Viagem ao Parnaso*: é neste terceiro e último ato que aparece um novo "blocking caracter", a fim de adiar o epílogo da comédia.

> There are two ways of developing the form of comedy: one is to throw the main emphasis on the blocking characters; the other is to throw it forward on the scenes of discovery and reconciliation.[121]

A afirmação de Frye coaduna-se com o enredo. Nos dois primeiros atos, os episódios desdobram-se em decorrência das excentricidades do "blocking caracter" Frumêncio; assim, a "ênfase principal", no desenrolar das ações, recai sobre suas atitudes intransigentes em relação aos namorados. O terceiro ato se passa no dia previsto para a volta de Cleonte à casa de Frumêncio. Antes da chegada do rapaz, a família recebe a visita do milionário comendador Andronico, dono da quinta das Rosas, que se apaixona à primeira vista por Azélia, e pede-a em casamento. A entrada dessa nova personagem visa a garantir o suspense antes do desfecho. No fim do segundo ato, nada mais impede o casamento, porque o rapaz enamorado conseguiu satisfazer a exigência de seu futuro sogro. Para preencher o terceiro ato e ampliar o impacto da chegada triunfal de Cleonte, nada melhor do que inserir no enredo um novo "blocking caracter". Portanto, nas "cenas de descobrimento e reconciliação", surge um novo impedimento para a felicidade do casal.

Apesar do novo pretendente não ser poeta, o pai da moça aceita o pedido de casamento, porque a quinta das Rosas, isto é, o dinheiro, compensaria a falta de talento do futuro genro:

> Frumêncio — (...)Comendador, a coisa é esta: há dias apareceu-me um rapaz que vinha, autorizado por ela, pedir-ma em casamento. Eu disse-lhe que só daria minha filha a um poeta.
> Andronico — E ainda está nesse propósito?
> Frumêncio — Abro uma exceção para o comendador.[122]

O novo "blocking caracter" serve de motivo para coroar a linha de pensamento inserida na comédia desde o princípio: a crítica ao interesse exagerado pelo dinheiro. O assunto adquiriu real importância no decorrer do século XIX, junto ao crescimento das cidades e ao desenvolvimento do sistema capitalista. Dentre os valores morais pregados pelos dramaturgos

---

[121] Frye, Northrop, *opus cit.*, p. 144. "Há duas maneiras de desenvolver a forma da comédia: uma é colocar a ênfase nos personagens bloqueadores, outra é colocá-los mais adiante, nas cenas de descobrimento e reconciliação."
[122] Azevedo, Artur, *opus cit.*, vol. V, 1995. p. 260.

realistas, um do mais discutidos centrava-se no repúdio ao casamento por interesse e à ganância excessiva. Encenadas por um curto período, conforme vimos, as peças realistas deixaram marcas profundas entre os literatos posteriores, haja vista o conceito de "decadência" teatral utilizado por eles quando se referiam ao teatro ligeiro produzido em seguida.

Após a República, a idéia de um enriquecimento rápido ser possível ganhou força diante da aparente democratização da sociedade.

> É a época dos 'enriquecimentos milagrosos', das 'falsas fortunas', dos 'caça-dotes', dos 'especuladores' e dos 'golpistas' de todo molde, que põem em alerta e angustiam os possuidores de capitais estáveis.[123]

A opereta critica, portanto, um dos assuntos de extrema atualidade no período. O tema, porém, fazia parte apenas do rol de interesses da elite econômica e intelectual; estava afastado dos conflitos diários do povo pobre, para o qual um casamento vantajoso estava fora de cogitação. Assim, a crítica social presente em *A Fonte Castália* foge aos assuntos do cotidiano da maioria dos habitantes do Rio de Janeiro, característicos das burletas. A fábula corresponde, em toda sua extensão, a uma inserção do autor popular em conteúdos literários discutidos por seus pares de Academia. Ao analisarmos as comédias sem música, dirigidas à "sociedade", veremos como temas parecidos a este se repetem. Para a consagração frente aos literatos, Artur Azevedo empenhava-se na criação de comédias coerentes com o padrão considerado, por ele, o mais elevado, o padrão estético das peças realistas.

No princípio da peça, quando Cleonte chega à casa de Frumêncio para pedir a mão de Azélia, segue-se o seguinte diálogo:

> "Cleonte: (*À parte*) — É agora! (*Alto, tossindo*) Hum! hum!
> Frumêncio: (*Tossindo*) — Hum! hum!... (*À parte*) Vem pedir-me versos...
> Cleonte: — Senhor Frumêncio...
> Frumêncio: (*À parte*) — Versos ou dinheiro.
> Cleonte: — Como ?
> Frumêncio: (*À parte*) — Prefiro que sejam versos.
> Cleonte: — Dizia?
> Frumêncio: — Cá falo. Sou todo ouvidos.
> Cleonte: — Senhor Frumêncio, eu sou um homem independente.
> Frumêncio: (*À parte*) — Não é dinheiro que me vem pedir...´"[124]

---

[123] Sevcenko, Nicolau, *opus cit*., 2003. p. 56.
[124] Azevedo, Artur, *opus cit*., vol. V, 1995. p. 221.

O trecho revela, de imediato, a personalidade do tipo cômico: Frumêncio ama compulsivamente a poesia, mas também se interessa, num grau bastante elevado, pelos bens materiais. Apesar de o rapaz ser "um homem independente", ele não admite o casamento; coloca sua estapafúrdia obsessão acima das razoáveis posses do rapaz. Tal não acontece quando surge o milionário comendador Andronico: a favor de um genro dessa natureza, até um compulsivo esquece a poesia. Em suma, o amor e a arte são secundários dentro de uma sociedade que só se preocupa em ganhar dinheiro. Cupido, o deus do amor, no segundo ato, expõe o ponto de vista; Apolo, o deus da poesia, concorda com ele. Os dois lamentam o esquecimento dos valores do espírito pelos homens.

"*Coplas*
I
Cupido: — Meu bom Apolo, isto vai mal!
Hoje não há no mundo inteiro
Força maior que a do dinheiro,
Pois ele é o deus universal!
Isso nos causa dissabor
Isto deveras arrelia
A ti, que és deus da poesia,
E a mim, que dizem deus do amor!"
(...)
(*Declamando*) Sim! O dinheiro! Por ele
perdi minha força imensa!
Não tenho seta que o vença,
Nem sopro que o esfacele!
Apolo — Pois comigo é o mesmo caso...
Disseste, e Apolo o confirma;
É só por honra da firma
Que não liquido o Parnaso!
Como a fortuna negaças
Faz a quem versos escreve,
Raro é o tipo que se atreve
A pedir as minhas graças!
Cupido — Tu, afinal, tens razão
Pois na sociedade abjeta
Não consta que houvesse um poeta
Morrido de indigestão."[125]

No terceiro ato, Machucho ratifica a idéia quando defende o namorado de Azélia. Poesia e amor não enchem barriga de ninguém:

[125] *Idem. Ib.* pp. 241, 242.

"Sonetos, décimas, quadras
Concorde, ó flor dos patrões
Não dão a ninguém aquilo
Com que se compram melões."[126]

O desfecho da comédia, de tom moralizante, explicita o ponto de vista do autor: Frumêncio, encantado com o talento de Cleonte, adquirido por meio da água milagrosa da fonte Castália, exulta de alegria; ele percebe o papel mesquinho que desempenhou e se arrepende por preferir o dinheiro à felicidade de sua filha:

Frumêncio: (*entusiasmado*) _ Bravo! Bravo! Lança-te nos meus braços, meu genro! (*Abraçado a Cleonte*) Desculpe, comendador, mas aquela décima vale mais do que a sua quinta. (*Consigo*) E pensar que eu quis vender minha filha!...[127]

Portanto, o amor e a poesia vencem ao final o duelo contra o dinheiro, pelo menos na família de Frumêncio. A aplicação das convenções advindas da Comédia Nova mantém-se nas últimas cenas. Cleonte trouxe consigo uma garrafa cheia de água da fonte Castália. Todas as personagens, inclusive os "blocking caracters", bebem um pouco e começam a falar somente em versos.

The tendency of comedy is to include as many people as possible in its final society: the blocking characters are more often reconciled or converted than simply repudiated.[128]

Na "sociedade final" da peça, todos recebem o dom de falar poeticamente. O desfecho feliz, típico da comédia tradicional, em que não há excluídos, encerra o espetáculo. O último cenário, todavia, apresenta um dos fundamentos do teatro ligeiro, a apoteose.

Frumêncio — Fique para a apoteose!
Andronico — Apoteose!
Cleonte — O povo a exige
Azélia — A apoteose é de rigor!
Frumêncio — Decerto. *Noblesse oblige.*
Todos (*Apontando para o fundo*)
— Aquele é o reino do Amor (*Mutação. Apoteose*).[129]

---

[126] *Idem. Ib.* p. 251.
[127] *Idem. Ib.* p. 264.
[128] Frye, Northrop, *opus cit.*, 1965. p. 143. "A tendência da comédia é de incluir o máximo de pessoas possível em sua sociedade final: as personagens bloqueadoras são mais freqüentemente reconciliadas e convertidas do que excluídas."
[129] Azevedo, Artur, *opus cit.*, vol. V, 1995, p. 268.

Artur Azevedo insere a apoteose, elemento típico das revistas, na opereta, com o intuito de maravilhar, por meio do cenário deslumbrante, o "público". Nas últimas falas, as personagens sublinham a importância da apoteose, que seria uma exigência do "público" e da "sociedade" ("*Noblesse oblige*"). Assim, até o cair do pano, *A Fonte Castália* mantém o caráter de peça intermediária, cujo objetivo seria atrair espectadores de diferentes níveis sociais e econômicos: a fábula parodia a literatura erudita e faz referência a questões relevantes sobretudo para a elite, mas não deixa de lado, especialmente no aspecto formal, a simplicidade popular.

A seguir, analisaremos cinco comédias de costumes em que Artur Azevedo visou agradar à "sociedade". São textos em que insistiu na incursão pelos gêneros mais valorizados, em busca de prestígio intelectual.

Segunda Parte
As comédias "sérias"

1. *O Retrato a Óleo* e *Vida e Morte*: em busca da elevação.

Circunstâncias das primeiras representações

O Retrato a Óleo (1902) e *Vida e Morte* (1908) representam tentativas de Artur Azevedo de escrever um texto literário, isto é, voltado para a "sociedade". Apesar de apresentarem problemas estruturais, a serem analisados aqui, são textos de grande importância para a compreensão daquele momento teatral; por isso, a pouca atenção que receberam da crítica contemporânea constitui uma verdadeira lacuna nos estudos da história dramática nacional. Os mais importantes críticos uniram estas às demais peças "sérias" de Artur Azevedo num conjunto uniforme, como se todas possuíssem as mesmas qualidades e, principalmente, os mesmos defeitos; no entanto, através de uma simples leitura, podemos perceber que algumas das comédias de costumes apresentam enredos graciosos e verossímeis, enquanto outras, como *O Retrato a Óleo* e *Vida e Morte*, contêm episódios incongruentes ou monótonos.

Décio de Almeida Prado analisou a obra de Artur Azevedo no ensaio *A evolução da literatura dramática*, da década de 50. Nele, ressaltou as virtudes de comunicabilidade e humor do comediógrafo, encontradas principalmente no teatro musicado, e criticou severamente as chamadas peças "sérias":

> As suas peças sérias, essa é a verdade, têm muito menos valor artístico que a produção julgada desimportante, onde a sua verve podia expandir-se livremente, sem sentir a obrigação de ser artístico, de trabalhar para a posteridade. Comédias como *O Dote* ou *O Badejo*, dramas como *O Escravocata*, ferem-nos a atenção por serem pobres, esquemáticos.[1]

Para o crítico, a "obrigação de ser artístico", a fim de consagrar-se para a "posteridade", teria levado Artur Azevedo a enveredar por caminhos nos quais seu talento deixava a desejar. No comentário supracitado, considerou "pobres, esquemáticas" duas boas comédias de costumes, *O Dote* e *O Badejo*, sem realizar uma análise aprofundada, talvez devido

[1] Prado, Décio de Almeida, *opus cit.*, 1955. p.269.

ao reduzido tamanho do ensaio. Ambos os textos, no entanto, retratam a vida da época com graça e naturalidade, conforme veremos mais adiante. Em estudo mais recente – *História Concisa do Teatro Brasileiro*[2] – o crítico dedicou um capítulo inteiro às burletas, além de analisar com simpatia o teatro musicado do fim do século; na parte dedicada às comédias de costumes, porém, o nome de Artur Azevedo quase não aparece e, ademais, nenhuma peça sua é analisada.

Sábato Magaldi, no *Panorama do Teatro Brasileiro*, também enalteceu as qualidades cênicas do teatro musicado em detrimento das peças "sérias". Atribuiu a inferioridade destas ao excesso de trabalho do autor, cuja rapidez de produção impediria o desenvolvimento de temas profundos:

> Estamos convencidos de que, muito mais livres e espontâneas na falta de um propósito intelectual, as burletas atingiram melhor os objetivos e se tornaram modelares no gênero. (...)
> A pressa impediu o maior apuro de sua dramaturgia, e sabe-se que um relativo ócio é poderoso estímulo para as descobertas pessoais.[3]

Nada indica, contudo, que as burletas não fossem elaboradas a partir de um "propósito intelectual", conforme veremos ao estudá-las; além disso, a rapidez de produção não se apresenta como um defeito de Artur Azevedo, mas sim como uma característica de sua personalidade de escritor; os pontos negativos encontrados em algumas peças advêm de outros fatores, a serem analisados a seguir. Em lugar de "pressa", talvez devêssemos falar em espontaneidade: são exatamente as obras escritas sem a preocupação de seguir as normas literárias elitistas as de melhor composição.

Joel Pontes mantém a linha de pensamento dos demais críticos, de certa forma enraizada nos estudos teatrais brasileiros. Antes de iniciar sua análise, escreveu, denunciando desde o início o caminho escolhido para a reflexão:

> Em todos estes títulos, o cuidado com a composição tirou a espontaneidade cômica e certa ingenuidade que no seu desatavio é um dos encantos mais permanentes do teatro de Artur Azevedo. No tocante às tentativas de tese, além de já não terem interesse hoje em dia, falharam no momento oportuno pelo fato de não haverem provocado oposição.[4]

---

[2] Prado, Décio de Almeida, *opus cit*., 1999.
[3] Magaldi, Sábato, *opus cit*., 1997. pp. 157, 158.
[4] Pontes, Joel, *opus cit*., 1963. p. 239

Ao generalizar, Joel Pontes repetiu o erro dos demais estudiosos, nivelando qualitativamente a produção "séria" de Artur Azevedo. O comentário seria certeiro caso se referisse a algumas comédias específicas, nas quais a espontaneidade cômica cedeu lugar ao desejo de elevar literariamente o texto teatral. *O Retrato a Óleo* e *Vida e Morte* contêm, realmente, problemas específicos, ocasionados pela vontade de conciliar as divergências oriundas da dicotomia entre "público" e "sociedade". As duas peças apresentam grandes reviravoltas, caracterizadas pela presença da *ficelle*, ou seja, o "efeito teatral", o *coup de théâtre* tão comum nos dramalhões românticos da primeira metade dos oitocentos, e por algumas cenas verdadeiramente patéticas.

Os eventos para os quais foram escritas indicam a preocupação do comediógrafo na elaboração de comédias capazes de agradar a uma audiência formada por pessoas da elite. Escreveu *O Retrato a Óleo* a pedido do grupo amador Elite Clube, em 1898, após a apresentação de *O Badejo*, peça que produziu boa impressão entre a "sociedade". Esse grupo amador destinava seus espetáculos às pessoas de nível social e econômico elevado, no entanto, havia uma profusão de teatrinhos espalhados por todo Rio de Janeiro, compostos por pessoas com diferentes condições sociais e que encenavam diversos gêneros, inclusive peças de conotação popular. Artur Azevedo possuía uma opinião rígida a respeito do repertório encenado por essas pequenas agremiações; na crônica *O Teatro*, de 14 de dezembro de 1899, direcionada ao Elite Clube, ele resumiu suas idéias acerca do tipo de texto ideal a ser encenados por associações de amadores:

> (...) já o tenho dito mais de uma vez e é convicção minha que, se algum dia tivermos teatro, será feito pelos amadores com o seu entusiasmo, a sua sinceridade, a sua preocupação de arte e não pelos artistas desalentados, sem estímulo, sem conforto, sem remuneração, cheios de privações e misérias, ensaiando a trouxe-mouxe umas tantas peças com que as empresas não contam, decorando longos papéis sem absoluta certeza de que chegarão a recitá-los em público. (...)
>
> O que falta ao Elite-Clube é uma direção literária que não faça concessões aos seus associados, e lhes imponha o teatro que lhes deve impor, **a fim de que o bom gosto da platéia se compadeça com o talento dos amadores.**
>
> Do teatro estrangeiro o Elite-Clube não deveria aproveitar senão algumas peças clássicas – peças de todas as épocas e de todas as sociedades –, e **atirar-se ao teatro brasileiro, pondo em contribuição, por todos os meios possíveis, o talento dos nossos escritores**.
>
> Fazendo assim, o Elite-Clube, sem transigir com a opinião mal avisada dos seus associados, e substituindo os que se irritassem por outros que o aceitassem como uma tentativa proveitosa de arte, desempenharia nobremente, dignamente, patrioticamente uma elevada missão artística, e faria obra para o presente e para o futuro.[5]

[5] Azevedo, Artur, *O Teatro. In.* "A Notícia", 14/12/1899. Grifo nosso.

Artur Azevedo expressava, portanto, a opinião de que os amadores, sem a necessidade de arrecadar dinheiro com bilheteria, tinham a obrigação de encenar textos literários nacionais, a fim de estimular a produção da dramaturgia entre os escritores e de refinar o gosto do espectador. Desse modo, ele estaria sendo incoerente com suas idéias caso escrevesse um texto com características do teatro popular para ser encenado por amadores. Quando, a pedidos, elaborava comédias para grupos amadores, procurava escrevê-las de modo a cumprir, na prática, com as assertivas expressas nas crônicas teatrais, a exemplo das comédias "sérias" *O Badejo* e *O Retrato a Óleo*, criadas a pedido do Elite Clube. *O Retrato a Óleo* não chegou a ser representada pelo grupo e ficou a esperar outra oportunidade na gaveta do autor.

Quando, em 1902, Ferreira de Souza, um dos raros artistas do Brasil cuja carreira destacava-se mais pela interpretação de personagens de dramas ou comédias sérias do que de peças ligeiras, pediu a Artur Azevedo um texto para ser representado em seu benefício, este se lembrou da comédia e a ofereceu. Os benefícios representavam uma oportunidade para os artistas se apresentarem em papéis de peças sérias, porque o dinheiro arrecadado era revertido para o beneficiado; eram noites de festa, em que, geralmente, faziam parte da platéia membros da "sociedade":

> Diante uma platéia numerosa e escolhida, do que há de mais distinto entre nossa sociedade elegante, e do número da qual fazia parte o sr. presidente da República, - subiu à cena do Recreio ontem *O Retrato a óleo*.[6]

Entre a "sociedade elegante" presente na primeira representação de *O Retrato a Óleo*, um espectador ilustre atraiu todas as atenções: o presidente Rodrigues Alves, convidado pessoalmente por Artur Azevedo e Dias Braga para assistir ao espetáculo. A presença do chefe maior da República no teatro, um acontecimento aparentemente inédito, proporcionou um grande sentimento de esperança entre os cronistas. Vários acreditaram que, ao apreciar o espetáculo, o presidente se decidisse a trabalhar em prol do desenvolvimento da arte dramática brasileira. Comentaram entusiasticamente o fato, tamanha a surpresa e o ineditismo do mesmo. Um cronista da *Gazeta de Notícias* escreveu:

> Essa circunstância é de tal monta que, provavelmente, as folhinhas do próximo ano trarão na papeleta uma nota assim: - 'Neste dia, em 1902, o presidente da República do Brasil foi, pela primeira vez, ao teatro assistir à primeira representação de uma comédia nacional.'

[6] J. T., *Gambiarras*. *In*. "Cidade do Rio", 27/12/1902.

> E não é para menos, S. Ex. deu um exemplo louvável que, esperamos, não será improfícuo. S. Ex. assistiu a uma comédia agradável e deve ter saído do Recreio convencido de que o teatro nacional necessita e merece auxílio. Viu o público amontoado em uma casa de espetáculos incômoda e acanhada, mas atento, divertido, aplaudindo um escritor brasileiro. S. Ex. também aplaudiu e não o fez, certamente, por delicadeza apenas, porquanto o *Retrato a óleo* é uma peça digna de encômios.[7]

O cronista "Tic Tac", também da *Gazeta de Notícias*, escreveu um artigo integralmente centrado na presença do presidente da República no teatro. Ele atribuiu a essa novidade o sucesso da primeira representação e afirmou que o exemplo do chefe da nação seria seguido por todos, caso se dispusesse a ir com mais freqüência ao teatro[8]; no entanto, apesar do entusiasmo originado por uma ocorrência tão simples e do espectador da estréia estar "atento, divertido, aplaudindo um escritor brasileiro", o "público" não compareceu aos espetáculos seguintes, e o presidente nada fez em prol da melhoria do teatro nacional.

Igualmente sem posteriores iniciativas concretas no sentido de incentivar a arte dramática, outros presidentes repetiram o feito de Rodrigues Alves e compareceram em estréias de peças de Artur Azevedo. *Vida e Morte* foi uma delas: Artur Azevedo escreveu-a especialmente para ser apresentada durante a Exposição Nacional de 1908, cuja série de espetáculos ele próprio organizou. Estudos teatrais citam o esforço do autor na preparação do festival da Exposição como uma lembrança de seu acentuado amor pela dramaturgia e pelo teatro brasileiros. O comediógrafo faleceu pouco depois do evento (22 de outubro de 1908) e adoeceu quando ainda se encenavam as peças, certamente o excesso de trabalho para organizar e ensaiar tantos espetáculos em pouco tempo acelerou o enfraquecimento de sua saúde, já bastante debilitada havia alguns anos.

A idéia, ao selecionar vinte peças brasileiras, teve como ponto central a escolha de um grupo de textos inéditos, para provar a existência de talentos literários na dramaturgia daquele momento, ou já conhecidos, para lembrar aos espectadores o passado teatral do país. A Companhia Dramática Brasileira, formada especialmente para o festival, compunha-se exclusivamente de atores "de nossa terra". As apresentações objetivavam explicitamente provar aos incrédulos a existência de bons artistas e autores no Brasil, todos à espera de uma atitude do Governo para poder desenvolver melhor seu trabalho. O evento aconteceu entre 12 de agosto e meados de outubro de 1908 e, em geral, atraiu bom número de espectadores, mesmo em noites de mau tempo, o que resultou em uma grande alegria para Artur Azevedo

---

[7] *Teatros e... O Retrato a Óleo*. *In*. "Gazeta de Notícias", 28/12/1902.
[8] Tic Tac, *Casos e Coisas*. *In*. "Gazeta de Notícias", 29/12/1902.

nos dias que antecederam seu falecimento. A desejada continuidade do projeto, no entanto, infelizmente não se concretizou, e a companhia se desfez pouco depois do fim da Exposição.

Portanto, o evento para o qual *Vida e Morte* foi escrita visava a auxiliar na elevação da cultura teatral brasileira, com a encenação de textos literários. Nenhuma peça musicada fez parte do repertório escolhido. A peça estreou no dia 11 de setembro de 1908, em uma noite de tormenta, com muito vento e chuva; a despeito disso, a curiosidade em torno da nova peça venceu o medo do mau tempo e atraiu a população. O Presidente da República Afonso Pena compareceu à estréia, convidado pelo autor.

O Retrato a Óleo e *Vida e Morte*, elaboradas para circunstâncias específicas, não seguiram carreira no teatro profissional; o grande "público" sequer teve conhecimento das peças. Os cronistas mostraram-se bastante severos em relação a *O Retrato a Óleo* e, em meio a elogios, apontaram diversas faltas do texto. Já em relação a *Vida e Morte*, a crítica foi unânime em elogiá-la, sem restrições; o entusiasmo, tão próximo no tempo, ocasionado pela apresentação de *O Dote* por uma companhia teatral italiana, cuja recepção comentaremos mais adiante, e o incansável labor de Artur Azevedo para fazer encenar os textos brasileiros no teatro da Exposição Nacional provavelmente inibiram a disposição dos cronistas em encontrar problemas na peça, como fizeram com outras comédias.

A seguir analisaremos *O Retrato a Óleo* e *Vida e Morte*, procurando demonstrar textualmente em quais pontos se mostra claro o objetivo do escritor em compor duas comédias artisticamente superiores. A partir dos apontamentos teóricos expostos pelo autor em suas crônicas, veremos como ele se desdobrou em duas tentativas de realizar o teatro considerado padrão da melhor literatura dramática.

O uso da "ficelle"

Primeiramente, delinearemos o modelo de texto teatral classificado por Artur Azevedo como superior, para depois verificarmos até que ponto suas comédias "sérias" se ajustavam àquele modelo. Grande parte de seu pensamento crítico seguia os parâmetros preconizados pelo crítico francês Francisque Sarcey. Conservador, Sarcey defendia as regras comuns aos dramas e comédias convencionais do século XIX; tanto as peças românticas quanto as realistas seguiam, muitas vezes, as concepções teatrais defendidas por ele. O crítico publicava suas apreciações das estréias parisienses no jornal *Temps*, que chegava ao Brasil com pouco tempo

de atraso. Leitor voraz dos artigos, Artur Azevedo acompanhava o pensamento crítico de Sarcey e concordava com suas assertivas, como podemos verificar em diversos rodapés de *O Teatro*:

> Sarcey, *l'oncle Sarcey*, como lhe chamam os novos, tem sido muitas vezes comparado a Sancho Pança, graças ao seu bom senso implacável e à imperturbabilidade da sua bonomia.[9]

> É preciso notar que sou carranca; nunca me emancipei da influência do velho Sarcey, e agora é tarde para arrepiar a carreira.[10]

> No tocante a teatro, confesso-me saturado das idéias de Sarcey, e julgo que o público, o verdadeiro público, se compraz com a convenção e a *ficelle*.[11]

A convenção e a *ficelle*, valorizadas por Sarcey e Azevedo, consistiam em recursos comumente utilizados pelos dramaturgos adeptos do teatro tradicional. O público conhecia as convenções e acompanhava os espetáculos sem as considerar artificiais ou anti-realistas. Dentre as convenções mais comuns às encenações, podemos citar as seguintes: os atores evitavam falar de costas para o público; a declamação era pouco natural; os gestos eram grandiosos. Ademais, no texto teatral, a convenção exigia a chamada "peça bem feita", isto é, peças com enredos claros, começo, meio e fim. A *ficelle* pode ser considerada uma espécie de convenção; também chamada de "*coup de théâtre*"[12] ou de "armar o efeito", ela corresponde às passagens criadas para proporcionar grandes reviravoltas no enredo ou surpresas no espectador, geralmente pouco verossímeis.

As mudanças nos rumos do teatro, iniciadas no fim do século com o advento dos teatros naturalista, simbolista e, por fim, moderno, vieram romper com as convenções e repudiar a *ficelle*. Críticos conservadores, com anos de experiência, não aceitaram as transformações que viriam a suscitar o desenvolvimento do teatro do século XX. Artur Azevedo foi um deles, como podemos comprovar a partir da leitura das seguintes linhas:

> O teatro, sendo mais difícil, é, talvez, um gênero de literatura inferior ao romance, porque está escravizado à convenção a que os meus colegas da *Gazeta* chamam "teorias acanhadas". Acanhadas, sim, não nego; mas sem elas o teatro é impossível. Não há revolucionário capaz de fazer com que no palco se suprima uma parede, e os atores possam falar como se fala na vida real. Isso de impingir, sob o pretexto de revolucionar o teatro, símbolos que a platéia não percebe, longos monólogos e

[9] Azevedo, Artur, *O Teatro. In.* "A Notícia", 07/03/1895.
[10] *Idem*, 10/04/1902.
[11] *Idem,* 08/06/1899.
[12] Golpe de teatro.

> intermináveis diálogos que a fatigam, cenas desarticuladas, sem nexo, sem coesão, sem essa indispensável harmonia a que nos habituamos desde Molière, é coisa que só vingará quando se conseguir formar um público de *esnobes*.
>
> Sarcey foi um defensor acérrimo da convenção e, se quiserem, da *ficelle*, - a *ficelle* de que está cheio o próprio teatro de Shakespeare, que pode, por isso mesmo, contar eternamente com o público de todos os países.[13]

Ao afirmar que o "teatro é impossível" sem a convenção, Artur Azevedo mostra-se extremamente conservador; no entanto, esse modo de pensar coaduna-se com o teatro com o qual ele conviveu durante quase toda sua carreira — tal preferência, portanto, é natural. O problema surge quando acredita serem *ficelles* algumas passagens do teatro de Shakespeare e, inclusive, de Ibsen, generalizando o significado do termo, restrito, em verdade, a algumas situações de gêneros específicos.

> Luiz de Castro descreve, e com muito acerto, a *ficelle* como "meio de que se serve o autor para armar o efeito" e admira-se de que eu encontrasse *ficelles* no teatro de Shakespeare... Que é o lenço de Desdêmona, e o narcótico de Julieta, e a representação organizada por Hamlet no palácio do pai, senão *ficelle*? Porventura Shakespeare, à parte o seu profundo conhecimento do coração humano, à parte o seu gênio assombroso, seria um grande dramaturgo se não soubesse armar ao efeito?
>
> Ponha Luiz de Castro a mão na consciência, e diga se a cena da tarantela na *Casa de boneca* é ou não é *ficelle*. Que intenção foi a de Ibsen ao escrevê-la senão armar ao efeito? E conseguiu-o, o que quer dizer que o próprio Shakespeare tê-la-ia escrito.[14]

Definir os citados episódios de peças de Shakespeare e a cena da tarantela de *A Casa de boneca* como *ficelles* evidencia uma visão errônea sobre o conceito e sobre as peças citadas. Para Artur Azevedo, o termo *ficelle* poderia denominar episódios plenamente adequados às tramas das quais fazem parte, episódios esses que, em verdade, não constituem *ficelles*. O verdadeiro "*coup de théâtre*" surge, geralmente, em melodramas ou comédias ligeiras; é um efeito engendrado artificialmente pelos escritores a fim de causar surpresas no espectador. Sem distinguir a verdadeira *ficelle* de passagens perfeitamente justificadas dentro de seus enredos, Artur Azevedo inseriu o recurso em comédias de sua autoria, cujas estruturas formais não o pediam. A afirmação de que haveria *ficelle* em *A Casa de boneca* demonstra cabalmente o conservadorismo do cronista.

Sua análise de *A Casa de boneca*, representada no Brasil em 1899 pela companhia portuguesa da atriz Lucinda Simões, expõe o modo de pensar tradicionalista, incapaz de perceber as sutis inovações daquele texto de transição para a modernidade. As peças do

---

[13] Azevedo, Artur, *O Teatro. In.* "A Notícia", 25/05/1899.
[14] *Idem*, 08/06/1899.

período de transição começaram a surgir, na Europa, por volta de 1880. As transformações aconteceram aos poucos, a partir de alguns dramaturgos e encenadores que procuravam manter o formato adequado aos padrões tradicionais, inserindo, no entanto, um enredo em dissonância com aquela forma; dramaturgos como Ibsen[15], Tchekov[16], Strindberg[17] e Hauptmann[18], entre outros, criaram fábulas pouco condizentes com os parâmetros tradicionais; encenadores como Antoine e Stanislavski criaram métodos de interpretação e encenação de complexidade jamais vista antes, que resultaram em espetáculos completos no seu conjunto, através da elaboração de técnicas de iluminação, da construção de cenários e do trabalho com os atores.[19] As mudanças, no entanto, estavam muitíssimo distantes da vida teatral brasileira; não espanta, portanto, que Artur Azevedo e outros intelectuais não compreendessem as inovações de uma peça como *A Casa de Boneca* — afinal, inclusive na Europa, onde ocorriam as inovações, havia muita divergência entre teóricos conservadores como Sarcey e os adeptos das novas formas de fazer teatral.

O enredo aparentemente convencional, quase realista, de *A Casa de Boneca* contém uma série de elementos que a diferenciam dos dramas tradicionais. O casal Helmer e Nora vivem numa superficial felicidade; a harmonia do lar, porém, é ilusória, porque nenhum deles consegue enxergar a verdadeira personalidade de seu cônjuge. Nora disfarça-se de esposa infantil, fútil e tola, enquanto em seu interior uma imensidão de sentimentos a oprime; tais sentimentos só chegam à tona a partir de um momento crucial, quando consegue finalmente entender a personalidade do marido e perceber que ele jamais a escutou, deu-lhe atenção ou viu nela uma mulher, uma companheira real. No texto dramático, os episódios se desencadeiam tumultuosamente até o desfecho, quando Nora, consciente de sua posição fantoche naquela casa, decide partir, abandonar marido e filhos, para se dedicar a si mesma, ao autoconhecimento e ao conhecimento do mundo que a cerca. Apesar da estrutura convencional do texto, o conteúdo extrapola as regras do teatro clássico, por ter como foco a

---

[15] Henrik Ibsen (1828 – 1906), dramaturgo norueguês, escreveu peças simbolistas. Foi um dos primeiros a romper com as regras da dramaturgia clássica, sendo por isso louvado por uns e incompreendido e criticado pelos conservadores. Escreveu: *Casa de Boneca*, *Peer Gynt*, *Hedda Gabler*, *O Pato Selvagem*, entre outros dramas.

[16] Anton Tchekov (1860 – 1904), dramaturgo e médico russo, escreveu dramas psicológicos de conteúdo moderno. Suas peças foram encenadas por Stanislavski, no Teatro de Arte de Moscou.

[17] August Strindberg (1849 – 1912), dramaturgo sueco, foi um dos precursores do teatro expressionista.

[18] Gerhart Hauptmann (1862 – 1946), dramaturgo alemão adepto do realismo teatral, sendo importante para o Teatro Livre alemão. Sua primeira peça foi "Before Sunrise", datada de 1889.

[19] *Vide*: Szondi, Peter, *Teoria do drama moderno.* São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

subjetividade de Nora; as ações ou relações intersubjetivas entre as personagens se manifestam a partir da psicologia da protagonista.

Sem compreender a inovação, Sarcey e Artur Azevedo consideraram o texto falho, manco, sem acontecimentos que deflagrassem o andamento linear das ações. Os episódios, as personagens, o tempo, enfim, todos os elementos de *A Casa de Boneca* existem para mostrar os pensamentos de Nora e o processo de sua descoberta interior; tal característica épica na obra dramática confundiu os dois críticos, incapazes de distinguir as verdadeiras qualidades do texto. Sarcey considerou a peça a mais "bem feita" e interessante dentre as escritas por Ibsen, opinião que certamente decorre do fato de *A Casa de Boneca* ser uma das peças do dramaturgo norueguês cuja estrutura mais se aproxima das peças convencionais: as inovações na trama estão inseridas de maneira sutil. Em nenhum momento, Sarcey percebeu a falsidade da felicidade doméstica de Nora:

> Henrik Ibsen a marqué de traits gracieux et charmants le bonheur domestique de Nora qui va être troublé par le spectro de Banco, je veux dire par l'apparition du prêteur. Il y a une scène où elle joue à cache-cache avec les enfants qui est ravissante.[20]

O aparecimento do agiota e os problemas decorrentes disso compõem cenas fundamentais para a descoberta, por parte de Nora, do quão falsa era sua situação de ilusória felicidade. As cenas alegres do início da peça servem apenas para mostrar ao leitor/espectador, através do relacionamento e dos diálogos dela com o marido e com as crianças, a falta de sintonia do casal, o modo como um não ouve nem compreende os sentimentos e a personalidade do outro, e o papel de "bonequinha do lar" vivido por Nora. As cenas não são, portanto, propriamente alegres, mas apresentam sim uma melancolia encoberta por uma inconsistente felicidade. Sem entender a profundidade da obra, Sarcey a comparou a peças realistas de feitio semelhante, porém de conteúdo bastante diferente.

> Le mouvement est délicieux. C'est la scène de Mme. Pommeau avec Bordogne, dans les *Lionnes Pauvres*, d'Émile Augier[21]; elle est plus forte chez l'auteur français, plus délicate chez le Scandinave.[22]

---

[20] Sarcey, Francisque, *Quarante ans de théatre.* Bibliothèque des Annales Politiques e Littéraires, 1902. p. 359. "Henrik Ibsen marcou com traços graciosos e charmosos a felicidade doméstica de Nora, que será incomodada pelo espectro do Banco, quero dizer, pela aparição do agiota. Há uma cena em que ela brinca de esconde-esconde com seus filhos que é encantadora."

[21] Emile Augier (1820 – 1889), dramaturgo francês seguidor da estética realista.

[22] *Idem.* p. 360. "O movimento é delicioso. É a cena de Mme Pommeau com Bordognon, nas *Leoas Pobres*, de Émile Augier; ela é mais forte no autor francês, mais delicada no escandinavo."

C'est une jollie idée de vaudeville, et qui rappelle avec agréments les procédés de Scribe[23].[24]

As comparações são infelizes, porque os estilos e as funções das peças de Augier e de Scribe diferenciam-se de *A Casa de Boneca*. Os comentários comprovam a falha no posicionamento crítico de Sarcey; que também aproximou a técnica de composição de Ibsen à de Sardou, outro escritor realista, ao comentar sobre os procedimentos exagerados de ambos os escritores, os quais o público aceitaria com cumplicidade:

Pouquoi ne ferions-nous pas pour Ibsen ce que nous faisons pour Sardou[25]?[26]

Os paralelos indicam, apesar das críticas, uma certa admiração de Sarcey por Ibsen, uma vez que ele coteja o dramaturgo com escritores geralmente elogiados em seus textos. Ao mesmo tempo, o crítico tenta comprovar que nada havia de novo na obra, e que as chamadas inovações não passavam de problemas de desenvolvimento do enredo; por fim, ele considera o desfecho completamente inusitado, sem preparação, arrojado gratuitamente — características que não são corroboradas por uma leitura mais atenta da peça.

Artur Azevedo concordou com as opiniões de Sarcey. Aliás, como podemos perceber pela leitura das crônicas, seu posicionamento em relação à peça e a Ibsen assemelha-se muitíssimo às opiniões proferidas pelo francês.

Em primeiro lugar nego que Ibsen seja um revolucionário do teatro: o que há nas suas peças exóticas de verdadeiramente teatral é bebido nos autores franceses deste século. *A Casa de Bonecas*, de todas elas a mais apreciada pelas platéias latinas, é um misto de Augier, Dumas e Meilhac & Halévy.[27]

O comediógrafo brasileiro também não compreendeu as inovações de *A Casa de Boneca* e, como Sarcey, equiparou-a a obras de escritores franceses realistas. Repetiu os comentários proferidos por Sarcey ao relacionar a peça ao drama *Leoas Pobres*, de Augier, e apontou, igualmente, as faltas de clareza do enredo e do desfecho como características negativas:

---

[23] Eugène Scribe (1791 – 1861), dramaturgo francês, foi enormemente popular e produziu cerca de 350 obras de teatro e livretos de ópera. Dentre suas peças teatrais, destacam-se: "Valérie" e "O Copo d'água".
[24] *Idem. Ib.* "É uma bela idéia de vaudeville, e que lembra com divertimento os procedimentos de Scribe."
[25] Victorien Sardou (1831-1908), dramaturgo francês de tendência melodramática e realista.
[26] *Idem. Ib.* "Porque não faríamos por Ibsen o que fazemos por Sardou?"
[27] Azevedo, Artur, *O Teatro. In.* "A Notícia", 25/05/1899.

O final é belíssimo, de uma grande originalidade e de uma grande elevação moral. O que me repugna é que ele não esteja convenientemente preparado.[28]

O "não estar convenientemente preparado" revela, em verdade, a ausência das convenções comuns aos enredos tradicionais, das chamadas peças "bem feitas", exigência primordial do cronista para uma obra teatral de qualidade; além disso, como vimos, ele tentou encontrar no drama momentos em que houvesse a *ficelle*. Assim, num texto ainda bastante próximo ao padrão tradicional de dramaturgia, como *A Casa de Boneca*, Artur Azevedo não foi capaz de distinguir os traços realmente inovadores. Em 1907, quando a companhia da atriz italiana Eleonora Duse encenou *Hedda Gabler*, peça de Ibsen com características modernas mais acentuadas, confessou não entender a obra e não tentou explicar as "extravagâncias" do enredo:

Não me peçam uma análise da peça, porque eu, correndo embora o risco de dar uma triste idéia da minha inteligência, declaro ingenuamente que não a compreendo: aquele suicídio de Herbert Loevborg, aquele Drak, que aparece, a qualquer hora, até mesmo ao romper d'alva, em casa de uma família sem que ninguém estranhe o intempestivo de tais visitas, aquela Théa que, tendo notícia de que o amigo está mortalmente ferido, em vez de correr ao hospital aonde o levaram, se põe a trabalhar na reconstrução do livro que ele escreveu e Hedda queimou, são extravagâncias que me desnorteiam, e acabariam por me causar uma tremenda enxaqueca, se eu me desse ao trabalho de procurar entendê-las.[29]

Em alguns momentos, Artur Azevedo afirmou estar aberto às novas experiências teatrais, como por ocasião de uma série de conferências relativas às novas formas, realizada em 1902[30]; quando, porém, defrontava-se diretamente com encenações de textos de tendência moderna, suas observações reforçaram os aspectos conservadores de seu pensamento crítico. Além dos comentários sobre os dramas de Ibsen, as crônicas relativas às apresentações da companhia naturalista de Antoine, que esteve no Brasil em 1903, demonstram a inflexibilidade de suas idéias nesse sentido. Inicialmente, ele pareceu animado e receptivo frente à estética

---

[28] *Idem. Ib.*

[29] *Idem*, 04/06/1907. Grifo nosso.

[30] *Idem*, 10/04/1902. "É preciso notar que sou carranca; nunca me emancipei da influência do velho Sarcey, e agora é tarde para arrepiar a carreira. Entretanto, como compreendo o progresso, seria, quando tivéssemos um teatro organizado, o primeiro a aconselhar que acompanhássemos a corrente moderna.

Não creio que o nosso público se acomodasse com muita facilidade às novas fórmulas de arte: essas inovações são como a luz dos astros, que levam muito tempo para chegar à terra. Os próprios parisienses têm se mostrado difíceis, e a prova disso aí está no triunfo incomparável de Edmond Rostand, quando se lembrou de lhes dar, no *Cyrano de Bergerac*, um amálgama de Molière, Regnard, Marviaux, Beaumarchais, Vitor Hugo, Alexandre Dumas e Theodore de Banville.." Nesse trecho, Artur Azevedo refere-se tanto a peças simbolistas e naturalistas, como à encenação naturalista do *Théâtre Libre*, de Antoine.

teatral do *Théâtre Libre*; ao assistir aos espetáculos, porém, não visualizou diferenças entre as encenações naturalistas e as tradicionais — apenas considerou Antoine um ator de interpretação bastante realista e as peças do repertório rebarbativas e literárias:

> Entretanto, aguardo outros papéis do repertório Antoine para apreciar a apregoada novidade dos processos do grande artista.
>
> Que um grande artista é ele não há dúvida, mas por enquanto não me causou, no tocante ao modo de representar, maior impressão do que me causaram outros grandes artistas.[31]

> Em compensação, todas as peças são interessantes, mesmo quando se afastam das fórmulas consagradas pelo uso, e algumas delas, sob uma aparência por vezes rebarbativa, têm grande elevação moral e muita literatura.[32]

O encenador francês travou uma rápida polêmica com o comediógrafo brasileiro, após uma conferência proferida pelo primeiro, na qual chamou o rival de "Sarcey brasileiro"[33], devido às suas idéias conservadoras. A seguinte frase, presente na crônica de defesa de Artur Azevedo, demonstra cabalmente o seu modo de pensar, sintetizada na seguinte frase:

> O que exijo de uma peça de teatro é que seja lógica, bem escrita, e me divirta, fazendo-me rir ou sensibilizando-me.[34]

A exigência maior do escritor seria, portanto, uma peça "lógica", "bem escrita", fácil de entender, características ausentes no teatro de transição para o moderno, em que se romperam diversos paradigmas enraizados na dramaturgia do século XIX. A partir dessas idéias, podemos compreender perfeitamente a execução, no conjunto de comédias de Artur Azevedo, de obras como *O Retrato a Óleo* e *Vida e Morte*, nas quais inseriu as características vistas por ele como pertinentes às boas obras dramáticas sérias: *O Retrato a Óleo* apresenta cenas de costumes, defesas de tese, *ficelle* e cenas melodramáticas; *Vida e Morte*, uma tentativa de misturar comédia e drama, contém episódios excessivamente melodramáticos.

Em ambas as peças, o autor procurou escrever comédias de costumes em que transparecesse uma certa profundidade literária; no entanto, ao enveredar para a discussão de tese e para cenas de drama, os textos perderam a simplicidade cômica e a naturalidade. Os cronistas perceberam as falhas ao analisarem o espetáculo de *O Retrato a Óleo*. Essa comédia

---

[31] *Idem*, 02/07/1903.
[32] *Idem*, 09/07/1903.
[33] Para mais informações sobre a polêmica, *vide*: Faria, João Roberto, *opus cit.*, 2001. pp. 245 e seg.
[34] *Idem*, 16/07/1903.

apresenta interessantes episódios típicos de comédias de costumes nos dois primeiros atos; a partir do terceiro, porém, torna-se uma peça monótona e pouco verossímil. As crônicas dos jornais *Gazeta de Notícias*, *Cidade do Rio* e *Correio da Manhã* apresentaram os seguintes comentários negativos, embora permeados por elogios:

> Até o fim do 2º ato, sobretudo, é uma comédia de costumes, graciosa, leve, encantadora. Naquele ponto, porém, continua a ter parte de comédia, mas para o ser essencialmente melodramática. Julgamos mesmo o incidente do final do 2º ato bastante forte... destoando das cenas anteriores tão singelas e agradáveis. [35]

> O último ato é fraco – embora bem feito, mas os dois primeiros são bons e agradaram em toda a linha.[36]

> *Retrato a óleo* é o título da nova peça de Artur Azevedo, que desta feita, parece-nos, não conseguiu infelizmente juntar mais um triunfo aos muitos que tem colhido na sua longa carreira de escritor dramático.
>
> Não que a comédia seja inteiramente má, porque tem dois atos interessantíssimos, em que são reproduzidos certos dos nossos costumes com muito talento de observação. (...)Perde, então, todo o encanto da comédia, tratada, como já dissemos, nas cenas anteriores, com muita habilidade.
>
> E caímos quase no drama à antiga, inverossímil e massado.[37]

Os trechos analisam corretamente o problema de *O Retrato a Óleo*: se houvesse mantido o tom festivo e leve dos dois atos iniciais (ao invés de inserir episódios sentimentais e de discussão de tese) e prevalecesse a representação alegre dos costumes cariocas, a peça não perderia as qualidades inerentes ao talento do comediógrafo. As crônicas dos jornais *A Notícia* e *Jornal do Brasil* apresentaram comentários mais duros:

> O assunto, muito acanhado e estreito, não dava para 3 atos, e a necessidade de os preencher levou-o a apelar para umas *ficelles* que só a convenção teatral numa ilimitação incomensurável pode dar por aceitáveis, e transformar a comédia leve dos dois primeiros atos, num pequeno drama, no terceiro, drama frouxo, inconseqüente e insubsistente à mais ligeira reflexão.[38]

> A peça, sempre bem dialogada e externando as grandes qualidades literárias de seu autor, aparece-nos, como fatura teatral, situada em duas partes, distintas pela penúltima cena do 2º ato; até ali, o *Retrato a Óleo* é a coordenação natural, lógica, bem observada, por vezes encantadora e sempre interessante, de episódios da nossa vida burguesa. Depois, dir-se-ia que outro escritor, um discípulo ainda balbuciante, lançou mão da pena para concluir o lavor começado pelo mestre e por este abandonado numa dessas crises tão freqüentes nos homens de vida mental[39]

---

[35] *Teatros e... O Retrato a Óleo*, *In.* "Gazeta de Notícias", 28/12/1902.
[36] J. T., *Gambiarras. In.* "Cidade do Rio", 27/12/1902.
[37] H. M., *Correio dos Teatros. Primeiras Representações. In.* "Correio da Manhã", 28/12/1902.
[38] *Palcos e Salas. Benefício do ator Ferreira. In.* "A Notícia", 27/12/1902.
[39] *O Retrato a óleo. In.* "Jornal do Brasil", 28/12/1902.

Nesse caso, ao buscar a consagração através de um texto "literário", Artur Azevedo viu-se bastante criticado. O cronista de *A Notícia* identificou a presença de *ficelles* que, inseridas num texto cuja intriga pede fluidez e naturalidade, destoam das leves cenas iniciais, gerando a inverossimilhança e as passagens melodramáticas, identificadas pelos cronistas da *Gazeta de Notícias* e do *Correio da Manhã*, respectivamente. Constatamos que os literatos comentaram a peça de maneira satisfatória, já que uma análise mais detida comprova exatamente as afirmações acima transcritas. O enredo gira em torno da personalidade do tipo cômico central, Dr. Quintela, cujo traço marcante centra-se na falsa modéstia, somada a uma preocupação exagerada com as aparências, embora faça de tudo para disfarçar, inutilmente, seu defeito. Tal personalidade bem caracterizada justifica, de certa maneira, as inverossimilhanças, uma vez que as peripécias do enredo se desenvolvem devido à sua vaidade.

A comédia se inicia no dia do aniversário do Dr. Quintela, quando seus amigos e "admiradores" resolvem homenageá-lo com o oferecimento de um retrato a óleo; para isso, o adulador Pantoja organiza o evento e arrecada o dinheiro. A comemoração origina vários momentos de hilaridade, que surgem conforme o espectador descobre que o próprio Dr. Quintela está arcando com todas as despesas da festa. A homenagem leva ao quase desmoronamento de sua família, com um escândalo envolvendo a filha mais velha, Lalá, a doença de sua mulher, D. Hortência e, inclusive, a falta de pagamento das consultas pelos pacientes, que, a pretexto de terem contribuído com a manifestação, recusam-se a pagar pelo atendimento. Enfim, Dr. Quintela paga bastante caro pelo defeito da vaidade.

A estrutura do enredo, assim descrita, assemelha-se ao de uma comédia bem tramada, que seguiria as convenções tradicionais defendidas pelo comediógrafo, com começo, meio e fim bem articulados. A personalidade do tipo cômico central interliga os acontecimentos, demonstrando, mais uma vez, o talento do dramaturgo. No entanto, dois episódios prejudicam a fluidez no desenrolar da fábula: um deles caracteriza uma *ficelle* das mais inusitadas; o outro apenas prejudica a verossimilhança, podendo, no entanto, ser justificado (ainda que com esforço) pela personalidade do Dr. Quintela.

Este último seria o casamento apressado de Lalá com Gustavo, o mau-caráter que, disfarçado de repórter, consegue a confiança do Doutor. Encantado com as notas publicadas nos jornais sobre seu aniversário, Quintela permite ao desconhecido entrar em sua casa e participar da festa. Quando todos testemunham o encontro de Lalá com Gustavo no quarto da moça, armado pelo próprio falso repórter, seu pai, temendo imensamente a opinião pública,

exige o casamento: este se realiza uma semana depois, a despeito da súbita doença de D. Hortência, esposa de Quintela, que, ao presenciar o escândalo, desmaia.

Sábato Magaldi criticou fortemente o enredo de *O Retrato a Óleo*, já que o inverossímil casamento, sem o qual não haveria o terceiro ato da comédia, poderia ter sido evitado por diversos fatores, sendo a doença da mãe da noiva apenas o primeiro deles:

> O entrecho de *O Retrato a Óleo* parece-nos mais forjado ainda: o rapaz, para obter um casamento vantajoso, procura comprometer a moça em público. Marca-se um casamento precipitado, mesmo estando doente a mãe da jovem, com evidente inverossimilhança, não para resolver um problema real, mas com o objetivo de dar lances novelescos à história.[40]

Um episódio criado somente no intuito de "dar lances novelescos à história" pode ser nomeado de *ficelle*. A preocupação do Dr. Quintela com as aparências, evidente ao espectador desde as primeiras cenas, atenua a falta de coerência da situação, embora sem uma argumentação consistente — a *ficelle* seria, nesse caso, justificável. No entanto, além da doença de D. Hortência, o casamento poderia ter sido evitado com um mínimo de bom senso por parte do protagonista; afinal, todos os convidados da festa testemunharam que Lalá permaneceu poucos instantes em seu quarto junto ao mau-caráter, tempo irrelevante para uma real perda de sua honra. Além disso, Cardoso, comerciante de boa índole, amigo da família e apaixonado por Lalá, mostra-se, no terceiro ato, disposto a casar-se com ela incondicionalmente, assim, caso Dr. Quintela o houvesse consultado teria uma outra solução para o impasse.

O leitor/espectador adquire conhecimento do casamento no terceiro ato. Um mês se passou desde a noite da entrega do retrato e do escândalo; Lalá, apesar de casada, vive com os pais porque, quando Dr. Quintela levou-a para morar com o marido, encontrou-o bêbado e disposto a agredir sua noiva. Sem coragem de deixá-la junto daquele genro, resolveu trazê-la de volta para casa; D. Hortência, em convalescença, nada sabe sobre o sucedido. Dr. Quintela e Cardoso contam a ela tudo que se passou desde então.

> O Doutor — Como viste, a nossa filha ficou gravemente comprometida. Havia um único meio de salvar a sua honra: casá-la com o miserável que se introduziu sorrateiramente no seu quarto.
> D. Hortência — Nunca!

[40] Magaldi, Sábato, *opus cit.*, 1997. pp. 158,159.

O Doutor — Nunca? Isso é bom dizer! E as Guedes que viram e ouviram tudo?... e a prima Mariana?... e o primo Gaudêncio?... Nem de propósito! Estavam reunidas na sala as seis criaturas mais maldizentes que o céu cobre![41]

Sensata, D. Hortência pensa na felicidade de sua filha. Dr. Quintela, pelo contrário, pensa apenas no que as pessoas comentariam caso sua filha permanecesse solteira. Mesmo que o casamento fosse realmente necessário, normalmente se esperaria a recuperação da mãe da noiva para a realização de um evento tão importante. Ainda sem saber do trágico destino de Lalá, D. Hortência começa a chorar.

O Doutor — Está bem, não chores... Tudo se arranjou do melhor modo possível...
D. Hortência, *limpando as lágrimas* — Do melhor modo? (*Dirigindo-se a Cardoso, com muita simplicidade*) O senhor casa-se com ela? (*Cardoso, embaraçado, olha para o chão*) Não responde?[42]

Novamente, D. Hortência vislumbra a melhor solução. Realmente, se houvesse conversado com Cardoso, Dr. Quintela saberia que este ainda estava disposto a se casar com Lalá. O erro da moça, iludida em sua inocência juvenil pelo malandro Gustavo, em nada diminuíra o afeto sincero do comerciante.

O Doutor — Mas que queria você que eu fizesse?
Cardoso — O senhor não sabia que eu a amava? Eu não lh'o tinha dito? Antes de entregá-la a esse pulha, deveria consultar-me, deveria perguntar-me se eu ainda estava disposto a ser seu genro!
O Doutor — E estava?
Cardoso — De certo! Que me importavam a mim as Guedes, e o primo Gaudêncio, e a prima Mariana, e a sociedade em peso? Bastava que eu, só eu estivesse convencido da ingenuidade e da inocência de Lalá![43]

O precipitado casamento acontece, portanto, apenas para dar origem ao terceiro ato e à discussão sobre o divórcio, a ser analisada mais adiante — assim, devido à gratuidade com que ele ocorre, podemos considerá-lo uma *ficelle*. Várias (e melhores) soluções resolveriam o problema; no entanto, apesar de atrapalhar o andamento alegre das cenas de costumes dos dois primeiros atos, o episódio se explica pelo acentuado medo da maledicência e pela vaidade exacerbada do Doutor.

Nada pode explicar, porém, o segundo *coup de théâtre* presente no texto: após muita conversa sobre a indefinida situação de Lalá, a família conclui que não há solução para a sua

[41] Azevedo, Artur, *O Retrato a Óleo. In.* "Boletim SBAT", Coletânea Teatral. Caderno nº. 29. p. 15.
[42] *Idem. Ib.* p. 16.
[43] *Idem. Ib.* p. 17.

infelicidade, já que o divórcio era proibido por lei; neste instante, Pantoja entra abruptamente em cena, esbaforido, com a notícia da morte de Gustavo, assassinado em uma briga de bar. Pronto! Estava resolvido todo o dilema: Lalá, viúva, podia agora se casar com Cardoso e ser feliz. A morte do marido parece ao leitor/espectador bastante forçada. O episódio constitui uma verdadeira e inexplicável *ficelle*, um recurso completamente inusitado, inserido no texto com o objetivo de salvar o autor de uma complicação aparentemente impossível de ser solucionada naturalmente.

Como vimos, a maioria dos cronistas da época criticou severamente as *ficelles* presentes na comédia. A defesa de Artur Azevedo em relação às críticas demonstra, mais uma vez, que ele não diferenciava o verdadeiro *coup de théâtre* de episódios bem justificados dentro das tramas. Em artigo publicado no jornal *O País*, do dia 29 de dezembro de 1902, o autor afirmou que se baseara em "fatos da vida real" para criar todas as passagens do texto, inclusive a inesperada morte do marido de Lalá; ele não revelou, porém, se a morte verídica, na qual se inspirou para escrever a peça, salvou uma moça da desgraça de ser uma mulher "casada-solteira", como acontece na comédia.

> Do mais, que acharam de incongruente na peça, não me defendo, porque toda ela foi arquitetada sobre fatos da vida real, observados por mim. O próprio desenlace, a morte de Gustavo, que arrancou ao crítico do *Correio da Manhã* esta interrogação: — Que lhes parece o recurso? — e foi comentado pelo da *Notícia* com três pontinhos irônicos, inspirou-a certo fato sucedido num botequim da rua do Lavradio, fato de que toda a gente deve estar lembrada.
>
> Na minha peça nada há de inverossímil nem de extravagante. O 3º ato, que pareceu ao crítico do *Jornal do Brasil* escrito por um 'discípulo ainda balbuciante' e ao do *Correio da Manhã* 'um drama à antiga, inverossímil e massador', o 3º ato, dizia eu, é o meu ato; foi o que me deu mais trabalho, o que tratei com mais carinho, o único de que me orgulho, por ser o mais humano, o mais sentido. O crítico do *País*[44] teve razão quando escreveu: "É esse, na nossa opinião, o melhor ato da peça.[45]

O terceiro ato "deu mais trabalho", provavelmente, porque se distanciava das características cômicas comumente presentes nas peças de Artur Azevedo: na tentativa de elaborar, com certa dificuldade, de acordo com sua afirmação, uma peça considerada literária, "profunda", com discussão de um tema polêmico (o divórcio), o autor introduziu passagens pouco condizentes com o enredo desenvolvido nos dois primeiros atos. Ainda que consideremos que o cronista tenha publicado o trecho acima somente com o intuito de comover os críticos, é sem dúvida no terceiro ato que surgem as características próximas aos

[44] Oscar Guanabarino.
[45] Azevedo, Artur. *O Retrato a Óleo. In.* "O País", 29/12/1902.

dramas e às comédias realistas. Admirador da estética e de seus autores, quando quis enveredar para a criação de um texto literariamente elevado, a fim de agradar à "sociedade", o comediógrafo procurou moldá-lo de acordo com os padrões seguidos por aquela geração de autores, conforme veremos a seguir.

A discussão de tese

Durante os anos de vigor da estética realista houve uma razoável produção de literatura dramática, com vários escritores empenhados em escrever e fazer encenar textos teatrais. A preferência de Artur Azevedo pelo teatro realista condiz com o contexto teatral vivido no fim do século, uma vez que a dramaturgia realista possuía um caráter moralizante e elevado, sem o abuso da cenografia, sem música, dança, ou cenas de baixo cômico; além disso, tratava-se de um passado bastante recente. Vários dos idealizadores do Ginásio Dramático continuavam vivos, lembrando, a todo o momento, a "decadência" originada com o advento do teatro musicado. Artur Azevedo, nascido em 1855, não poderia ter participado das "noites do Ginásio", mas lera as peças, não só dos brasileiros, como de seus inspiradores franceses, muitas da quais continuavam a ser encenadas. Ao lembrar, em crônicas, o rico passado teatral brasileiro, citava quase exclusivamente escritores do período em que vigorou a estética realista (chamado de "a idade de ouro") ou que, entre outros gêneros, haviam se dedicado a ela:

> Para os primeiros tempos, se não se puder desde logo pôr em cena peças novas – e não há razão para não contar com elas – recorrer-se-á ao nosso patrimônio literário, que em matéria de teatro é relativamente considerável, e a exumação dos trabalhos mais apreciados de Pena, Macedo, Alencar, Machado de Assis, Quintino Bocaiúva, Pinheiro Guimarães, Agrário Meneses, França Júnior e outros, estimulará certamente os nossos escritores.[46]

> (...) é ele [o ator Martins] o último vestígio da famosa companhia que Joaquim Heliodoro dos Santos manteve no Ginásio, e fez a idade do ouro da nossa literatura dramática, representando peças de Macedo, Alencar, Quintino Bocaiúva, Machado de Assis, Pinheiro Guimarães, Aquiles Varejão, Sizenando Nabuco e outros, - companhia que, com mais algum esforço, teria levantado sobre sólidas bases o edifício do teatro nacional.[47]

Já vimos que, ao escrever uma opereta com conteúdo erudito, Artur Azevedo inseriu assuntos apreciados pelos autores realistas; o mesmo aconteceu com as comédias sem música elaboradas com o intuito de agradar à "sociedade", isto é, aos literatos. Os temas principais

[46] Azevedo, Artur, *O Teatro. In.* "A Notícia", 28/03/1895.
[47] *Idem*, 26/07/1900.

desenvolvidos pelos dramaturgos realistas giravam em torno do dinheiro, do casamento e do amor; defendiam-se valores como o enriquecimento pelo trabalho e a honestidade; manifestava-se o repúdio à ganância excessiva, ao casamento por interesse, à prostituição. Uma personagem característica seria o *raisonneur*[48], com a função de:

> observar a ação central e emitir lições moralizantes às outras personagens e, principalmente, aos espectadores. Ele é, enfim, o porta-voz do autor (...). Com esse personagem em cena, o palco se transforma em tribuna para a defesa de idéias, em local privilegiado para o debate de problemas da sociedade.[49]

O grande desafio dos dramaturgos realistas consistia em inserir no texto o "debate de problemas da sociedade" sem ser enfadonhos. Para tanto, algumas peças, ainda sob influência do teatro romântico, resvalaram no melodrama; outras conseguiram manter ações interessantes durante todo o enredo; e algumas realmente exageraram nos diálogos e nas discussões retóricas, resultando em peças monótonas.[50] Artur Azevedo cometeu esses mesmos erros: *O Retrato a Óleo* torna-se enfadonha durante a discussão de tese e *Vida e Morte* contém cenas melodramáticas.

Segundo a ótica do autor, as peças realistas, exemplos de alta comédia, seriam textos supostamente superiores à apresentação dos costumes e às peripécias leves e engraçadas, presentes na obra de Martins Pena, por exemplo. Não espanta, portanto, a constatação de várias semelhanças entre as duas peças aqui analisadas e o padrão seguido pelos escritores realistas: ao escrever comédias com o propósito de reerguer a literatura dramática, Artur Azevedo procurou moldar-se ao que considerava ser exemplo do melhor teatro. Ambas as peças, embora apresentem alguns pontos de vista diferentes daqueles defendidos pelos dramaturgos das décadas de 50 e 60, contêm momentos bastante declamatórios nos enredos. Em princípios do século XX, defender a legalização do divórcio, em oposição à manutenção do casamento a todo custo, propagada pelos realistas, já não causaria espanto; no entanto, os

---

[48] *Raisonneur*: "Palavra francesa que designa um tipo de personagem que representa, no interior de uma peça, o ponto de vista do autor sobre um determinado assunto ou, de maneira mais abrangente, o pondo de vista da sociedade. De um modo geral, é uma personagem que acompanha o destino do protagonista – ou mesmo de uma personagem secundária – para comentar suas escolhas e atitudes, terminando sempre por emitir algum tipo de comentário edificante ou críticas de fundo moralizador." *In.* Guinsburg, J.; Faria, João Roberto; Lima, Mariângela Alves de (orgs.), *opus cit.*, 2006. p. 266.

[49] Faria, João Roberto, *opus cit.*, 1993, p. 28.

[50] Para detalhes sobre o desenvolvimento da dramaturgia realista na França e no Brasil, vide: Faria, João Roberto, *opus cit.*, 1993, pp. 27 – 60; 165 – 260.

"novos tempos" estavam apenas começando, e colocar em cena uma mulher casada vivendo com outro homem com certeza incomodaria os espectadores.

No segundo ato de *O Retrato a Óleo* há alguns discursos declamatórios, que indicam a tendência oratória a ser desenvolvida no terceiro ato. A seguinte fala de Dr. Quintela, por exemplo, apresenta o tom de um discurso moralizador:

> D. Hortência — Ah! Mas és doutor!... Se seu Cardoso fosse doutor, a estas horas seria já nosso genro.
>
> O Doutor — Embora fosse um pedaço d'asno, dizes muito bem. Infelizmente nesta boa terra o diploma é uma prerrogativa excepcional, mesmo quando seja um embuste. Por isso, todos os pais se empenham para que os filhos sejam doutores... Por isso, temos tantas Faculdades de Medicina e Direito, e não temos uma só Escola Prática de Agricultura, que é do que mais precisávamos.[51]

Um pouco adiante, Clodomiro, o pintor do retrato a óleo, pronuncia-se de maneira bastante didática, ao comparar o artista verdadeiro com os charlatões, categoria da qual faz parte. Sendo Artur Azevedo um dedicado defensor de todas as artes, sempre a incentivar, em seus artigos jornalísticos, não apenas os talentos para o teatro, mas também para a música e as artes plásticas, a fala parece uma crítica sua às precárias condições de vida relegadas aos "artistas completos", isto é, àqueles que desejavam dedicar-se sinceramente à aprendizagem da arte.

> Clodomiro — Mas Deus me livre de ser um artista completo, meu caro amigo! No Rio de Janeiro os artistas completos não arranjam nada! Os incompletos, esses conseguem tudo. Aqueles têm o orgulho da sua arte, não a insultam aceitando preços humilhantes para os seus trabalhos; estes sujeitam-se a tudo, e vivem, ao passo que os outros morrem de fome. (...)[52]

Esses poucos momentos de "pregação" não chegam a quebrar o ritmo de comédia de costumes dos dois primeiros atos. No terceiro, no entanto, a falta de ação, somada à estrita narração dos acontecimentos passados e aos comentários sobre a possibilidade de Lalá conseguir separar-se de Gustavo levam ao aparecimento de cenas de ritmo lento e monótono. Cardoso, um perfeito *raisonneur* nesta comédia, devido à sua sensatez em todos os momentos e aos conselhos proferidos, enumera uma a uma as possibilidades permitidas pela Constituição, primeiro para anular um casamento, segundo, para o divórcio (de acordo com a lei, este último

---

[51] Azevedo, Artur, *O Retrato a Óleo. In.* "Boletim SBAT", Coletânea Teatral. Caderno nº. 29. p. 10.
[52] *Idem. Ib.* p. 13.

permitiria a Lalá sair do jugo de seu marido, mas a impediria de constituir um novo casamento).

Cardoso corresponde a um típico caráter positivo de comédia realista: trabalhador, honesto, ciente de suas obrigações, ama sinceramente Lalá. Seu amor, porém, é bastante racional, semelhante ao sentimento defendido pelos literatos realistas, em oposição às paixões desvairadas das peças românticas. O afeto de Cardoso, calmo, seguro, levaria a um casamento feliz e duradouro; ao declarar seu amor, o discurso, bem diferente daquele proferido pelas personagens românticas, foge a qualquer demonstração de sentimentalismo; um exemplo ilustrativo é o momento em que ele enumera a Lalá as vantagens do casamento:

> Cardoso — (...) Prometo fazê-la feliz. Não sou rico, mas estou com a minha vida encaminhada. Tenho crédito, tenho boas relações na praça. A minha casa vai muito bem! Não lhe prometo uma existência de festas, bailes e espetáculos... na nossa casa não haverá luxo nem ostentação... mas não lhe faltará lá dentro o mesmo conforto que tem na casa de seu pai, e o afeto ardente e sincero de um marido honrado.[53]

A jovem, ao comparar as qualidades do correto Cardoso com a beleza do malandro Gustavo, pende sensatamente para o primeiro, já que de suas "amigas, que se têm casado, as mais felizes são justamente aquelas cujos maridos são homens vulgares"[54]. Pouco depois, no entanto, recebe uma carta de amor do segundo e muda completamente sua decisão:

> Oh! que atrevimento!... que audácia!... que diferença do outro!...[55]

De forma semelhante a heroínas de algumas peças realistas, Lalá paga caro pelos seus arroubos de paixão: ao conhecer o caráter daquele a quem entregou o coração sem ao menos saber seu verdadeiro nome, arrepende-se, disposta a ser uma fiel e prendada mãe de família, caso possa, algum dia, casar-se com Cardoso — para isso, no entanto, as leis brasileiras precisariam ser outras. A seguinte fala de Cardoso mostra-nos que a personagem, com certeza, está ali com o objetivo de transmitir a opinião do autor:

> Cardoso — O doutor é bem brasileiro. A nossa terra é escrava do preconceito. O ser bem casado deveria constituir antes uma razão para o senhor desejar que os outros também o fossem. O

[53] *Idem*. *Ib*. p. 08.
[54] *Idem*. *Ib*. p. 09.
[55] *Idem*. *Ib*.

divórcio, como nós o temos, é uma medida incompleta. A Lalá não é casada, nem solteira, nem viúva. A sua situação é falsa.[56]

A opinião assemelha-se a afirmações de Artur Azevedo sobre o tema, publicadas em suas crônicas:

Eu penso, como pensam muitos, que o casamento deve durar enquanto durar o amor, porque o casamento sem amor é maior imoralidade que o amor sem casamento.[57]

Apesar do ponto de vista favorável ao divórcio, a tese não chega a ser defendida completamente, porque Lalá não se une a Cardoso, uma vez que está oficialmente casada com Gustavo. Ao fim de uma longa conversa, a família conclui que, sem a anulação, ela terá que passar o resto da vida "casada-solteira", e sozinha. A solução lembra um final de melodrama:

O Doutor — Entrarás para um convento, como nos romances!
Lalá — E por que não? Os conventos abriram de novo as suas portas às... desgraçadas.[58]

O desfecho da peça elide, porém, a necessidade de se tomar uma decisão acerca do futuro de Lalá: quando tudo parece perdido, Pantoja surge com a notícia do inesperado assassinato de Gustavo. O desfecho comprova a falta de aptidão do autor para o tipo de comédia que desejou elaborar. Não ocorre uma tomada de posição definitiva; as personagens são "salvas" pelo acontecimento inusitado. Artur Azevedo esboça a defesa de uma tese polêmica, contrária ao convencionalismo da sociedade patriarcal e católica; não chega, porém, às vias de fato. Joel Pontes enfatizou esta limitação em sua análise da peça, sublinhando o conformismo do comediógrafo:

Também de conformação é *O Retrato a Óleo*. Por um momento, parece protestar contra o Código Civil, quando o destino dos bons periga; quando ninguém encontra maneira de anular um casamento que foi realizado apenas como reparação à honra ofendida. A peripécia, porém, muda a direção dos acontecimentos e o que poderia ser protesto se dissolve nas águas claras do otimismo habitual.[59]

---

[56] *Idem*. *Ib*. p. 17.
[57] Azevedo, Artur. *Apud*. Magalhães Júnior, R., *Artur Azevedo e sua época*. 4ª ed. São Paulo: Livros Irradiantes S. A., 1971. pp. 252-253.
[58] *Idem*. *Ib*. p. 17.
[59] Pontes, Joel, *opus cit.*, 1963, p.251.

De fato, a peripécia resolve confortavelmente o problema em discussão. Artur Azevedo sabia que um desfecho escandaloso não seria do agrado da platéia. Desse modo, a opção por não causar polêmica reflete a personalidade do homem de teatro, preocupado, primeira e constantemente, com sua audiência: se Lalá se unisse, ainda casada, a outro homem, com certeza a peça provocaria um retumbante alvoroço entre os espectadores. O único cronista a comentar a defesa de tese, Oscar Guanabarino, elogiou o terceiro ato, contrariando os demais críticos.

> É essa uma útil propaganda para a grande conquista da moralidade do casamento, e desde que o governo provisório cometeu o erro de não detectá-lo, é necessário discutir o assunto no teatro, nos livros, na imprensa e nas controvérsias, até que se convença a toda a gente que a oposição da igreja a essa lei é baseada em um princípio falso e que a sociedade está farta da moral casuística e contraditória dos clericais encastelados numa doutrina que não resiste ao mais fraco embate da lógica.
>
> A peça tem um desfecho também inesperado.[60]

A opinião do cronista parece filiar-se mais ao seu fervor em relação à importância da tese discutida do que às qualidades dramáticas do ato; entusiasmado com a defesa de uma causa que também apoiava, não enxergou a maneira artificial com que o assunto é discutido. Artur Azevedo, ele próprio separado da primeira mulher, sem poder oficializar seu relacionamento com a segunda devido à proibição do divórcio (o mesmo tendo ocorrido com seus pais no Maranhão[61]), tinha todos os motivos para defender veementemente aquela causa, à qual era favorável; no entanto, como em todos os seus textos teatrais, deixou-se levar, não pelo comodismo, conforme enfatizou Joel Pontes, mas pelo gosto da platéia. A análise de sua obra reforça, a todo instante, o quanto a preocupação com o espectador, fosse ele membro do "público" ou da "sociedade", interferiu na sua produção dramática.

Escrita para auxiliar na elevação da dramaturgia literária, visando à aprovação da "sociedade", *O Retrato a Óleo* resultou em um texto híbrido, que mistura comédia de costumes, peça realista e, ainda, cenas de melodrama, como veremos a seguir; não se nota, porém, a harmonia na junção desses elementos díspares — requisito essencial às boas obras híbridas. Esse mesmo objetivo, isto é, a vontade de escrever um texto de alto padrão literário, direcionado para o espectador da elite intelectual, influenciou, outrossim, a elaboração de *Vida e Morte*, mas de maneira diversa.

---

[60] Guanabarino, Oscar, *Artes e Artistas – O Retrato a Óleo*. *In*. "O País", 28/12/1902.
[61] Magalhães Júnior, R, *opus cit*., 1971.

O melodrama

Alguns escritores franceses, ao transitarem entre as estéticas Romântica e Realista, obtiveram como resultado textos desequilibrados e contraditórios. *O Retrato a Óleo* e *Vida e Morte* lembram a análise das peças do escritor Octave Feuillet, realizada por João Roberto Faria[62]: o dramaturgo, ao buscar conciliar sua tendência para o melodrama com os aspectos moralizantes das obras realistas, conseguiu somente concretizar peças de mau gosto.

> O problema é que começa [a peça *Dalila*] como comédia de costumes, com cenas domésticas e leveza nos diálogos, e se transforma num dramalhão espetaculoso, com lances de inequívoco mau gosto.[63]

Artur Azevedo, quando escreveu *O Retrato a Óleo* e *Vida e Morte*, em busca de um tom elevado e moralizante, obteve, como Feuillet, textos que começam "como comédia de costumes, com cenas domésticas e leveza nos diálogos" e depois se transformam, a primeira em uma entediante discussão de tese, e a segunda em um "dramalhão espetaculoso". Ao considerar as obras realistas como o padrão de teatro superior, ele se embrenhou nas mesmas dificuldades encontradas por vários escritores adeptos daquele fazer teatral, porém pouco aptos à criação de obras integralmente condizentes com o estilo dramatúrgico que se dispuseram a seguir.

Vida e Morte se encaixa perfeitamente na citação transcrita acima. Fugindo de seu estilo habitual, Artur Azevedo decidiu enveredar pelos rumos do drama e da alta comédia; com isso, não alcançou um resultado satisfatório, já que *Vida e Morte* provoca no leitor/espectador um efeito contrário ao desejado. Em entrevista concedida à *Gazeta de Notícias*, ele definiu a peça como uma mistura de comédia e drama:

> — Entretanto, diga-me alguma coisa sobre a sua peça. É um drama?
> — Não, e também não é uma comédia: seria uma comédia-drama se eu não embirrasse solenemente com essa classificação portuguesa, que aliás já se não usa porque é tola. Uma peça não pode ser um drama e uma comédia ao mesmo tempo. A rigor pode ser uma comédia dramática, mas essa mesma fórmula deve ser evitada, porque não se deve dizer um drama cômico.
> — A sua peça é então... uma peça?
> — Sim, meu amigo, uma peça que tem cenas cômicas e cenas dramáticas, aquelas em maior números que estas; os espectadores terão mais ocasião de rir que de chorar.[64]

---

[62] Faria, João Roberto, *opus cit.*, 1993.
[63] *Idem.* p. 57.
[64] *O Teatro da Exposição, A Vida e Morte. In.* "Gazeta de Notícias", 09/09/1908.

Sabemos, pela leitura da volumosa obra do escritor, que seu talento se direcionava expressamente para a comédia e, nas poucas vezes em que se aventurou a escrever dramas (com o objetivo de atender à causa abolicionista), não obteve melhores resultados, literária e dramaticamente, do que os obtidos com suas comédias vistas como despretensiosas. *Vida e Morte*, uma comédia com um tom "dramático", é uma adaptação do conto *In Extremis*, do próprio autor, publicado primeiramente no periódico *Século* e depois no livro póstumo *Contos Cariocas*[65]. O conto, simples e bem humorado, agrada ao leitor; sem a preocupação de acrescentar dramaticidade à curta narrativa, não se apresentam no conto as passagens melodramáticas introduzidas na peça de três atos, cuja amplitude obrigou à inserção de episódios adicionais.

É interessante notarmos que o autor percebeu os defeitos da comédia e, antecipando-se ao que os jornalistas poderiam criticar, escreveu, em crônica posterior ao espetáculo:

> Se alguns espectadores encontraram na peça umas tantas ousadias, que as comparem com as dos melhores dramaturgos estrangeiros contemporâneos, e àqueles a quem certas situações pareceram inverossímeis, lembrarei apenas o dito de Fouché: *Tout arrive*.[66]

O comediógrafo acertou ao prever os defeitos passíveis de serem criticados em sua obra: as falhas de *Vida e Morte* podem ser notadas no que ele caracterizou como "tantas ousadias", observadas nas abundantes cenas melodramáticas, e na inverossimilhança, presente devido à inserção dos "golpes de teatro", que originam reviravoltas artificiais. Apesar da defesa antecipada, os críticos não mencionaram os defeitos que o próprio comediógrafo justificou; apenas, em crônicas superficiais, elogiaram a peça e resumiram o enredo. A tentativa de inserir cenas de drama na comédia, em busca da elevação literária tradicionalmente reservada aos dramas, levou à criação de episódios melodramáticos, incapazes de produzir o efeito desejado. Ao compará-la com *O Dote*, encenada um ano antes com grande sucesso entre "público" e "sociedade", Artur Azevedo afirmou:

> — É do mesmo gênero que o *Dote*?
> — Não; o *Dote* é uma peça muito mais tranqüila, muito mais familiar; *Vida e morte* é mais cruel... mais carregada...[67]

---

[65] Azevedo, Artur, *Contos Cariocas*. Rio de Janeiro: L. Riberio, 1928. pp. 73 – 80.
[66] Azevedo, Artur. *Palestra. In.* "O País", 13/09/1908.
[67] *O Teatro da Exposição, A Vida e Morte. In.* "Gazeta de Notícias", 09/09/1908.

O ser "mais cruel, mais carregada" prejudicou o texto, inferior à leveza e à naturalidade de *O Dote* (a ser analisada adiante); para o comediógrafo, no entanto, os episódios patéticos em nada diminuíam a qualidade do texto, para ele tão literário quanto *O Dote*, conforme afirmou em sua última resposta concedida na entrevista:

> — A minha filosofia sempre me aconselhou a contar com todas as coisas neste mundo pelo pior: é esse o único meio de ser relativamente feliz; entretanto, sempre lhe digo que se o *Dote* foi tão aplaudido, com mais razão deverá sê-lo a minha nova produção. Isto é uma opinião íntima e pessoal: a do público, seja qual for, será por mim recebida com acatamento e respeito.[68]

Esses comentários indicam que o autor considerou as cenas melodramáticas de *Vida e Morte* coerentes com a trama desenvolvida. Como em *O Retrato a Óleo*, em que se defendeu das críticas baseando-se na existência de fatos reais capazes de explicar as inverossimilhanças, *Vida e Morte* também caberia na mesma sentença: "*tout arrive*". No entanto, uma comédia elaborada de acordo com os parâmetros do teatro convencional, seja ela uma peça realista ou uma fantasia melodramática, necessita de verossimilhança interna para funcionar. A mistura de melodrama e comédia, em *Vida e Morte*, prejudicou o desenrolar natural da intriga, porque as tentativas de inserir cenas de drama redundaram, na prática, em episódios de dramalhão.

Sempre a defender suas comédias ligeiras, revistas e operetas dos ataques dos críticos, Artur Azevedo repudiava um outro gênero popular: o melodrama. Os espectadores divertiam-se imensamente com as fábulas lacrimosas dos dramalhões, suas surpresas e reviravoltas. Entretanto, com o advento da estética realista, houve uma severa oposição ao exagero das cenas melodramáticas inseridas nos dramas românticos, a maioria deles bastante próximos aos melodramas, que vigoravam nos teatros desde o início do século. Admirador convicto dos escritores realistas, mais próximos de sua geração que os românticos, julgados ultrapassados, não espanta que Artur Azevedo criticasse os dramalhões, caracterizando-os como um teatro de mau gosto. O seguinte trecho, em que compara a revista ao dramalhão, expõe veementemente a sua opinião:

> **Releva notar que numa revista de ano pode haver mais arte, mais filosofia e mais preocupação literária que num desses dramalhões inverossímeis**, que de vez em quando aparecem nos palcos e arrancam sempre esta frase de dois ou três críticos desorientados: — Sim, senhores, agora sim! Agora é que vamos ter um princípio de regeneração da arte dramática!

---

[68] *Idem. Ib.*

> Ainda há pouco tempo, li não sei quantas vezes essa frase, a propósito de uma reprise da *Doida de Montmayour*. Entretanto, eu muito a sério afianço a quem me quiser ouvir que prefiro uma revista espirituosa de Raoul Toché a um drama pantafaçudo de Anicet Bourgeois.
>
> Peças como aquela *Doida* agradam no Rio de Janeiro, como em toda a parte, quantas se representem; mas não é com dramalhões sem estilo, sem observação, sem psicologia, e demais a mais traduzidos, que se levanta o teatro. Tanto concorre para a educação estética do povo um desses dramalhões, como os *Pontos nos ii* ou o *Major*[69].[70]

Entre um mau dramalhão e uma péssima revista, sua preferência pendia inevitavelmente para a segunda:

> Seja qual for a opinião dos bilheteiros, a um dramalhão mal feito prefiro até as revistas do Dr. Vicente Reis [autor de revistas de baixo cômico].[71]

Por meio dos excertos acima notamos a popularidade das revistas e dos melodramas junto ao "público" e da indiscutível predileção do autor pelas primeiras, em que poderia haver "arte, filosofia e preocupação literária". A análise de suas revistas de ano demonstra um constante empenho em permear os episódios cômicos com referências eruditas, seja nos quadros de fantasia, em que introduzia personagens mitológicas, seja nos paralelos literários, realizados em meio às peripécias[72]; já o melodrama, em sua opinião, dificilmente conteria cenas capazes formar um "público" mais culto. Todavia, estudos recentes revelam exatamente o contrário: os escritores de melodrama, assim como Artur Azevedo, buscavam uma elevação para o tão discriminado gênero, inclusive por meio de uma "missão educadora".

> Os criadores buscaram inicialmente dar ao gênero recentemente criado um estatuto literário e teatral reconhecido. Este desejo não deve, entretanto, ser separado da idéia de missão educadora à qual se auto-impôs o melodrama; ele caminha, mesmo junto desta proposta.[73]

Portanto, a visão do comediógrafo em relação aos melodramas era tão preconceituosa quanto as concepções de seus colegas em relação às peças musicadas. Basta observamos suas opiniões acerca de um dos principais escritores franceses de melodramas da época: Adolphe D'Ennery (1811-1899). Suas peças foram correntemente encenadas pelas companhias

---

[69] *Pontos nos ii* e *O Major*: títulos de revistas de ano encenadas em 1895, a primeira de Vicente Reis e a segunda de Artur Azevedo.
[70] Azevedo, Artur, *O Teatro. In.* "A Notícia", 25/05/1895.
[71] *Idem*., 04/08/1898.
[72] Para mais informações sobre a literariedade presente nas revistas de ano de Artur Azevedo e seu papel formador, *vide*: Dias, Paulo Sérgio, *opus cit*., 2004.
[73] Thomasseau, Jean-Marie, *O Melodrama*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 28.

brasileiras; de grande engenhosidade para criar enredos mirabolantes, repletos de peripécias e cenas emocionantes, D'Ennery conquistou um sucesso estrondoso tanto em seu país natal quanto no Brasil. Embora ele fosse um dos melhores escritores no gênero, Artur Azevedo pouco elogiava suas obras, posição bastante diferente daquela apresentada nas análises das operetas de Meilhac & Halévy, por exemplo, autores de um gênero tão popular quanto o melodrama.

Ao reiterar sua afirmação de que as *ficelles* poderiam estar presentes em qualquer peça, escreveu ele, manifestando verdadeiro desdém para com o autor francês:

> Quais são as *ficelles* da *Consciência dos Filhos*[74]? Apontem-me, e eu lhes indicarei outras que tais no teatro, não do transitório D'Ennery, mas dos grandes autores cujos nomes têm sido e serão transmitidos à posteridade.[75]

Num outro momento, descreveu o efeito teatral como sendo um artifício utilizado por autores menores, como D'Ennery, para conseguir atingir emocionalmente o espectador pouco culto:

> Feydeau adota no vaudeville o mesmo sistema adotado por Dennery no melodrama: procura os efeitos sem se preocupar demasiado com o modo de os obter. O que deseja é fazer rir, como Dennery fazia chorar.[76]

No comentário, o cronista aproximou dois gêneros considerados menores, o vaudeville e o melodrama, ambos bastante populares. A já comentada indeterminação do significado de "efeito teatral" nas crônicas fornece fundamento para uma situação à primeira vista incoerente: o autor, avesso ao gênero em que a *ficelle*, as peripécias extravagantes, o reconhecimento inesperado, as cenas patéticas são convencionais, inclui episódios característicos dos melodramas em suas comédias.

De acordo com sua afirmação segundo a qual todos os gêneros poderiam originar obras teatrais de qualidade, o melodrama também originaria uma boa peça, desde que escrito pelas "mãos hábeis" de um especialista. Embora se mostrasse, na maioria dos casos, bastante crítico para com o que chamava de "dramalhão pantafaçudo", considerava "suportáveis" as

---

[74] Comédia em 4 atos de Gaston Devore, representada pela companhia de Lucinda Simões, no teatro Santana.
[75] Azevedo, Artur, *O Teatro. In.* "A Notícia", 05/07/1900.
[76] *Idem*, 23/08/1900.

melhores obras do mestre D'Ennery, quando comparadas a dramalhões escritos por dramaturgos de menor talento:

> O melodrama é suportável quando sai das mãos hábeis de um Dennery; as *Duas órfãs*, que têm fornecido o modelo a centenas de peças mal amanhadas, são incontestavelmente uma obra prima; mas há em Paris um grupo de fazedores de dramalhões incoerentes e absurdos, desse grupo que não tem cotação alguma no mercado literário, faz parte Mr. Gaston Marot, o autor do tal *Comboio*[77]. (...) [78]

Sarcey, ao examinar o gênero a partir da análise de *Duas Órfãs*, grande obra-prima de Dennery, mostra-se menos severo do que seu admirador brasileiro; para ele, desde que o público fosse iludido pelas mirabolantes cenas dos melodramas, não haveria necessidade de uma verossimilhança externa.

> Quand on a eu l'habilité de persuader à une salle qu'une chose qu'on lui montre est vraie, elle l'est en effet; peu importe qu'elle soit ou non conforme à l'objet qu'elle represente; il suffit qu'elle puisse être pour le moment prise pour lui.[79]

Nesse artigo, Sarcey comparou o melodrama com as comédias ligeiras, os vaudevilles. Ambos os gêneros exigiriam não a verdade absoluta, mas certa adequação ao estilo, ao enredo, para não destoar no conjunto e para manter a coerência; as cenas precisariam emocionar o espectador, ou fazê-lo rir, não deveriam necessariamente ser reproduções do real.

> la scène de Regnard[80] est vraie puisque elle est comique: comme la scéne de d'Ennery[81] est vraie puisqu'elle est touchante.[82]

De acordo com as teorias clássicas, baseadas em Aristóteles, Sarcey, ao analisar as peças, descreve o efeito de verossimilhança interna: episódios impossíveis de acontecer na "vida real" apresentam verossimilhança quando, dentro do enredo proposto, induzem à ilusão, isto é, coadunam-se com a fábula a ponto de não parecerem artificiais. Os bons melodramas

---

[77] *Comboio nº 6*, peça de Gaston Marot, representada no teatro Apolo.
[78] Azevedo, Artur, *O Teatro. In.* "A Notícia", 04/08/1898.
[79] Sarcey, Francisque, *Quarante ans de théatre.* Bibliothèque des Annales Politiques e Littéraires, 1901. p. 349. "Quando se tem a habilidade de persuadir uma sala de que uma cena que se mostra é verdadeira, ela de fato o é; pouco importa que ela esteja ou não de acordo com o objeto que representa; é suficiente que, naquele momento, ela se passe por ele."
[80] Trata-se do vaudeville *Distrait*, de Regnard.
[81] Trata-se da peça *Deux Orphelines* (*Duas órfãs*), de D'Ennery.
[82] *Idem. Ib.* p. 353. "a cena de Regnard é verdadeira porque é cômica, como a cena de D'Ennery é verdadeira porque emociona."

conseguiriam fazer passar por real todas as peripécias criadas, por mais fantásticas que fossem. Nesse sentido, as *ficelles* presentes em *O Retrato a Óleo*, aqui descritas, são inverossímeis porque não iludem o leitor/espectador; elas destoam do andamento natural da fábula.

Nenhum dos argumentos apresentados por Dr. Quintela consegue justificar o casamento apressado de Lalá. A personalidade frívola e vaidosa do tipo ameniza ligeiramente a decisão tomada; no entanto, como as outras personagens não concordam com ele, parece realmente estranho ao leitor/espectador tal desenvolvimento. Corroboram para a falta de coerência do episódio a oposição total, bem como a posterior argumentação, no terceiro ato, de D. Hortência e de Cardoso, contrários ao casamento realizado no curto espaço de oito dias (período em que, ademais, nem os documentos estariam prontos).

Diferentemente das *ficelles* presentes em melodramas de urdidura bem feita, Artur Azevedo utilizou o recurso de maneira descuidada, porque o episódio não convence o leitor/espectador de sua adequação dentro da fábula, até então uma comédia leve. A morte de Gustavo tampouco apresenta uma uniformidade com o andamento do enredo; o espectador atento perceberá que a inesperada solução para todos os problemas foi introduzida sem uma lógica capaz de iludi-lo. Tais passagens originaram as críticas negativas dos intelectuais do período e dos estudiosos posteriores. Elas são realmente negativas, não por se assemelhar aos melodramas, mas por destoar do ritmo presente nos dois primeiros atos e por originar um terceiro ato enfadonho e declamatório.

Além dos "efeitos teatrais", encontramos outras convenções do melodrama em *O Retrato a Óleo*, como a figura do "bobo", personagem típica, cuja função seria contrabalançar os momentos de forte emoção com momentos de riso.[83] Na comédia, o "bobo" aparece personificado na personagem Pantoja, cujo papel consiste em fazer rir por meio de um discurso lingüístico diferenciado (ele é gago) e por ser atrapalhado e inconveniente, apesar de suas boas intenções. A organização da homenagem, sob sua responsabilidade, fracassa completamente, não só devido ao escândalo envolvendo Lalá, mas porque ele não consegue pagar as despesas nem da festa, nem do retrato, cabendo ao Dr. Quintela arcar com todo o prejuízo, moral e financeiro, da malograda manifestação.

---

[83] Thomasseau, Jean-Marie, *opus cit.*, 2005. p. 44.

[as figuras do bobo ou do confidente] Movimentam o enredo e animam o discurso lingüístico. Quanto ao bobo, o falar tosco, os modos freqüentemente atrapalhados, os ardis canhestros etc., fazem dele um aliado simpático, mas não raro inconveniente pelos desastres que é capaz de protagonizar.[84]

Outra convenção característica do melodrama consiste na preparação do espectador para o escândalo a ser armado pelo mau-caráter Gustavo. Nos melodramas, os escritores servem-se plenamente dos monólogos, apartes e confidências para comunicarem-se com a platéia.

Quando falam, sozinhas ou para um interlocutor – o confidente, ou o público, no caso do aparte – expressam motivos íntimos que não poderiam aparecer de outra maneira, a não ser desencadeando prejuízos gravíssimos. É o que sucede com o malfeitor dissimulado, com o pretendente interesseiro, com a donzela recatada, com o detentor de um grave segredo, etc...[85]

Notar-se-á, também, no melodrama, um número elevado de *apartes*, geralmente usados pelo vilão, para manter o espectador a par das complicações da intriga e de suas verdadeiras intenções.[86]

Em *O Retrato a Óleo*, o público adquire consciência de que o vilão prepara uma armadilha para Lalá através dos "apartes" pronunciados por ele. Primeiramente, quando Dr. Quintela lhe mostra em qual quarto dormem as filhas, Gustavo conversa com o espectador, como se este fosse cúmplice de seus planos:

O Doutor — (...) Olhe, venha cá, vou mostrar-lhe os cômodos. (*Indo abrir a porta da direita baixa*) — Este é o quarto das meninas...
Gustavo, *aparte* — É bom saber-se.[87]

Nos melodramas, a platéia, através dos apartes, "estreita a intimidade com as personagens"[88], porque adquire um conhecimento que as demais personagens não têm; tal situação "propicia uma sensação de domínio sobre os fatos e sobre os segredos, que é extremamente lisonjeira e confortável"[89]. O espectador é o único a conhecer o caráter negativo da personagem Gustavo e suas intenções maléficas em relação a Lalá: o falso repórter deseja casar-se com ela unicamente pelo dinheiro, informação essa transmitida à platéia através do recurso do aparte:

---

[84] Huppes, Ivete, *Melodrama: gênero e permanência.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. p. 87.
[85] *Idem*. *Ib*., p.74.
[86] Thomasseau, Jean-Marie, *opus cit*., 2005. p. 31.
[87] Azevedo, Artur, *O Retrato a Óleo. In.* "Boletim SBAT", Coletânea Teatral. Caderno nº. 29. p. 12.
[88] Huppes, Ivete, *opus cit*., 2000. p. 82
[89] *Idem*, *Ib*., p. 80.

Gustavo — É um belo quarto. Digo-lhe mais: quando a excelentíssima se casar, poderá ficar em companhia de seus pais...
O Doutor — Não, isso não. Quem casa quer casa. Ela tem um prediozinho, que faz parte do seu dote.
Gustavo, *aparte* — Bravo![90]

O espectador adquire conhecimento dos planos do vilão, outrossim, por meio do monólogo curto e da confidência:

Gustavo, *só* — Se desta vez não faço minha independência, é porque sou tolo. Há de ser hoje, ou não será nunca.[91]

Gustavo — Está visto que desse modo não arranjarei nada. É preciso que o casamento se imponha como uma solução.
Clodomiro — Queres comprometer a moça? Seu Raposo, isso não se faz!... isso é uma infâmia!...[92]

Finalmente, quando coloca em ação seu plano, novamente recorre à cumplicidade do público, para mantê-lo a par do que pretende fazer:

Gustavo, *aparte* — É a ocasião!
O Doutor, *lendo* —A comoção embarga-me a voz...
Gustavo, *aparte* — Escondo-me debaixo da cama. (*Entra no quarto de Lalâ*).[93]

Como vemos, *O Retrato a Óleo* faz uso de diversos elementos de convenção do melodrama. Ao escrever uma comédia dirigida à "sociedade" culta dos grupos amadores, que visava à elevação do teatro e à formação da platéia por meio da discussão de tese, Artur Azevedo concebeu, na prática, um texto híbrido, repleto de passagens truncadas. Mistura de comédia de costumes, melodrama e peça realista, *O Retrato a Óleo* não apresenta as características de fluidez e naturalidade presentes nas melhores obras do autor.

Vida e Morte constitui um exemplo bastante parecido ao de *O Retrato a Óleo*; embora não apresente tantas passagens pouco verossímeis, tem cenas ainda mais melodramáticas. Este fato demonstra mais uma vez o quão contraditório parece ser nosso autor, ao repudiar os dramalhões e, ao mesmo tempo, inserir recursos típicos do gênero em suas comédias — o que demonstra sua incapacidade em perceber a proximidade entre os melodramas e as peças

[90] Azevedo, Artur, *O Retrato a Óleo. In.* "Boletim SBAT", Coletânea Teatral. Caderno nº. 29. p. 12.
[91] *Idem. Ib.*
[92] *Idem. Ib.*, p. 13
[93] *Idem. Ib.*, p. 14.

musicadas, que pode ser notada em diversas características comuns. Tais semelhanças foram assimiladas pela teoria somente anos mais tarde, quando a distância temporal possibilitou uma melhor comparação entre os gêneros.

O preconceito dos acadêmicos em relação ao melodrama pode ser atribuído à popularidade e à teatralidade inerentes a esse tipo de texto, voltado para o espetáculo e para a admiração visual, como aconteceu com as peças musicadas.

> (...) desde seu surgimento, foi associado à idéia de teatro popular, ou popularesco, e cada vez que se utiliza o termo "popular", em teatro, este sofre, imediatamente, um pré-julgamento desfavorável. (...) A arte do melodrama repousa, com efeito, quase que inteiramente, nas situações, numa *mise en scène* perfeita e no talento dos atores (...).[94]

As semelhanças não se encerram aí: inicialmente o nome melodrama referia-se a peças entremeadas de números cantados.[95] Ivete Huppes, ao analisar a evolução do gênero no Brasil, descreveu sua estrutura com afirmações que poderiam ser facilmente aplicadas ao teatro ligeiro e musicado:

> As ações se desdobram em toda a sorte de peripécias com o concurso de uma riqueza cênica jamais vista. A intenção é cultivar múltiplas emoções e sensações, de modo que a platéia seja envolvida pela ilusão teatral (...) O melodrama prenuncia a arte que se declara como *artifício*. A arte que é matéria construída por um homem com o objetivo de produzir determinadas reações em outros homens – os consumidores – a quem ele deseja agradar. (...) Em vez de aparecer com um todo indissoluvelmente articulado, a obra resulta da ação de conjugar partes. Produzir arte é aproximar fragmentos: eis a conclusão que se pode encontrar. Deste modo, os critérios de qualificação estética passam a incidir principalmente sobre a maneira como o agrupamento se processa, passando para segundo plano aspectos tradicionais e importantes, como a motivação interna e a verossimilhança externa, por exemplo.[96]

O melodrama, portanto, enquanto gênero teatral popular essencialmente voltado para o palco, possuía inúmeras semelhanças com as revistas e burletas: a riqueza cênica, a preocupação com o público, a fragmentação. No entanto, para Azevedo, seria um gênero teatral já ultrapassado, encenado pelas companhias somente como *tiros*, para atrair a população ignorante e fazer ganhar dinheiro. Hoje sabemos da importância e dos desdobramentos dessa forma teatral tão criticada pelos literatos durante os anos oitocentos; à época, porém, os melodramas sofriam do mesmo preconceito enfrentado pelos demais gêneros populares.

---

[94] Thomasseau, Jean-Marie, *opus cit.*, 2005. p.10.
[95] *Idem. Ib.* p. 21.
[96] Huppes, Ivete, *opus cit.*, 2000. pp. 28-30.

Artur Azevedo classificou *Vida e Morte* de "peça em três atos" e não "comédia" — o que, desde logo, demonstra o desejo de diferenciar esta obra dos textos ligeiros. A peça pouco possui da leveza e comicidade de comédias como *O Dote* ou *O Oráculo*; não há personagens cômicas; as poucas falas espirituosas, como a repetição dos comentários sobre a "imorrível" velha da rua Bambina, não provocam o riso. O fato de admitir a tentativa de escrever uma comédia "dramática", para um evento criado a fim de expor peças literárias à "sociedade" carioca, demonstra que Artur Azevedo, nesse caso, também se afastou de suas habilidades naturais, aprimoradas durante os anos de dedicação ao teatro musicado e ligeiro.

Vida e Morte, embora não apresente todas as reviravoltas e peripécias típicas dos melodramas, tem, em suas cenas patéticas, muito daquele gênero teatral pouco apreciado por Artur Azevedo. O primeiro ato, como em *O Retrato a Óleo*, introduz uma cena familiar bastante movimentada: é o aniversário de dezoito anos de Adosinda, filha de Valdez, afilhada do Dr. Lemos; estão todos os amigos da família no jardim, a tomar café depois do almoço; vem à casa nesse dia, com o intuito de pedir a mão de Adosinda, Nogueira, um homem sem escrúpulos, amante de Ester (esta é casada com Dr. Timóteo, médico de reputação duvidosa, que desenganou o tuberculoso Marcelo, grande amigo de Valdez). Apesar de não simpatizar com o escolhido por sua filha, Valdez aceita o pedido, devido à insistência de Adosinda, a quem o pai prometera deixar casar-se de acordo com a sua vontade.

O desânimo dos noivos intriga os presentes; não são erguidos brindes, não há alegria. Quando os convidados saem para um passeio, Marcelo aproveita para fazer uma proposta a Valdez: tendo certeza de que morrerá em poucos dias ou meses, deseja casar-se com Adosinda, a fim de que ela se torne a herdeira todos os seus bens — um casamento apenas formal. A moça recusa veementemente. O seu noivo, porém, insiste para que ela aceite, já que assim eles ficariam ricos depois da morte de Marcelo. Inconformada com a reação de Nogueira diante da proposta, Adosinda apresenta a todos seu novo noivo: o moribundo Marcelo.

No segundo ato ocorre uma cena de grande impacto, exageradamente emocional. A partir daí, as características melodramáticas ganham relevo. Surge a cena típica do dramalhão, de grande desespero e desolação, que depois levará à resolução e ao final feliz.

O melodrama prefere a via da opulência, da inventividade, da multiplicidade. **Não represa lamentos nem lágrimas**. Dá relevo à cenografia para destacar o clima de expectativa: **locais escuros**, masmorras tenebrosas, duelos, invasões iminentes, etc. Anda a par com o exagero na peripécia, no reconhecimento e na catástrofe. (...) O melodrama lida frouxamente com nexos causais e temporais. Faz aproximações forçadas, **abusa dos acasos providenciais e das soluções milagrosas**.

Trabalhando intensamente os atrativos da cena presente, dispensa-se de estabelecer relações meticulosas. A forte impressão plástica é capaz de induzir a suspensão de exigências de lógica.[97]

A peça encaixa-se nas características descritas por Ivete Huppes ao teorizar sobre os melodramas. Um "acaso providencial" transforma a vida dos recém-casados: descobre-se que Marcelo não estava tuberculoso, mas tinha, tão somente, problemas estomacais mal diagnosticados por Dr. Timóteo. Tratado por Dr. Lemos a pedido de Adosinda, recupera-se rapidamente. Além disso, ocorre uma inversão inesperada: quem está tuberculoso e à morte, agora, é o Dr. Timóteo, que propalava ter uma saúde de ferro. Após mais de seis meses de convivência, em viagem de convalescença à Europa, Adozinda e Marcelo descobriram o amor; no entanto, ainda não compartilham o mesmo quarto; sempre que seu marido tenta aproximar-se dela, ou beijá-la, Adosinda foge. Intrigado, Marcelo pede conselhos ao Dr. Lemos, que lhe diz para ser firme e exigir seus direitos de marido.

Em um cenário de penumbra, à luz da lua, Marcelo pede uma explicação de sua esposa. Acontece, então, a grande revelação do segredo de Adosinda. As rubricas indicam os exageros nas ações, nos lamentos e nas lágrimas:

Marcelo — (...)... tenho saúde... tenho sangue... e o que me restituiu a vida foi talvez o formidável egoísmo do meu amor... o querer que não pertencesse a outro! (*Adosinda quer levantar-se, ele puxa-a para si, e ela vencida deixa cair a cabeça no ombro dele. Pausa.*) Assim... assim é que te quero... desfalecida... vencida... subjugada... (*Levanta-lhe a cabeça para dar-lhe um beijo*).

Adosinda (*Erguendo-se num ímpeto e fugindo para a esquerda*) — Não! Não!

Marcelo (*Erguendo*-se) Ainda? (*Vai, de um salto interpor-se entre Adosinda e a porta do quarto dela*) Mas eu já te disse que empregarei a violência! (*Correndo para ela.*) Sou teu marido!... (*Ela foge... ele persegue-a e consegue alcançá-la*)

Adosinda — Marcelo! Marcelo! Por piedade! Deixa-me...

Marcelo — Não! não te deixarei!... Não me sujeitarei por mais tempo a esta humilhação!...

Adosinda — Ouve, Marcelo... eu amo-te, amo-te muito, e és, acredita, o meu primeiro amor! O mais não passou de um devaneio de moça inexperiente!... Amo-te muito, muito!...

Marcelo — Pois bem! Sê minha!...

Adosinda — Amo-te muito, muito, mas não posso ser tua! (*Marcelo deixa-a cair e recua espantado. Adosinda cai de joelhos e encosta-se a uma cadeira chorando convulsivamente*)

Marcelo (*Depois de uma longa pausa*) — Não pode ser minha?! Que quer isso dizer?!... responde! (*Pausa.*) Responde!...

Adosinda — Tem piedade de mim!...

Marcelo (*Sentando-se na cadeira a que ela estava encostada e tomando-lhe a cabeça*) —Vamos... Dize-me... não ouvi bem... ou tu exprimiste mal... Perdoa... fala... dize...

Adosinda (*Soluçando*) — Não! Não posso ser tua!...

Marcelo — Por quê?...

[97] *Idem. Ib.* pp. 131-132. Grifo nosso.

Adosinda — Esse homem... esse infame... abusou de mim... e eu fui para ele alguma coisa mais que...

Marcelo (*Erguendo-se e repelindo-a com um grito*) — Oh! (*Ela cai no chão, de bruços*) Aí está o que te afastava de mim! e eu parvo, que nada suspeitei!... e eu cego, que nada vi!... Poderia imaginar tudo, menos isso!

Adosinda (*Erguendo-se sobre os joelhos.*) —Mata-me! mata-me, mas primeiro ouve! Não me condenes sem me ouvir!... (*Depois se uma pausa, Marcelo respira fortemente, como para se encher de coragem. Aproximando-se de Adosinda, levanta-a e fá-la sentar-se na cadeira.*)[98]

Transcrevemos o longo trecho, porque ele mostra perfeitamente o caráter extravagante da cena, com perseguição, gritos, choro convulsivo, quedas. Não há qualquer sutileza. As falas, bastante patéticas, unidas às ações descritas nas rubricas, são tão exageradas que chegam a ser cômicas. Dependendo da interpretação dada à cena pelos atores, ela pode, realmente, produzir o efeito contrário ao dramático: fazer rir. Um dos cronistas, provavelmente induzido pelo nome de Artur Azevedo, reconhecido como escritor de peças cômicas, comentou um dos episódios finais com a seguinte frase:

É uma situação penosa e horrível. Só com o ar vaudevilesco do diálogo faz rir.[99]

O jornalista assistiu à peça procurando, nela, um motivo para rir. Claramente sem intenção de criticar — porque adicionou após a frase acima transcrita: "Como técnica é linda" — apontou inconscientemente o maior problema do texto, evidente desde o início do segundo ato: cenas que pretendiam ser "penosas ou horríveis" tornam-se cômicas pelo ar melodramático e inverossímil. Um humor negativo, fora de lugar, e não leve e gracioso como aquele presente nas melhores comédias do autor. A situação lembra-nos os primeiros dramas de Martins Pena, que, como Artur Azevedo, enveredou pelo gênero sob a pretensão de obter uma consagração literária. Comenta a professora Vilma Arêas, em *Iniciação à Comédia*, que o texto de Martins Pena *Fernando, ou o cinto acusador*, devido aos episódios melodramáticos, foi encenado recentemente como comédia. Os encenadores da peça inverteram o objetivo inicial do texto; as cenas soturnas, de perseguição e vingança, ganharam um caráter completamente cômico.[100]

Vida e Morte, da mesma maneira que os dramas de Pena, representou uma tentativa de produzir uma obra mais elevada do que uma simples comédia. O preconceito interferiu mais

---

[98] Azevedo, Artur, *Vida e Morte. In.* Azevedo, Artur, *opus cit.*, vol. VI, 1995. p. 222.
[99] *Teatro da Exposição. A nova peça de Artur Azevedo, "Vida e Morte", o êxito. In.* "Gazeta de Notícias", 12/09/1908.
[100] Arêas, Vilma, *opus cit.*, 1990. pp. 12, 13.

de uma vez na produção de nosso autor, cujas idéias teatrais valorizavam a alta comédia, os dramas e as tragédias. Na tentativa de criar uma obra num estilo supostamente superior, Artur Azevedo, inapto para o gênero, obteve, como resultado, o efeito contrário: uma peça híbrida, desarmônica, cujas cenas, ao invés de serem dramáticas, são exageradas — e, por isso, pouco comoventes.

Diferentemente dos melodramas, em que, desde o início, os episódios preparam o espectador para o patético, as cenas de costumes iniciais levam a crer num desenvolvimento diferente do enredo; desse modo, os momentos melodramáticos tornam o texto pouco fluido. A indefinição do gênero do texto confundiu os cronistas que comentaram a primeira representação: enquanto um deles procurou encontrar cenas risíveis, conforme vimos, outro julgou a peça como um melodrama. Em resposta, Artur Azevedo refutou a opinião:

> A propósito desse trabalho não deve passar sem reparo a opinião de um crítico, segundo o qual a minha peça pertence ao gênero de Dennery.
>
> Das duas uma: ou o colega não conhece os dramas de Dennery, ou não conhece *Vida e morte*.
>
> É verdade que no mesmo artigo ele afirmou que a minha peça pertence também ao gênero de Echegaray, o que me desorientou, porque o dramaturgo francês e o dramaturgo espanhol se parecem tanto um com o outro como um ovo com um espeto.[101]

Infelizmente não localizamos o artigo em questão, mas, ao contrário da afirmação de Artur Azevedo, a aproximação não se mostra imprópria, devido aos momentos de forte sentimentalismo presentes no texto. O trecho ajuda a constatar, mais uma vez, que o objetivo do autor não foi o de elaborar cenas melodramáticas, mas sim incutir um toque de drama sério à comédia. Contudo, a continuidade da trama apenas confirma a proximidade com o dramalhão. Em meio a muito choro, Adosinda narra ao marido suas desventuras: Nogueira invadira seu quarto na calada da noite e ela, sem conseguir gritar, desmaiara; o bandido aproveitara-se de sua inconsciência e fugira; no dia seguinte, desesperada, a moça lhe enviara um bilhete com ameaças, obrigando-o a pedi-la em casamento. Após ouvir o relato, Marcelo, apesar de concordar com a inocência da mulher amada, abandona-a porque:

> Marcelo — Estás inocente mas não estás pura. Não quero que esse miserável ria de mim quando se encontre comigo... não quero que escarneça da minha generosidade... não quero que diga que eu encampei a sua infâmia![102]

---

[101] Azevedo, Artur. *Palestra. In.* "O País", 26/09/1908.
[102] Azevedo, Artur, *Vida e Morte. In.* Azevedo, Artur, *opus cit.*, vol. VI, 1995. p. 223.

E o final da cena reforça o caráter melodramático:

> Adosinda — Marcelo! Que será de mim sem o teu amor?... (*Marcelo tem um gesto de indiferença e dá então passos para a porta*) Não! não saias... Não vás... Marcelo! Marcelo!...
> Marcelo (*Repelindo-a*) — Não! Não Não!
> Adosinda — Ah! (*Cai nos braços de Valdez, que entra*).[103]

O desdém de Marcelo pela sorte da mulher que ama, vendo-a a sofrer e concordando com sua inocência, pouco condiz com a personalidade generosa da personagem até então; o fato de preocupar-se com o que os outros poderiam pensar dele também foge às qualidades do tipo. Sua "indiferença" ao repelir Adosinda surpreende o leitor/espectador. Tal reação inverossímil faz-se necessária para que haja a continuidade da peça, com a punição dos vilões, o reatamento do matrimônio e o final feliz.

O conto de lavra própria no qual Artur Azevedo se baseou para criar o enredo da peça contém somente a espinha dorsal da fábula. Simples, espirituoso — em *In Extremis* a moça se casa com o moribundo pelo único motivo de sentir-se chateada com o noivo devido à insistência deste para que aceite a proposta do casamento formal. Ela se apaixona pelo novo marido naturalmente, auxiliada pela decepção que tivera ao ver o primeiro namorado oferecê-la em casamento a outro em troca de dinheiro. Sem nenhum percalço para a união, quando o casal volta de uma viagem de dois anos à Europa já tem uma filha, e Nogueira está preso. Caso houvesse transposto essa fábula para o palco, sem modificá-la, como fez com *O Oráculo*, Artur Azevedo teria uma peça mais curta, porém graciosa, sem as cenas extravagantes. Com os obstáculos inventados para o final feliz, a peça perdeu a estrutura bem feita do conto.

No último ato, um ano se passou. A cena acontece no gabinete de Marcelo, na casa onde ele foi morar depois de ter abandonado a esposa. Dr. Teobaldo morrera após receber uma herança e Nogueira, de olho no dinheiro da viúva, casou-se com Ester, sua antiga amante. Dr. Lemos visita Marcelo a pedido do mesmo e diz ao rapaz tudo o que o leitor/espectador provavelmente está pensando sobre a separação. Como pôde ele, uma pessoa tão sensata e boa, abandonar uma mulher com quem se casara sob a promessa de jamais a tocar? Mulher que, ademais, salvou sua vida ao chamar um outro médico para tratá-lo e ao servi-lhe de enfermeira durante a sua convalescença — por fim, mulher que poderia tê-lo enganado, mas preferiu contar toda a verdade.

---

[103] *Idem. Ib.* p. 224.

Dr. Lemos, como Cardoso de *O Retrato a Óleo*, assemelha-se aos "*raisonneurs*": parece-lhe estranho o noivado sem entusiasmo de sua afilhada; percebe, outrossim, o tratamento inadequado prestado por Dr. Timóteo a Marcelo. É ele também quem aconselha o último a ser firme com sua mulher, para conquistá-la. Finalmente, após a separação, diz ao rapaz, num longo sermão, tudo que os espectadores (e provavelmente o autor) pensam sobre a surpreendente decisão de afastar-se de sua honesta esposa.

Como em *O Retrato a Óleo*, o *raisonnerur* de *Vida e Morte* tem a função de mostrar às demais personagens o quanto suas decisões foram precipitadas e, mais que isso, despropositadas dentro do contexto presente na fábula até então. Os *raisonneurs* são personagens circunspectas, responsáveis por atenuar as gritantes inverossimilhanças das peças. Fazem isso ao expor, às outras personagens, exatamente aquilo que o leitor/espectador consideraria inadequado no enredo; isto é, ao pronunciar abertamente as interrogações do público, tais tipos amenizam um pouco o incômodo provocado pelas atitudes estapafúrdias de Dr. Quintela e Marcelo.

As palavras de Dr. Lemos contêm tamanho bom senso, que Marcelo concorda imediatamente com elas, e conseqüentemente arma um plano de vingança, a fim de conseguir voltar para os braços de Adosinda: combina um encontro com Ester, fingindo-se apaixonado; ela, agora casada com Nogueira, procura um novo amante. Pouco depois da chegada da mulher, aparece Nogueira, também convidado por Marcelo — assim, ele se sente vingado: caso desejasse, seria amante da esposa de Nogueira, da mesma maneira que este desonrara Adosinda. Realizado o "desforço", pode enfim pedir perdão a Adosinda e voltar para casa. Todo esse plano, porém, não se harmoniza com o tipo criado para Marcelo nos dois primeiros atos; também aqui falta a verossimilhança interna. Além disso, até o final, o patético sobrepõe-se ao cômico, como na cena de reconciliação do casal:

> Adosinda — Felizes?... Não me parece, Marcelo, entre nós haverá sempre uma sombra que não nos deixará ser felizes... É melhor continuarmos a viver separados...
>
> Marcelo — Separados? Oh, não! nunca! (*Caindo de joelhos*) Aqui me tens humilde e suplicante... Se ainda me amas...
>
> Adosinda — Se ainda te amo? Se ainda te amo? (*Chora e deixa cair a cabeça sobre o ombro de Marcelo. Pausa*).[104]

[104] Azevedo, Artur, *Vida e Morte. In.* Azevedo, Artur, *opus cit.*, vol. VI, 1995. p. 235.

Com as análises de *Vida e Morte* e *O Retrato a Óleo*, confirma-se a hipótese de que Artur Azevedo, visando à consagração entre a "sociedade", fugiu ao seu estilo costumeiro de criação teatral. Desejando conceber peças semelhantes às realistas, com apelo moralizante, discussão de tese e cenas de drama, obteve resultados insatisfatórios, tanto literária quanto cenicamente. O cuidado com a platéia mantém-se intacto nessas obras de objetivo literário, mostrando que seu papel de homem de teatro jamais deixou de figurar nas suas produções; contudo, a preocupação com o espectador está presente exatamente nos momentos em que os textos falham.

A platéia acostumara-se ao melodrama, representado desde o início do século com grande sucesso nos palcos brasileiros. O problema dos textos analisados não resulta da presença de elementos melodramáticos, mas sim da falta de sintonia entre os episódios criados. Pouco verossímeis e inarticuladas, as cenas não convencem o espectador. A seguir, analisaremos outras comédias "sérias" de Artur Azevedo; nestas, porém, a simplicidade prevalece, proporcionando um desenrolar natural aos seus enredos.

2. *O Badejo*, *O Dote* e *O Oráculo*: as comédias de costumes.

Embora apresentem algumas semelhanças com *O Retrato a Óleo* e *Vida e Morte*, como a classe social das personagens e a condução dos conflitos em ambiente familiar, *O Badejo*, *O Dote* e *O Oráculo* não contêm as inverossimilhanças ou as passagens melodramáticas que tornaram aquelas comédias desequilibradas, sem harmonia — pelo contrário, uma das maiores qualidades dessas peças encontra-se na fluidez dos enredos, no desenvolvimento natural das fábulas. No entanto, elas também foram elaboradas com vistas a agradar à "sociedade"; a diferença surge na maneira como o autor inseriu os elementos capazes de elevar literariamente esses textos.

Os versos de "O Badejo"

O Badejo foi representada pela primeira vez, a 15 de outubro de 1898, no já comentado festival de teatro amador organizado pelo Centro Artístico. Escrita a pedido do Elite Clube, a peça deveria auxiliar no desenvolvimento da literatura dramática nacional — assim, o autor

empenhou-se na elaboração de uma alta comédia. A atenção para a literariedade pode ser observada em várias instâncias, desde as críticas recebidas pela peça e as conseqüentes respostas de Azevedo, até as características textuais, que serão analisadas adiante. Apesar de ser uma peça eminentemente literária, o cuidado para com os elementos cênicos e a preocupação com a satisfação da platéia transparece no modo como o autor fez encenar a obra:

> Antes de entregar o meu trabalho, procurei, naturalmente, conhecer esses amadores, e para isso assisti ao espetáculo que se realizou sábado passado, no salão do Clube Ginástico Português, com o drama em 5 atos, *Helena*, de Pinheiro Chagas. Releva notar que muitos dos amadores do Elite Clube pertencem também ao corpo cênico do Clube Ginástico.[105]

> Desde que dirijo os ensaios daquela peça, auxiliado pelo amador Frederico Costa, como poderia ser auxiliado (não exagero) por um Furtado Coelho, um Medeiros ou um Dias Braga, tem se fortalecido no meu espírito a convicção de que o teatro brasileiro existe, e, para aparecer, depende apenas de um trabalho, mais ou menos árduo, de mineração.[106]

Os excertos comprovam o quanto o homem de teatro predominava sobre o simples dramaturgo, mesmo quando sua intenção era a de produzir uma peça literária. Próximo aos intérpretes, fez questão de garantir uma boa representação de seu texto, cuja função primeira seria alcançar um efeito positivo no palco. Ao criar um texto voltado para a apreciação de um público culto e restrito, escreveu a peça em versos, elemento capaz de valorizá-la literariamente aos olhos da platéia letrada; no entanto, ao compor os versos, não se esqueceu do trabalho do ator: a versificação de *O Badejo* favorece a representação, porque os versos são simples, compostos com palavras do cotidiano, que facilitam a declamação e o entendimento.

Evidentemente, o fato de ser escrita em versos não seria suficiente para tornar a comédia mais literária; para os intelectuais, no entanto, esse aspecto ocasionou entusiasmados elogios. Os elogios não garantiram uma unanimidade positiva em relação ao texto, mas prevaleceu a exaltação dos versos como uma característica de superioridade literária. Essa "superioridade" deveria estar presente em todas as peças encenadas durante o festival organizado pelo Centro Artístico, que tinha como meta atrair espectadores da elite econômica e social ao teatro literário brasileiro; houve grande polêmica em torno das apresentações, inclusive após o término do evento; os assuntos mais comentados referiam-se às despesas excessivas para a encenação de seis récitas luxuosas e o número de espectadores insuficiente para compensar os gastos.

---

[105] Azevedo, Artur, *O Teatro. In.* "A Notícia", 15/09/1898.
[106] Azevedo, Artur, *Palestra. In.* "O País", 07/10/1898.

Após a primeira récita, poucas pessoas se animaram a aparecer nos espetáculos seguintes, o que levou Orlando Teixeira (um dos amadores do Elite Clube) a escrever o seguinte comentário sobre os trajes dos espectadores, capaz de revelar a classe sócio-econômica da platéia e a crescente diminuição da formalidade no decorrer das apresentações:

> na primeira récita, a casaca parecia rigor e muito paletó meteu-se pelos cantos envergonhado. Na segunda récita já o número era menor; muito menor na terceira; na quarta foram substituídas pelos "smokings", por perto dos quais o paletó saco passa, imaginando um companheiro mais elegante.
>
> Na quinta récita, os freqüentadores assíduos já se conheciam todos; as calças claras apareceram, autorizando mais a intimidade; os trajes das senhoras perderam a severidade elegante das primeiras récitas (...)[107]

O festival, portanto, não conseguiu "iniciar a campanha de educação artística da nossa platéia",[108] porque a "nossa platéia" não afluiu ao teatro São Pedro para ser educada. Artur Azevedo, um dos ativos defensores do aumento no número de encenações de textos literários nacionais, escreveu *O Badejo* "sem nenhuma preocupação da platéia", "expressamente para as representações do Centro Artístico"[109], segundo suas palavras. Ele tinha consciência de que uma comédia "séria", em versos, sem música ou variações no cenário não seria agradável ao "público" e levaria prejuízo ao empresário encarregado de encená-la, como de fato aconteceu a Dias Braga, após o festival. A afirmação do autor indica, portanto, para que tipo de espectador *O Badejo* fora elaborado: para a "sociedade".

Embora a população em geral não tenha assistido a *O Badejo*, o texto, junto às demais encenações do Centro Artístico, provocou uma onda de crônicas na imprensa que avaliavam não só as peças, mas o teatro brasileiro como um todo. O evento centralizou as discussões teatrais durante os três últimos meses do ano de 1898. As crônicas comentavam o teatro amador (confrontando-o com o profissional), a música erudita dos compositores brasileiros, a elevação da literatura dramática e os textos das peças; tal repercussão nos faz notar que *O Badejo* e seu autor fizeram parte de um evento de grande importância para a intelectualidade e a sociedade mais abastada da capital do país.

A comédia tornou-se assunto corrente nas páginas dos jornais até dezembro. Após a apresentação no festival do Centro Artístico, *O Badejo*, além de ser impressa — o que expandiu o conhecimento da comédia para intelectuais impossibilitados de assistir às récitas —, integrou

---

[107] Teixeira, Orlando, *As seis récitas do Centro Artístico. In*. "Gazeta da Tarde", 02/12/1898.
[108] *Centro Artístico. In*. "Gazeta da Tarde", 06/10/1898.
[109] Azevedo, Artur, *Palestra. In*. "O País", 14/10/1898.

um espetáculo especial em homenagem a Martins Pena, no teatro Variedades. A festa, organizada com o intuito de celebrar os cinqüenta anos de morte do autor, realizou-se em benefício da Caixa Beneficente Teatral, associação de ajuda a artistas necessitados que teve Artur Azevedo à sua frente durante alguns anos.[110] Depois da homenagem, a companhia Dias Braga tentou manter *O Badejo* em cartaz, mas a falta de público obrigou-a a substituir rapidamente a peça.

A crítica da época encontrou alguns problemas na comédia, corroborados por Joel Pontes em seu ensaio. Oscar Guanabarino, por sua vez, escreveu vários textos com comentários restritivos em relação a todo o festival. Na crítica a *O Badejo*, o cronista elogiou os versos, a naturalidade dos diálogos e os tipos:

> Os versos de Artur 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.
>
> Artur Azevedo conseguiu, nesse seu trabalho, desenhar seis tipos diversos e todos eles muito bem estudados.[111]

Não gostou, porém, do desenvolvimento do enredo. Em sua opinião, a peça deveria terminar no segundo ato, quando se define o casamento dos jovens enamorados, abençoado pela mãe da moça, embora o pai ainda não tivesse conhecimento do arranjo. Para o crítico, houve uma quebra no fluir das ações, rompendo com a estrutura convencional; não haveria um começo, meio e fim bem articulados, a fim de manter o interesse do público durante todo o espetáculo.

> Vimos também que a peça termina no 2º ato, inda que incompletamente, e o subseqüente 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.[112]

Joel Pontes concordou com Oscar Guanabarino e acrescentou que Artur Azevedo não se defendeu da acusação[113]: na crônica-resposta a seu colega, o comediógrafo apenas confirmou, sem retrucar, que a comédia, desde o seu princípio, não apresenta suspense.

---

[110] Para mais informações sobre a Caixa Beneficente Teatral, *vide*: Neves, Larissa de Oliveira, *opus cit.*, 2002.
[111] Guanabarino, Oscar. *Artes e Artistas. Centro Artístico. In.* "O País", 16/10/1898.
[112] *Idem.*
[113] "Artur Azevedo, cioso de exemplos antigos, ao ser colhido pela crítica da época nesse erro primário, nem sequer se defende, ele que costumava defender-se ao menor reparo." Pontes, Joel, *opus cit.*, 1963. p. 247.

> Pouco me preocupou que o espectador saiba, antes de começar este ato, que Lucas e Ambrosina já eram noivos, porque desde a entrada do moço, no 1º, ele, o público, naturalmente previu que esse personagem não vinha ali para outra coisa senão afastar os dois pretendentes.[114]

A falta de suspense, em verdade, não prejudica a comédia. A trama simples permitiu o desenvolvimento de uma fábula leve e graciosa, sem reviravoltas ou episódios emocionantes que descaracterizariam o texto e impediriam seu desenrolar natural. As características de comédia tradicional mantêm-se durante toda a trama, executada de acordo, inclusive, com a regra das três unidades: entre o primeiro e o segundo atos passa-se apenas o tempo de um almoço e entre o segundo e o terceiro, poucos minutos; o cenário permanece sempre o mesmo: a sala de jantar da família Ramos; quanto à ação, não há eventos paralelos à trama principal: esta consiste essencialmente em conseguir um noivo para Ambrosina, filha de Ramos, ferragista enriquecido, e de sua esposa Angélica. Para tanto, o comerciante convida para participarem de um lauto almoço, no qual será servido um enorme badejo, dois rapazes enamorados de sua filha: o homem de negócios César e o milionário indolente Benjamim. Durante o almoço, Ambrosina deverá escolher qual dos pretendentes lhe agrada mais, embora não esteja apaixonada por nenhum deles.

Antes da chegada dos convidados, surge Lucas, irmão de criação de Ambrosina, protegido de Ramos, numa visita inesperada. Encantado com a beleza de sua "irmã de leite", o rapaz sente-se incomodado ao saber dos objetivos do almoço; à entrada dos namorados, ele percebe imediatamente que eles não agradarão à moça. De fato, no segundo ato Ambrosina finge uma enxaqueca para escapar dos pretendentes. Angélica, a sós com Lucas, consegue dele a confissão de que ama sua filha. Esta escuta tudo, e os dois imediatamente ficam noivos; antes de contar a novidade ao seu protetor, porém, Lucas acha melhor desiludi-lo frente aos outros dois enamorados. O terceiro ato consiste nas artimanhas de Lucas para revelar a verdadeira face de seus rivais ao futuro sogro: César mostra-se interessado apenas no dote de Ambrosina e é expulso da casa por Ramos; Benjamim, apesar de fútil, apaixona-se verdadeiramente pela moça; ela, então, o rechaça, dizendo-se apaixonada por Lucas. Ramos percebe, assim, que o marido ideal para Ambrosina seria o rapaz que cresceu ao lado dela.

Trata-se, realmente, de uma fábula extremamente simples, o principal interesse da intriga centra-se na descoberta, pelo leitor/espectador, de quais meios Lucas empregaria para desmoralizar seus concorrentes. No entanto, as justificativas para o processo de

---

[114] Azevedo, Artur. *Palestra. In.* "O País", 17/10/1898.

desmoralização caem por terra quando Ramos aceita prontamente Lucas como o melhor noivo para sua filha, o que acontece apenas no desfecho da intriga, quando os dois pretendentes foram sumariamente expulsos da casa. Bastaria, portanto, uma antecipação na revelação do amor de Lucas para que a comédia não existisse.

Oscar Guanabarino e Joel Pontes sublinharam negativamente essa característica do enredo, considerando-a uma falta grave. Podemos pensar que, realmente, a fábula ganharia em autenticidade caso os empecilhos para o casamento fossem mais fortes, ou ao menos existissem (diria um crítico severo); entretanto, a leitura do texto flui naturalmente, há graça no desenrolar das situações, nos diálogos e nos tipos bem caracterizados. A possível falta não leva à inverossimilhança, porque Ramos adquire conhecimento do amor dos jovens apenas quando o almoço chega ao fim. Tendo em vista as qualidades do texto, certamente bons atores conseguiriam encenar um espetáculo vivo e engraçado. Portanto, os dois críticos exageraram em seus julgamentos negativos, porque não há diminuição no interesse que a peça desperta no leitor/espectador.

O Badejo encaixa-se no padrão de teatro sério preferido por Artur Azevedo. Apresenta enredo facilmente assimilável, linear, sem passagens dúbias, de acordo com as características de peça "bem-feita" preconizadas por ele; a linguagem diferencia-se da oralidade típica de seus textos populares pelo artifício da versificação; o cenário único, modesto, sem ostentação, e a ausência de números musicados são, outrossim, indicações de que a comédia fora criada para uma platéia diferenciada, não para o "público" costumeiro do teatro popular. Todavia, embora seja uma comédia "séria", literária, a preocupação com a teatralidade, com a encenação, e com o espectador demonstra que, ao escrever um texto, o autor jamais deixava de pensar nos aspectos práticos de um espetáculo.

As falas apresentam versos de diferentes extensões e há alternância de passagens rimadas com não rimadas, com o objetivo de não fatigar o espectador — são versos, portanto, escritos com o pensamento voltado para a declamação teatral. Na opinião do autor, o texto versificado deveria vir em auxílio de atores capacitados, porque a memorização seria facilitada pela métrica e pelas rimas.

> Não sei por que admiráveis processos psicológicos os artistas conseguem saber de cor muitos papéis escritos em prosa e na maior parte dos casos em prosa sem estilo, necessariamente difícil de reter na memória; mas compreendo perfeitamente que, dado o caso de saberem metrificação, decorem com facilidade um grande número de versos, porque o metro e sobretudo a rima facilitam extremamente

esse exercício. (...) Raros são os atores brasileiros ou portugueses que leram o *Tratado de versificação* de Antônio Feliciano de Castilho.[115]

Os atores amadores do Elite Clube, pessoas cultas, provavelmente saberiam como utilizar a métrica como instrumento de memorização. O tempo dedicado aos ensaios favoreceu, outrossim, o bom desempenho do conjunto. Já para os atores profissionais, nas circunstâncias desfavoráveis em que viviam, provavelmente os versos prejudicariam a interpretação, porque exigiriam uma cadência na fala impossível de ser transmitida pelo "ponto". Sete dias (tempo em que a companhia Dias Braga ensaiou a peça) seriam, no caso, insuficientes para uma boa aprendizagem do texto, constituído de várias falas longas, e para propiciar uma sintonia entre os artistas. O comediógrafo conhecia intimamente a difícil realidade vivenciada pelos atores, sendo este mais um indício de que dificilmente elaboraria um texto como *O Badejo* para ser representado no teatro regular, em uma apresentação comum.

Apesar dessas claras desvantagens para o artista profissional do século XIX, o texto em versos de *O Badejo* muito se assemelha à prosa do autor, com uso freqüente de palavras e expressões coloquiais; aqui, diferentemente de *A Fonte Castália*, não há uso de termos pouco corriqueiros. O seguinte trecho, repleto de gírias, exemplifica o modo como as estrofes se organizam:

> Ramos — (...) Mas não são as despesas que me ralam;
> Não sou unhas-de-fome, Deus louvado;
> Rala-me a idéia de bater a bota,
> E deixar a pequena sem marido,
> Exposta sabe Deus a que perigos![116]

Os versos, portanto, em nada atrapalham o ritmo corrente da comédia de costumes; os elogios dos críticos ao texto versificado justificam-se plenamente. Luiz de Castro, colega de Artur Azevedo no jornal *A Notícia*, apreciou os "versos fluentes" e os "ditos chistosos", não obstante uma observação negativa a respeito do desenvolvimento do enredo.

> O enredo é simples, os versos são fluentes: e, se alguma observação se pudesse fazer, seria que talvez conviesse modificar o final do segundo ato, um tanto melodramático, e que, como o primeiro, acaba com o mesmo personagem em cena. Esta observação, claro está, em nada diminui valor da peça, em que abundam os ditos chistosos e que foi escrita por um homem que conhece bem o teatro.[117]

---

[115] Azevedo, Artur, *O Teatro. In.* "A Notícia", 30/11/1899.
[116] Azevedo, Artur, *opus cit.*, vol. IV, 1987. p. 451.
[117] Castro, Luiz de, *Centro Artístico*, *In.* "A Notícia", 17/10/1898.

A mãe de Lucas, citada por Luiz de Castro, não faz parte do enredo, sendo apenas mencionada nas falas das personagens. A lembrança do rapaz ("Que dirás, minha mãe, quando souberes?"[118] — referindo-se a seu casamento com a irmã de leite) não apresenta desenvolvimento posterior. Para o cronista, a frase conteria um tom melodramático, refutado por Azevedo na resposta à crítica do colega:

> Que tem de melodramático, ou mesmo de dramático, esse final de ato? Há aí uma nuga de sentimentalidade, é certo, mas o autor procurou propositalmente esse efeito, para fazer um destaque entre o final do 2° e o do 1º ato, pois que terminam ambos com o mesmo personagem em cena.[119]

Joel Pontes destacou a falta de desenvolvimento da frase com a qual se encerra o ato. Esta seria uma espécie de subterfúgio utilizado para manter o interesse do público no ato seguinte, o terceiro — que seria desnecessário, como vimos, na opinião de Guanabarino e Joel Pontes:

> É surpreendente esse brusco recordar de u'a mãe distante, o que nos faz supor algum mistério, um drama oculto. Revela-se depois esta fala como um engodo puro e simples.[120]

Pontes concluiu a análise da peça com a ratificação da inferioridade da comédia em comparação com o teatro ligeiro:

> Trabalhar o texto debaixo do respeito a leis, requintá-lo seja no que for, é trair seu fluxo imediatista de colher no ar o traço, a palavra bastante para aflorar a superfície das coisas.[121]

A despeito da opinião de Joel Pontes, consideramos *O Badejo*, ainda que sem as qualidades presentes nas burletas — que as fazem mais interessantes para o espectador atual — superior a outras comédias de costumes, como *Vida e Morte* e *O Retrato a Óleo*. Sem pretender incutir episódios de drama (ou de melodrama) no texto, Artur Azevedo conseguiu, com simplicidade, construir um enredo que tem desenvoltura e tipos bem delineados. Na leitura da comédia, pouco se notam as referências à mãe de Lucas, que, embora de fato não se aprofundem, não atrapalham o desenvolvimento da fábula. A desenvoltura concentra-se na apresentação dos costumes, de maior força do que uma crítica direta; a exposição da crítica

---

[118] Azevedo, Artur, *opus cit*., Vol. IV, 1987. p. 490.
[119] Azevedo, Artur. *O Teatro. In.* "A Notícia", 20/10/1898.
[120] Pontes, Joel, *opus cit*., 1963, p. 248.
[121] *Idem. Ib.*

social surge em meio a ações importantes para o enredo, sem a necessidade de diálogos explicativos.

Em *O Badejo* (como em *O Dote* e *O Oráculo*, que analisaremos a seguir), Artur Azevedo soube aliar a crítica ao humor, obtendo um resultado mais satisfatório do que quando conscientemente se dispôs a escrever uma peça com discussão de tese. Nesse sentido, sua obra se assemelha às comédias leves e farsescas de Martins Pena, em que a crítica aos costumes apresenta-se naturalmente. Os seguintes comentários sobre a obra de Martins Pena poderiam ser transferidos às peças não musicadas, mas espontâneas, de Azevedo:

> A busca, portanto, de uma eficiência capaz de provocá-la [*a gargalhada*] (ninguém negará que é mais fácil fazer chorar do que fazer rir) deve ser colocada em primeiro lugar dentre os seus objetivos, o que de maneira nenhuma invalida seu projeto de crítica à realidade social de seu país.[122]

> Martins Pena não era um revolucionário; tampouco um acomodado. Suas peças em geral seguem uma receita simples de olhar admoestador e bom senso compreensivo; mas vez por outra aguçam a crítica para além do senso comum.[123]

O valor do trabalho, por exemplo, um dos temas discutidos nas peças realistas, de grande interesse para a elite, surge em *O Badejo* sem a necessidade de introdução de diálogos retóricos. Ramos, a fim de testar o amor de Benjamim, exige que ele deixe sua vida indolente, repleta de bailes e passeios, para trabalhar. Para a personagem, um bom pai de família deveria, embora rico, "ocupar a inteligência"; só assim provaria ser um homem de caráter:

> Ramos — Vai perceber. Exijo que meu genro,
> Embora seja rico, muito rico,
> Tenha um meio de vida; que trabalhe;
> Que em qualquer coisa ocupe a inteligência,
> E que produza, não consuma apenas.[124]

Outro assunto discutido entre o público-alvo da comédia desde meados do século, o casamento por interesse, também aparece criticado nas entrelinhas. César, apesar de possuir um patrimônio, exige que sua mulher traga para o casamento um dote vantajoso. O rapaz fala de sua união com Ambrosina como falaria sobre qualquer outro negócio:

---

[122] Arêas, Vilma Sant'Anna, *opus cit*., 1987. p. 142.
[123] Aguiar, Flávio, *Antologia de Comédia de Costumes*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. XIII.
[124] Azevedo, Artur, *opus cit*., vol. IV, 1987. p. 503.

César — O casamento é uma sociedade;
Toda a mulher é sócia do marido:
Usa e assina o seu nome, e tem metade
De quanto lhe pertence.

Quando revelado o seu modo de pensar, Ramos expulsa-o de sua casa, porque jamais cogitaria em "vender" a filha:

Ramos (*A Lucas*) — Quando eu lhe disse que era pobre,
Mas que era honrado, respondeu-me, filho,
Que a honra nada vale sem dinheiro!
Lucas — O dinheiro sem honra há quem prefira.[125]

Vemos, aqui, os mesmos princípios moralizadores defendidos pelos literatos realistas, mas inseridos sutilmente no enredo; há a crítica, porém imersa na apresentação dos costumes, que estão em primeiro plano — dessa forma, a crítica atinge o espectador sem prejudicar o andamento da comédia. Junto à representação dos costumes, destaca-se a boa construção dos tipos cômicos. Ao contrário da crítica expressa pelo jornalista do periódico *Mercúrio*[126] que, depois de elogiar os versos, analisou negativamente cada uma das personagens, consideramos a diferenciação entre os tipos bastante singular.

Sem a transposição de sotaques peculiares a cada tipo cômico, uma das características marcantes de sua obra em prosa, Artur Azevedo conseguiu utilizar o discurso para auxiliar na definição das personagens, através da escolha adequada do vocabulário. As ações e o sentido das falas fazem o leitor/espectador reconhecer de imediato as personalidades tipificadas. A versificação em nada atrapalha a distinção entre os tipos. César, por exemplo, interessa-se única e exclusivamente por negócios, dinheiro, comércio; nenhum outro assunto o atrai. Benjamim, ao contrário, extremamente fútil, fala apenas sobre vestuários, festas, moda. São dois tipos cômicos bastante convencionais, com personalidades únicas, facilmente identificáveis, que não se alteram no decorrer do enredo. Quando, para impressionar Ambrosina, ambos desejam mudar seu modo de ser, não conseguem, e se tornam ainda mais ridículos. No trecho que se segue, a comicidade ganha relevo pelo processo da inversão:

---

[125] *Idem*. *Ib*. p. 497.
[126] *O Badejo*. *In*. Mercúrio, 18/10/1898. "Mas, esses defeitos estão unicamente nos personagens. O que constitui o mérito da peça é a maneira por que ela está escrita em versos, como já dissemos, feitos com graça, bom metro e principalmente uma naturalidade agradabilíssima".

"César (*com esforço*)
— Numa linda cabeça como a sua,
Onde brilham dois olhos tão formosos,
A enxaqueca devia ser vedada.
Abrosina (*Rindo-se*)
— Que bela frase!
César (*À parte*)
— Decididamente
Falta-me o jeito para as coisas fúteis!
Benjamim — A enxaqueca, senhora, é mal terrível,
Porque desvia do trabalho o cérebro,
E o trabalho é a alavanca do progresso,
É o comércio, a lavoura, a indústria, é tudo!
Ambrosina (*Rindo-se*)
— Falou bonito!
Benjamim — Decididamente
Não tenho queda para as coisas sérias!"[127]

O cômico concentra-se nos tipos de personalidade superficial e inusitada. Embora direcionada a um público culto, a simplicidade faz parte da peça, conferindo-lhe naturalidade e fluidez. Sem se preocupar em criar conflitos complexos, reviravoltas, discussão de assuntos polêmicos, Artur Azevedo obteve, nesse texto, um resultado final divertido e de interesse para a platéia ao qual o destinou; por isso a peça agradou aos espectadores nas representações do Elite Clube. A despeito de algumas críticas, prevaleceram os elogios, como o seguinte comentário do cronista "R. G.", da *Gazeta de Noticias*, que resumiu os pontos positivos que nós poderíamos traçar para *O Badejo*:

> O assunto não é novo decerto, nem o desenvolvimento da ação oferece situações complicadas e emocionantes; mas a obra é artisticamente feliz, tem caracteres bem traçados, cenas de feliz combinação e bem dialogadas, matizadas aqui e acolá de frases chistosas de bom gosto.[128]

A platéia presente no festival apreciou o espetáculo, com sessões cheias e com aplausos. O sucesso e a repercussão das apresentações do Centro Artístico levaram Artur Azevedo a acreditar que *O Badejo* pudesse agradar ao "público" comum. Após o festival do Centro Artístico, a companhia Dias Braga pediu para encenar *O Badejo*. O autor aproveitou, então, a ocasião do aniversário de cinqüenta anos da morte de Martins Pena para realizar um espetáculo comemorativo e incluiu a comédia *Os Irmãos das Almas* no programa da festa. Para o

---

[127] Azevedo, Artur, *opus cit*., vol. IV, 1987. p. 489.
[128] R. G. *Teatros e... Centro Artístico. In.* "Gazeta de Notícias", 16/10/1898.

dramaturgo, o burburinho causado pelo Centro Artístico poderia atiçar a curiosidade daqueles que não haviam assistido às primeiras apresentações.

> Sorriu-me a idéia, não por ser minha a peça, pois a vaidade não figura, graças a Deus, na enorme lista dos meus defeitos; sorriu-me a idéia, porque estou certo de que a representação d'*O badejo*, tão bem recebido pelo público e pela imprensa, provocará certa curiosidade, contribuindo para engrossar a receita do espetáculo.[129]

Claro que, além de auxiliar financeiramente a Caixa Beneficente Teatral e a companhia Dias Braga, um eventual sucesso de "público" reforçaria a campanha pela elevação do teatro brasileiro e promoveria ainda mais o nome de Artur Azevedo como um dos combatentes pela melhora da arte dramática brasileira.

Apesar da chuva que desaguou no momento do espetáculo, "uma sociedade escolhida enchia alegremente todo o recinto"[130]; a peça, portanto, atraiu, senão os mesmos, espectadores de mesma classe social daqueles presentes nas récitas do Centro Artístico: os pertencentes à "sociedade escolhida". Na noite seguinte, em que a companhia Dias Braga repetiu a encenação de *O Badejo*, no desejo de inclui-la em seu vasto repertório, o teatro esteve vazio. Artur Azevedo, nesse caso, acertou quando, a princípio, declarou que não escrevera a peça pensando no "público" comum do Rio de Janeiro. Nas representações em eventos especiais, o teatro encheu-se de pessoas interessadas não só na peça, mas também em participar de um encontro social; entusiasmado, o comediógrafo pensou que sua obra em versos poderia atrair o "público" e render lucros ao empresário disposto a colocá-la em cena; *O Badejo*, porém, não resistiu sequer a uma representação regular.

> Que quer isto dizer? A 1ª representação da peça é entusiasticamente aplaudida, o autor é chamado repetidas vezes ao procênio, a platéia e os camarotes vibram; anuncia-se a 2ª representação, e há uma vazante! Que quer isto dizer?
>
> Pois não chegou aos ouvidos da população um eco de todo aquele entusiasmo?... ninguém leu as folhas da tarde de quinta-feira?... ninguém ouviu dizer bem d'*O Badejo* e dos seus intérpretes?[131]

A decepção do autor transparece nas linhas acima. Talvez o fracasso quisesse dizer que o "público" realmente estava atrás de diversão fácil, música, cenários deslumbrantes, piadas, belas mulheres e, por isso, não se interessou em assistir a uma comédia "séria" — contudo, a

---

[129] Azevedo, Artur. *Palestra. In.* "O País", 20/11/1898.
[130] *Martins Pena. In.* "Jornal do Comércio", 09/12/1898.
[131] Azevedo, Artur. *Palestra. In.* "O País", 11/12/1898.

partir da análise da recepção desse conjunto de comédias, consideramos mais provável a hipótese de que a comédia não tenha atraído os espectadores comuns devido às dificuldades de encenação ocasionadas pelo texto versificado. Os versos — provavelmente mal recitados pelos atores, que ensaiaram a peça em uma semana — tornaram o espetáculo entediante aos ouvidos de um "público" acostumado a acompanhar, nos palcos, uma linguagem viva, próxima daquela de seu dia-a-dia. Essa hipótese se justifica quando lembramos que outra peça não musicada de Artur Azevedo, *O Dote*, obteve imenso sucesso, tanto entre a "sociedade", quanto junto ao "público". Portanto, se a explicação pudesse ser atribuída somente ao gosto da população pelos espetáculos deslumbrantes do teatro musicado, *O Dote* também teria fracassado quando encenada em espetáculos comuns.

O Badejo é uma divertida comédia, que, se bem ensaiada, talvez obtivesse maior estima entre a população, como aconteceu com *O Dote*. Não obstante o fracasso junto ao "público", a peça teve importância em seu momento histórico, porque provocou muitas discussões entre os intelectuais; ela fez parte de um evento de repercussão, que monopolizou as atenções da imprensa e da elite; representou uma tentativa de mudança nos rumos do teatro eminentemente musicado — a tentativa, no entanto, não rendeu mais do que poucas representações.

"O Dote": o grande triunfo

Quatro anos após o fracasso de *O Retrato a Óleo*, a tentativa de encenar uma peça "séria", com a presença do presidente da República no teatro, aconteceria novamente, com maior repercussão, por ocasião da representação de *O Dote*, a comédia não musicada mais conhecida de Artur Azevedo. O autor explicou, em crônica publicada no jornal *O País*, de 06 de março de 1907, o caminho percorrido entre o surgimento da idéia e a realização de *O Dote*: em fins de 1906, Álvaro Peres[132] o procurou para pedir-lhe uma comédia para ser representada por sua esposa, a atriz Lucília Peres, no dia de seu benefício. A princípio, o comediógrafo hesitou em aceitar o convite, devido às dificuldades ocorridas nas tentativas de encenar as peças literárias anteriores; lembrando-se das críticas recebidas na apresentação de *O Retrato a Óleo*, confessou-se desanimado e repetiu o que vinha escrevendo há algum tempo em seus

[132] Álvaro Peres: Dramaturgo, começou como ponto de teatro para depois tornar-se escritor. Foi casado com Lucília Peres. Escreveu, com Álvaro Colas, *Avança* e, sozinho, *O pauzinho* e *Atlântica*.

textos jornalísticos, tanto para se defender de críticas de colegas, quanto para explicar a razão pela qual se dedicava mais ao teatro alegre do que à produção de comédias:

> Respondi àquele bom camarada que o seu pedido representava um sacrifício para mim; que todas as minhas tentativas de teatro sério não me tinham valido senão desgostos; lembrei-lhe "O Retrato a óleo", comédia tão intencionada, em que julguei defender a instituição da família, e sofri, em letra redonda, a acusação de insultar a mulher brasileira... Terminei pedindo a Lucília Peres, por intermédio de seu esposo, que me dispensasse da incumbência.[133]

Como Álvaro Peres insistisse, aceitou o desafio. Não demorou a surgir a idéia da trama que desenvolveria:

> Álvaro Peres despediu-se, e eu, ficando só, comecei a passar os olhos pelo *O País* daquele dia, que ainda não tinha lido. Chamou-me a atenção uma crônica de Júlia Lopes de Almeida, intitulada "Reflexões de um marido". Li-a. Tratava-se de uma senhora que levara ao casal cinqüenta contos de réis e, por isso, gastava rios de dinheiro, muito convencida de que aquele dote, e só ele, pagava todos os seus desperdícios.
>
> Pareceu-me que havia nessa crônica a idéia de uma comédia, e de uma comédia cuja principal figura se compadeceria com a natureza artística de Lucília Peres.[134]

O texto de Júlia Lopes de Almeida, publicado em *O País*, a 18 de novembro de 1906, não passa de um monólogo realizado por um marido queixoso com os gastos da esposa. A má qualidade do original permite a leitura de apenas alguns fragmentos. Transcrevemos um pequeno trecho, suficiente para que se vislumbre o tom predominante no texto:

> Não posso mais! Cada vez que minha mulher, a alguma das minhas observações, replica com um arzinho petulante e impertinente: — É com o meu dinheiro!... Se luxo é porque posso! — tenho ganas de me atirar pela janela e esfacelar os miolos na calçada! Meu dinheiro... Meu dinheiro! É fantástico o prestígio que as senhoras ligam à miserável meia dúzia de contos de réis que porventura tragam para o lar de um marido pobre...[135]

A peça não chega a ser uma adaptação. Podemos considerá-la apenas inspirada na crônica: enquanto nesta não há sequer personagens delineadas, Artur Azevedo inseriu personagens com características definidas em sua comédia, cujo enredo é bem mais desenvolvido que o do monólogo de Júlia Lopes. Em relação à recepção da peça, *O Dote* destacou-se das comédias "sérias" anteriores pelo motivo de ter conseguido um respaldo

---

[133] Azevedo, Artur, *Palestra. In.* "O País", 06/03/1907.
[134] *Idem. Ib.*
[135] Almeida, Júlia Lopes de. *Reflexões de um marido. In.* "O País", 18/11/1906.

positivo praticamente unânime entre a crítica e, notavelmente, por obter também sucesso junto ao "público". Acreditamos que a peça agradou não só porque Artur Azevedo se esmerou no desenvolvimento de um enredo simples, sem exageros ou cenas mirabolantes, mas principalmente porque inseriu, nela, suas qualidades de comediógrafo de costumes ao criar tipos engraçados (Ludgero, o pai da protagonista Henriqueta) e comoventes (pai João, o ex-escravo nonagenário). A grande diferença entre *O Badejo* e *O Dote* encontra-se na linguagem coloquial em prosa, utilizada para distinguir as personagens e induzir ao riso e à emoção, elementos preponderantes para a aceitação dos espectadores — aqui, como naquela comédia, nota-se a crítica, mas ela não aparece como um elemento dissociado do enredo.

O tema do divórcio, por exemplo, surge de modo bastante distinto da declamação presente em *O Retrato a Óleo*; longe de parecer uma peça de tese, sem a monotonia dos diálogos retóricos sobre a viabilidade de se legalizar o divórcio, o assunto se apresenta naturalmente, durante o desenrolar dos acontecimentos. Ângelo e Henriqueta formam um casal recém-casado e apaixonado; o único empecilho para a sua felicidade completa consiste nos gastos altíssimos da esposa. Infantil e frívola, Henriqueta desconhece a verdadeira situação financeira de sua casa e acredita que o seu dote, de cinqüenta contos de réis, pague as compras diárias de jóias, chapéus, etc — o dote, no entanto, há muito não existe, nem a razoável quantia de que Ângelo dispunha antes do casamento. Sem forças para abrir os olhos da mulher, ele faz dívidas cada vez maiores, inclusive com agiotas.

Quando a situação chega ao limite, Ângelo resolve ser sincero com Henriqueta, que, influenciada pelo pai, Ludgero, acusa o marido de gastar o dinheiro com uma amante, e por fim decide se separar. Em momento algum se discute o aspecto moral da questão do divórcio; nenhuma personagem defende a manutenção do casamento com argumentos relacionados à religião, à moral, à lei, ou mesmo às aparências; tudo parece bastante simples: quando duas pessoas já não conseguem viver juntas, devem se separar. A única a discordar da separação, porém sem voz ou autoridade junto ao marido, é a mãe de Henriqueta, Isabel: ela o faz porque, muito sensata (ao contrário de Ludgero), percebe que a decisão fora tomada precipitadamente em meio à discussão e que o casal ainda se amava.

Sem apresentar diretamente a defesa de tese, não sendo esse o objetivo da inclusão do assunto na comédia, Artur Azevedo expressou sua opinião de maneira delicada e coerente. O maior defensor do divórcio é Rodrigo, melhor amigo de Ângelo, um homem extremamente

racional (a ponto de, formado médico, não exercer o ofício por achar que não sabe o suficiente para fazê-lo). Diz ele:

> Rodrigo — (...) Desde que num casal os gênios não se liguem, as vontades não se combinem, as opiniões divirjam, a mulher veja e sinta as coisas de um modo, e o marido de outro, motivo há, e mais que suficiente, para uma separação.[136]

Além disso, a valorização do trabalho e a crítica à ostentação de um luxo superior à renda da família, temas de discussão no século XIX – presente em peças realistas, a exemplo de *Luxo e Vaidade*, de Joaquim Manuel de Macedo –, surgem nas entrelinhas, bem ao modo comum às comédias de costumes. A separação do casal seria inevitável, na opinião de Rodrigo, porque Ângelo, um advogado diligente, nunca poderia trabalhar em paz ao conviver com as despesas exageradas e esdrúxulas de sua mulher:

> Rodrigo — Pois imagina Vossa Excelência que um homem possa trabalhar e prosperar vivendo em luta aberta com seu orçamento, sacrificado a essa funesta mania de aparentar recursos que não existem, obrigado a pregar calotes, a viver do dinheiro alheio? Ângelo e Henriqueta só poderiam ser felizes se tivessem um bebê, mas foram tantos os bailes, as recepções, os espetáculos, etc... que pelos modos não tiveram tempo de tratar disso.[137]

Para Rodrigo, a única solução possível para o restabelecimento da felicidade estaria na existência de um filho, capaz de incutir um pouco de juízo em Henriqueta. Não podemos dizer que a personagem, como Cardoso ou o Dr. Lemos, assemelhe-se aos *raisonneurs* das comédias realistas, porque seu bom senso parece excessivo, até caricatural em alguns momentos; sua obstinação na idéia de que o casal deve se separar baseia-se somente na racionalidade; ele se esquece completamente da necessidade do afeto para a união.

Ao saber que Henriqueta está doente, Ângelo, prostrado de tristeza desde a separação, resolve voltar para sua mulher, incondicionalmente:

> Ângelo — (...) Não posso viver sem ela!... É minha mulher, pertence-me... Rodrigo que vá para o diabo com suas idéias de independência e liberdade! Quero ser desgraçado... trabalhar noite e dia sem descanso para sustentar o seu luxo, endividar-me... pregar calotes... sofrer penhoras e vergonhas, mas quero viver com ela![138]

---

[136] Azevedo, Artur, *opus cit*., vol. VI, 1995. p. 64.
[137] *Idem. Ib.*
[138] *Idem. Ib*. p. 67.

O desfecho concilia todas as vontades, porque, na verdade, Henriqueta não está doente e sim grávida — portanto, a condição imposta por Rodrigo para a felicidade da família (já que, com um filho, Henriqueta aprenderia a ser responsável e a zelar pelo futuro da criança) torna-se realidade. A julgar pelo pequeno sainete que dá continuidade à comédia, publicado no conjunto *Teatro a Vapor*, o filho realmente modificou por completo a personalidade de Henriqueta, que passou de perdulária a avarenta.[139] As críticas aos costumes aparecem, portanto, em meio às ações, sendo inclusive motivos para estas; ademais, o enredo se desenvolve com naturalidade. O grande sucesso de "público" de *O Dote*, uma peça escrita inicialmente para ser representada uma única vez, numa noite de festa em que o teatro se encheria de pessoas de nível econômico-intelectual elevado, justifica-se exatamente por essa naturalidade, somada à comicidade e aos momentos de emoção; no entanto, esses pontos, do nosso ponto de vista positivos, não foram compreendidos por estudiosos modernos, como Sábato Magaldi, que escreveu sobre o texto:

> Até há pouco diríamos sem hesitação que *O Dote* era a melhor peça de Artur Azevedo, pelo cunho ambicioso do seu intento. Estamos convencidos agora de que, muito mais livres na falta de um propósito intelectual, as burletas atingiram melhor os objetivos e se tornaram modelares no gênero.(...)
>
> Sob o prisma psicológico, também é discutível a trama de *O Dote*. Tanto a fraqueza do marido, deixando que a mulher o arruíne, como a inconsciência dela, fazendo despesas absurdas à conta de um dote que já expirou, não observam um padrão de medida e verossimilhança recomendáveis. Não há a menor tentativa de exame racional da situação.[140]

Através das crônicas de Artur Azevedo, percebemos o erro do crítico ao assinalar "o cunho ambicioso" daquela produção, uma vez que nada indica que o comediógrafo se esforçasse mais para compor *O Dote* do que para criar suas demais comédias — essa foi, possivelmente, a razão de seu sucesso. O pouco tempo que levou para pôr a trama no papel comprova nossa hipótese. Na *Palestra,* de 19 de março de 1907, Azevedo confirmou a facilidade com que a elaborou, além de confessar o tempo que supostamente levou para escrever *O Dote*, tão apreciada pela crítica de seu tempo:

> "Não sei se "O Dote" é como já se tem dito, o melhor dos meus trabalhos teatrais; não me compete a mim resolver, o que posso afiançar é que **nenhum deles me deu menos trabalho que essa comédia, escrita em cinco ou seis dias**, para mais uma vez confirmar o famoso dito do profundo Alceste: "les temps ne fait rien à la affaire".[141]

---

[139] Azevedo, Artur, *Teatro a Vapor*. São Paulo: Editora Cultrix S. A., 1977. pp. 73, 74.
[140] Magaldi, Sábato, *opus cit*., 1997. pp. 157; 159.
[141] Azevedo, Artur. *Palestra. In.* "O País", 19/03/1907. Grifo nosso.

Escrever a comédia em "cinco ou seis dias", com poucas dificuldades, indica que o tema e o seu desenvolvimento adequavam-se à natureza criativa do autor. Em *O Dote*, ele não procurou estabelecer teses, ou criar passagens surpreendentes; apenas inventou uma fábula divertida para a "sociedade". Os elogios irrestritos dos literatos comprovam que a comédia serviu aos objetivos almejados pelo autor ao escrevê-la. Ao contrário de *O Badejo*, em versos, e *O Retrato a Óleo*, em que tentou discutir um assunto polêmico, *O Dote* foi escrita tendo em vista apenas divertir e emocionar.

Quanto ao enredo, *O Dote* não apresenta as inverossimilhanças que observamos em *O Retrato a Óleo*, porque não há efeitos novelescos ou acontecimentos inesperados: a história flui sem sobressaltos, e os possíveis problemas citados por Sábato Magaldi não chegam a atrapalhar o desenvolvimento da mesma; portanto, ao contrário da opinião que o crítico procurou formular, a verossimilhança não chega a ser quebrada. O próprio Sábato afirmou, contrariando aquela asserção inicial:

> Mas a comédia resiste, ainda assim, pela vivacidade cênica e condução natural da história.[142]

A "condução natural da história" confirma sua fluidez de execução. Uma análise de *O Dote* não deve ser baseada em um "prisma psicológico", porque as personagens estão longe de ser psicológicas; como em todas as comédias de Azevedo, elas são tipos, e devem ser estudadas como tal. Não há perda de "medida ou verossimilhança", o que se comprova, inclusive, pela frase de Sábato Magaldi acima transcrita. Em nenhum momento o leitor/espectador sente-se desconfortável com os episódios delineados na trama.

O humor e a comoção ficam a cargo dos tipos bem realizados, e o sucesso da representação perante o "público" é apenas mais um elemento que comprova a boa construção das personagens. A comicidade recai principalmente sobre Ludgero, personagem irresponsável, que educou mal a filha e a aconselha sem nenhuma sensatez; suas opiniões fazem rir pela incoerência e pela linguagem em que são formuladas. Ele repete a todo o momento o cacoete: "como direi?", após o qual acrescenta palavras às vezes condizentes com o que deseja expressar, outras vezes cômicas devido ao inusitado.

A simples repetição de uma expressão gera o riso, sendo este um recurso cômico tradicional[143] utilizado com freqüência pelo autor:

---

[142] Magaldi, Sábato, *opus cit.*, 1997. p. 159.

Temos como certo que um dos recursos mais utilizados por Artur Azevedo em suas comédias é o cacoete de linguagem. Integra-lhe a poética do cômico a regra de pôr sempre uma personagem a manejar monocordicamente sua muleta lingüística como um dos seus traços caricatos.[144]

Quais certos aleijões gaiatos, os cacoetes lingüísticos, verdadeira gagueira lexical ou o som de um disco que estivesse furado, conduzem, às mais das vezes, as platéias à mais irrefreável comicidade.[145]

Aqui, além da repetição, outro elemento que propicia o riso é a insolência da personagem, que se considera inteligente e estudada, mas não passa de um ignorante. Artur Azevedo satiriza personalidades comuns à época, bacharéis dispostos a mostrar sua eloqüência e seus conhecimentos da língua e da vida a todo momento, sem ter erudição suficiente para tanto. Vejamos algumas falas de Ludgero que exemplificam cabalmente seu tipo engraçado e caricatural:

— Mas na comunhão social, o matrimônio é um dever – como direi? – imprescritível; é o complemento do homem.
— Dar-se-á caso que minha filha, esquecendo o decoro que deve a si, à família e à sociedade, tenha faltado aos seus deveres – como direi? – conjugais?[146]

Ângelo e Rodrigo, dois bacharéis verdadeiramente cultos, criticam Ludgero, mostrando ao público que se poderiam encontrar tipos parecidos em abundância no Rio de Janeiro:

Rodrigo — Tua sogra parece-me uma excelente senhora; mas teu sogro é um idiota.
Ângelo — Não te dizia?
Rodrigo — Parece até que a sogra é ele e não ela. — Como é que um homem assim consegue formar.-se em Direito?
Ângelo — Que diabo! Há-os ainda piores![147]

Do mesmo modo que nas burletas, conforme veremos na próxima parte deste estudo, a caracterização do tipo cômico se concentra no modo de falar. A caricatura de personagens

---

[143] "De onde vem o cômico da repetição de palavras no teatro? (...) Só nos faz rir porque simboliza um certo jogo particular de elementos morais, símbolo por seu turno de um jogo inteiramente material. (...) Numa repetição cômica de palavras há geralmente dois termos em presença, um sentimento comprimido que se distende como uma mola, e uma idéia que se diverte a comprimir de novo o sentimento." Bergson, Henri, *O Riso: ensaio sobre a significação do cômico. Lisboa: Relógio D'Água*, 1991. pp. 52-53. / "Lorsque la répétition porte sur un groupe de mots, surtout au théâtre, l'attention du public a été attirée sur eux, il guette leur retour". – "Quando a repetição dirige-se a um grupo de palavras, sobretudo no teatro, a atenção do público volta-se para essas palavras, ele espera seu retorno." Sareil, Jean, *L'écriture comique.* Paris: Presses Universitaires de France, 1984. p. 145.
[144] Martins, Antonio *Artur Azevedo: a palavra e o riso: uma introdução aos processos lingüísticos de comicidade no teatro e sátira de Artur Azevedo.* São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: UFRJ, 1988. p. 55.
[145] *Idem. Ib.* p. 85.
[146] Azevedo, Artur, *opus cit.*, vol. VI, 1995. pp. 38; 51
[147] *Idem. Ib.* p. 39.

semidoutos constituía, também, um procedimento comum às peças populares, a exemplo de Salustiano, da burleta *O Cordão*. Numa época em que os discursos eloqüentes aconteciam com freqüência, muitas vezes com o uso de uma oratória artificial para impressionar a audiência, ironizar falsos eruditos provocava o riso pela paródia. Portanto, apesar de afirmar em crônica a intenção de produzir uma obra literária, tanto ao "público" regular, quanto à "sociedade" agradaria uma personagem como Ludgero: os espectadores comuns estavam acostumados ao latinório e ao vocabulário esdrúxulo das personagens de revistas, operetas e burletas; por sua vez, os intelectuais viam no palco a caricatura de alguns de seus pares.

O cômico em *O Dote* se concentra essencialmente nessa personagem, em cena durante quase toda a peça. Diferentemente de *O Badejo*, em que o humor é menos evidente e mais disperso pelo texto, e cuja classificação como comédia deve-se mais à leveza das situações e ao final feliz, em *O Dote*, Ludgero é capaz de propiciar constantemente o riso, principalmente devido às suas tiradas incongruentes — acreditamos que seja esse um dos segredos do inusitado sucesso entre o "público" regular dessa comédia "séria". A emoção induzida pelo amor entre Ângelo e Henriqueta e pela personagem Pai João, outro tipo delineado com precisão, também agradaria à camada média da população. Pai João, ex-escravo nonagenário, acompanhou a família de Ângelo desde antes de seu nascimento, e age como um avô para o rapaz; sua singularidade também é caracterizada por meio da linguagem. Antonio Martins, após uma cuidadosa análise lingüística de seu discurso, conclui:

> (...) esse Pai João da comédia é um elemento catalisador das relações dos que o cercam, personagem carregada de profundo humanitarismo, cujas **atitudes pungentes levam à comoção o espectador atento**.[148]

Nesse caso, o discurso característico não possui o objetivo de provocar o riso, mas de levar o público à emoção; o amor e o cuidado do ex-escravo para com seu "*siô* moço *doutlô*" realmente comove; além disso, sua cantiga de ninar relembra o sofrimento dos negros escravos, ainda muito vivo na memória da população e de um abolicionista como Artur Azevedo:

> *Pleto*-mina quando *zeme*
> No *zemido* ninguém *clê*
> Os *palente* vai dizendo

[148] Martins, Antonio, *opus cit.*, 1988. p. 165. Grifo nosso.

Que não tem do que *zemê*.

Pleto-mina quando *çola*
Ninguém sabe *ploque* é.
Os *palente* vai dizendo
Que *cicote* é que ele *quê*!

Pleto-mina quando *mole*
E começa *aplodecê*,
Os *palente* vai dizendo
Que *ulubu* tem que *comê*.[149]

A linguagem da personagem (representada, na época, por um ator branco pintado com tinta negra) poderia ser assimilada facilmente pelo ator através da leitura da peça. Nas comédias "sérias", Artur Azevedo, assim como fazia nas burletas e revistas, também introduzia um linguajar específico para cada tipo, sem se preocupar com a gramática ou a "correção" eruditas. Notamos assim que as peças "sérias" escritas com o pensamento voltado para o palco e para a assimilação imediata da platéia conseguiam um melhor resultado do que as tentativas de elaborar comédias literárias e elevadas; a teatralidade constituía um aspecto inerente à sua literatura e, quando a encenação fazia jus ao texto, o sucesso era quase certo.

Em relação a *O Dote*, além do enredo interessante e bem estruturado, outros fatores "de ocasião" auxiliaram na obtenção do triunfo. A encenação, realizada pela companhia Dias Braga, ocorreu em benefício de uma atriz brasileira importante à época, Lucília Peres, reconhecida, como Ferreira de Souza, pelas interpretações de personagens sérias (embora também participasse de peças alegres); o presidente da República dignou-se a assistir ao espetáculo, que se transformou em uma noite de gala, comparada até, pelo crítico do *Jornal do Brasil*, com o teatro "Lírico, nas noites de aparecimento de algum gênio forasteiro"[150]; além disso, uma grande quantidade de crônicas invadiu os jornais, e, diferentemente do que ocorreu com *O Badejo* e *O Retrato a Óleo*, praticamente todas elogiavam entusiasticamente o texto. A peça manteve-se em pauta na imprensa por cerca de dois anos, sendo reapresentada constantemente durante esse período.

Também neste aspecto se distinguindo das duas comédias "sérias" anteriores, *O Dote* permaneceu em cartaz no teatro Recreio Dramático desde a sua estréia, dia 9 de março de 1907, até meados de abril — mais de um mês, portanto, com sucessivas "enchentes"[151]; depois,

---

[149] Azevedo, Artur, *opus cit*., vol. VI, 1995. pp. 61, 62.
[150] *Palcos e Salões. In.* "Jornal do Brasil", 10/03/1907.
[151] Gíria que significava teatro cheio em noite de espetáculo.

continuou a ser encenada esporadicamente no decorrer dos meses seguintes. Mais do que as outras comédias de costumes, *O Dote* originou, entre os intelectuais e jornalistas, uma exaltação exacerbada da literatura dramática brasileira. O sucesso alcançado levou os literatos a pensar que nada estava perdido, isto é, que o teatro brasileiro poderia se renovar a partir daquele momento. Artur Azevedo escreveu:

> A comédia "O Dote" que está sendo representada pela companhia Dias Braga no Recreio Dramático e sobe hoje à cena pela décima terceira vez é, incontestavelmente, a menos infeliz das peças de teatro que tenho perpretado sem armar à hilaridade do público, nem solicitar os bons ofícios da música, da cenografia e da indumentária.[152]

Uma peça sem "os bons ofícios da música, da cenografia e da indumentária" que atingia a décima terceira representação com a casa cheia implicava um verdadeiro fenômeno. E o texto permaneceu em cena durante várias semanas, a demonstrar a todos os incrédulos que o "público" afluiria ao teatro para assistir a um texto literário nacional, quando este lhe fosse interessante — portanto, valeria a pena investir em autores, artistas e teatros. A peça interessou não apenas à "sociedade" presente no teatro no dia da festa de Lucília Peres, isto é, na primeira representação, mas também ao "público" regular, responsável por mantê-la em cartaz durante um tempo prolongado. Como vimos nas análises de *O Badejo* e *O Retrato a Óleo*, a "sociedade" conseguia encher o teatro uma ou duas vezes somente e, quando a peça não chamava o "público", o prejuízo para a empresa teatral era indubitável.

O presidente da República Afonso Pena, convidado especialmente por Artur Azevedo, Dias Braga e Lucília Peres, compareceu à festa da primeira representação; era a segunda vez que isso acontecia, mas a imprensa reagiu de maneira ainda mais entusiasmada do que por ocasião de *O Retrato a Óleo*. O Teatro Municipal do Rio de Janeiro estava em construção, e os intelectuais acreditaram que o interesse do Estado pela arte dramática, dessa vez, iria render algum auxílio aos artistas nacionais. Muitos cronistas comentaram a presença de Afonso Pena no teatro, com a certeza de que o interesse demonstrado pelo presidente resultaria em ações concretas a favor do teatro nacional.

> Era a arte nacional que, amparada por dois escritores brasileiros[153] e protegida por um grupo de artistas conscienciosos vinha até s. ex. o presidente da República, dizer-lhe: Senhor! Estendei a vossa valiosa e desinteressada proteção sobre esta pobrezinha![154]

---

[152] Azevedo, Artur. *Palestra. In.* "O País", 19/03/1907.
[153] Também se encenou na festa o drama em um ato, de Paulo Barreto, *Última Noite.*

Contrariando a maioria dos cronistas, e talvez se lembrando de que a ida de Rodrigues Alves ao espetáculo de *O Retrato a Óleo* em nada favoreceu a arte brasileira, Olavo Bilac, com um olhar mais arguto que o comum aos outros jornalistas, percebeu que a simples presença do governante em um camarote não significava muito para a melhoria da arte dramática: após comentar que muitos entusiastas viram na presença do presidente uma espécie de compromisso do Governo para com a arte brasileira, ele afirmou que, na verdade, nenhuma promessa fora realmente firmada.

> Assim, não vejo bem em que, nem como, nem porque o comparecimento do Sr. Presidente da República pode ter significado uma vitória para a tenaz e louvabilíssima propaganda em que se empenha Artur Azevedo, com todo o seu brilhante talento e toda a sua reconhecidíssima competência, em favor do Teatro Nacional.
>
> Imaginemos que o Sr. Presidente da República dê agora para ir todas as noites ao teatro: haverá alguém tão ingênuo que acredite ser isso o bastante para que o Teatro Nacional se regenere e progrida? Seria o cúmulo da ingenuidade![155]

Padre Severiano de Rezende incomodou-se, igualmente, com a exaltação dos cronistas diante da ida do presidente ao teatro; através de comentários severos, afirmou que o distinto chefe da nação assistiu ao espetáculo somente para se exibir, sem sequer se dar ao trabalho de dizer se gostara ou não da apresentação.[156] Sem embargo, independentemente das atitudes (ou da falta de atitudes) posteriores do presidente frente ao problema do teatro brasileiro, a noite da estréia, em grande parte devido à sua magnífica presença, foi anunciada nos jornais como um grande acontecimento para a arte, e atraiu toda a elite do Rio de Janeiro, conforme exemplificado nestas notas publicadas na *Gazeta de Notícias* e n'*A Notícia*:

> Lucília Peres realiza hoje, no Recreio, a sua festa artística, e com a solenidade que o seu valor e a estima em que é tida habitualmente lhe dão: o nosso ilustre comediógrafo Artur Azevedo, sempre brilhante e sempre incomparável, escreveu-lhe uma peça especialmente para ser representada nessa noite; e o Sr. Presidente da República, Dr. Afonso Pena, teve a bondade de prometer o seu comparecimento à festa.
>
> A noite de hoje é para o Recreio um verdadeiro acontecimento, e todo Rio *chic*, todo Rio elegante lá estará, para aplaudir a gentilíssima atriz.[157]

> "E havia lá toda uma esmerada sociedade desde o Sr. Presidente da República, até o militar garboso no seu uniforme novo, o chefe de repartição trajando sobre-casaca severa e hierática, o

---

[154] Cunha Júnior, L. A. da. *O Teatro. In.* "Correio da Manhã", 17/03/1907.
[155] Bilac, Olavo. *Crônica. In.* "Kosmos". Março, 1907.
[156] Rezende, Padre José Severiano de. *A nova peça de Artur Azevedo. In.* "Jornal do Brasil", 11/03/1907.
[157] *Teatros e... Espetáculos de hoje. In.* "Gazeta de Notícias", 08/03/1907.

comerciante rebrilhando de pedras e anafado, o jornalista sempre representativo e evidente com seu poderoso olhar de membro do soberano tribunal da opinião pública."[158]

Os demais jornais apresentaram notas semelhantes. Oscar Guanabarino descreveu o ambiente refinado da noite da primeira representação, capaz de explicar os motivos da repercussão que a peça obteve entre a elite do Rio de Janeiro:

> Duas peças novas em uma noite, nesta época de verdadeiro desânimo em torno dos nossos teatros, é acontecimento raro, e por isso não foi de admirar que o Recreio Dramático tivesse recebido a grande enchente que o assoberbou anteontem.
>
> O espetáculo foi honrado com a presença do Exmo. Sr. Dr. Afonso Penna, presidente da República, e além disso, tratava-se da récita em benefício à atriz Lucília Peres, artista que, pelo seu real merecimento dramático, vive em dilatada esfera de simpatia.
>
> A curiosidade era grande entre os espectadores, formando-se um ambiente intelectual criado pela aglomeração das galerias, onde se manifestava a popularidade de Artur Azevedo, forçosamente adquirida pelas suas revistas e burletas, em detrimento de seu valioso teatro, restrito somente pelo fato de vivermos em pleno divórcio da arte dramática.[159]

Em resumo: duas peças literárias de escritores respeitados (Artur Azevedo e João do Rio), em benefício de uma atriz dramática de renome, com a presença do presidente da República, geraram um clima de festa da cultura, que atraiu tanto a elite econômica quanto os intelectuais. Este grande acontecimento, mais esfuziante do que as festas teatrais anteriores, com uma repercussão na imprensa que ultrapassou as colunas teatrais, pode ter chegado aos ouvidos dos espectadores menos abastados que, curiosos, foram ao teatro presenciar o espetáculo; dessa maneira, a peça "séria" de Artur Azevedo conseguiu um êxito de "público" superior, inclusive, ao de algumas de suas comédias musicadas.

A crônica relativa à peça demonstra o olhar agudo de Oscar Guanabarino para os espetáculos teatrais; favorável a Artur Azevedo, ressaltou pontos positivos que observamos ainda hoje em *O Dote*: a vivacidade das cenas, os diálogos fáceis e naturais, fluentes, os tipos bem delineados. Percebemos no texto uma coerência sem o entusiasmo excessivo presente em algumas outras crônicas; sem exigir algo que não era da natureza de Artur Azevedo, a peça agradou ao crítico, que sublinhou elementos comuns às melhores comédias de costumes escritas pelo dramaturgo:

---

[158] *Teatro de hoje. In.* "A Notícia", 09/03/1907.
[159] Guanabarino, Oscar. *Artes e Artistas. In* "O País", 10/03/1907.

> Com esse material tão insignificante, Artur Azevedo faz três atos de comédia íntima, com todos os tipos perfeitamente modelados, mantendo os espectadores na meiga contemplação de uma série de cenas que toda a gente conhece e que todos apreciam a moda pelo qual foi tratado a fim de poder surgir em cena.
> Os diálogos são fáceis, naturais, simples, fluentes e crivados de espírito.[160]

A maioria dos outros cronistas, exageradamente entusiasmada, elogiou o texto através da enumeração de qualidades vazias; junto ao resumo do enredo, eles inseriam adjetivos irrefletidamente, sem atingir uma análise contundente como a de Oscar Guanabarino. Este trecho da crônica publicada na *Gazeta de Noticias* (assinada por X) pode exemplificar essa situação:

> Será o *Dote* a mais bela peça de Artur Azevedo?
> É a mais bela, a mais forte, aquela em que mais amplamente se intensificam as qualidades de dramaturgo – qualidades excepcionais de Artur; é a mais bela até agora.[161]

Júlia Lopes de Almeida, afastando-se dos assuntos comuns em suas crônicas, escreveu uma crítica que se assemelha mais a um agradecimento; a autora, sob a alcunha de "X", elogiou indiscriminadamente a peça, visivelmente emocionada por saber que a idéia fora inspirada em um conto seu:

> A delicadeza dessa comédia tão literária e absolutamente moderna, que na sua trama de cristal espelha com igual limpidez o sorriso e a lágrima, mal evocava na minha mente a idéia da minha crônica, muito menos fina na sua ironia, e muito menos piedosa na sua índole do que essa linda peça de teatro.[162]

Sem se deter no problema da carência de literatura dramática nacional, Oscar Guanabarino comentou a popularidade maior das revistas de Artur Azevedo em relação às suas comédias; ao analisar a popularidade de Azevedo ("adquirida pelas suas revistas e burletas, em detrimento de seu valioso teatro"), ele tocou em um ponto delicado para o comediógrafo; a recepção positiva de *O Dote* representou para Artur Azevedo, já a caminho do fim de uma vida em que os críticos mais o reprovaram pelo teatro alegre do que o elogiaram pelo trabalho sério (também alvo de críticas, como vimos em relação a *O Badejo* e *O Retrato a Óleo*), um

---

[160] *Idem. Ib.*
[161] X. *Crônica Teatral. In.* "Gazeta de Notícias", 09/03/1907.
[162] Almeida, Júlia Lopes. *O Dote. In.* "O País", 11/03/1907.

grande triunfo. Em crônica de *A Notícia*, o comediógrafo confessou seu ressentimento, ao assinalar *O Dote* como uma prova da sua capacidade enquanto dramaturgo:

> A representação do *Dote* me encheu de júbilo, não por ter sido, como dizem amigos e indiferentes, um triunfo, mas porque provei que nesta questão de teatro não sou apenas um teórico, um declamador, pois demonstrei, com um exemplo arrancado do meu próprio esforço, que não há razão para descrer do ressurgimento da nossa arte, que não há razão para pôr escritos no Teatro Municipal e alugá-lo a estranhos, como se não tivéssemos o que meter lá dentro.
>
> O verdadeiro teatro aí está: fiquem sabendo os meus compatriotas que também eu posso fazê-lo, embora as circunstâncias ambientes me tenham feito seguir outro rumo.[163]

Trata-se de um verdadeiro desabafo do escritor, que, após anos de dedicação ao teatro, finalmente via seu trabalho reconhecido plenamente, tanto pelo "público" quanto pela crítica. A importância desse reconhecimento verifica-se em seus escritos ao longo da vida, que o mostram sempre a se justificar pela dedicação ao teatro musicado e a tentar, eventualmente, escrever textos dramáticos condizentes com a demanda dos cronistas. Essa característica, de extrema significação para o entendimento da obra de Artur Azevedo e de suas concepções teóricas, aparece nas discussões de praticamente todas as suas peças encenadas naquele período. Ressalte-se ainda que as "circunstâncias ambientes", citadas no trecho acima transcrito como razão para o seu trabalho com o teatro musicado (trabalho esse responsável pelo aparecimento de suas melhores obras, conforme veremos no próximo capítulo), foram temas de outras crônicas, em que jornalistas viram em *O Dote* um exemplo de que a literatura dramática brasileira não estava irremediavelmente perdida.

Júlia Lopes de Almeida esteve entre os cronistas que se animaram a ponto de ver na peça um princípio de regeneração da dramaturgia séria brasileira; orgulhosa por seu conto ter inspirado o mais famoso dramaturgo do momento, ela enxergou naquela noite de festa um começo de revitalização para a literatura dramática e salientou o esforço de Artur Azevedo no sentido de reerguer a dramaturgia. Para ela, o comparecimento do presidente da República ao teatro seria o indício de uma "ressurreição" da arte dramática.[164] L. A. da Cunha Júnior também se exaltou com a festa: reservou à representação e à comédia poucas linhas de uma crônica cujo assunto gira em torno de reclamações ao teatro vigente e pedidos lamentosos de melhora, melhora que viria certamente com um "modesto conservatório dramático e uma

---

[163] Azevedo, Artur. *O Teatro*. *In*. "A Notícia", 14/03/1907.
[164] Almeida, Júlia Lopes, *O Dote*. *In*. "O País", 11/03/1907.

pequena subvenção"[165]. Em praticamente todos os seus artigos houve a inserção de algum comentário semelhante, em que o jornalista afirmava que *O Dote* era um exemplo a ser seguido e o começo da regeneração do teatro nacional.

A única crônica em que encontramos ressalvas ao espetáculo foi escrita por Severiano de Rezende, e os maiores senões apontados se dirigiam não ao texto de Artur Azevedo, mas às interpretações dos atores brasileiros da companhia Dias Braga; em seu artigo, ele reclama das críticas de seus colegas de imprensa, desprovidas de fundamentação, impregnadas de elogios sem base explicativa adequada, através da exclusiva enumeração de adjetivos inconsistentes. Em relação a *O Dote*, apesar de não apreciar algumas frases do texto por provocarem o riso fácil (frases essas suprimidas posteriormente pelo autor), sua opinião foi extremamente favorável à comédia. Rezende elogiou principalmente os tipos, capazes de representar a sociedade:

> Digamos em primeiro lugar que o Sr. Artur Azevedo não faz psicologia, mas limita-se a pintar caracteres. É o que faria Molière, mas não podemos exigir do nosso comediógrafo mais do que exigiríamos de Molière. Pinta caracteres, e pinta-os admiravelmente. Não são silhuetas, são tipos desenhando bem os gêneros que simbolizam, e toda uma sociedade se destaca e se entrevê através desses caracteres delineados com detalhe e precisão.[166]

A tipificação das personagens, portanto, não foi considerada um defeito, tampouco a falta de desenvolvimento psicológico das mesmas — diferentemente dos críticos atuais, cuja atenção voltou-se para a falta de profundidade psicológica das personagens das comédias "sérias" de Azevedo, Severiano de Rezende (e outros cronistas da época, como Oscar Guanabarino) conseguiu perceber que a qualidade do comediógrafo estava na criação dos tipos brasileiros, porque enveredar para a elaboração de personalidades individuais fugiria ao seu talento e aos objetivos das peças. Por esse mesmo motivo nos parecem inadequados os comentários negativos recebidos por Artur Azevedo nesse sentido, presentes nos estudos do século XX a que vimos nos referindo, geralmente pouco aprofundados, em que a crítica à falta de psicologia das personagens não condiz com a sua natureza nem com sua função no texto, uma vez que foram criadas para ser superficiais e representar um grupo social.

---

[165] Cunha Júnior, L. A. *O Teatro. In.* "Correio da Manhã", 17/03/1907.
[166] Rezende, Padre José Severiano de. *A nova peça de Artur Azevedo. In.* "Jornal do Brasil", 11/03/1907.

Como seus colegas, Severiano Rezende distinguiu em *O Dote* um exemplo a ser seguido e uma oportunidade para que a campanha de Artur Azevedo pela melhora do teatro nacional fosse fortalecida:

> A Artur Azevedo toca, sobretudo agora, depois deste incontestável triunfo – incontestável e legítimo triunfo – trabalhar para que se funde no Rio uma escola, da qual ressurja – ou antes surja – o nosso teatro[167]

Uma escola de interpretação teatral seria fundamental para a aprendizagem dos atores, tão criticados por Rezende; para ele, a peça não conseguira impressionar completamente devido à má interpretação, explicada pelas precárias condições de estudo e trabalho dos intérpretes:

> Não negamos que haja na Sra. Lucinda a estopa de uma atriz. Basta dizer que aqueles seus três defeitos são também os da assaz e estopantemente aclamada Tina di Lorenzo. Numa terra em que não há um Conservatório Dramático, nem uma escola teatral, numa terra em que os governantes só se ocupam com cifras e com negócios, a Sra. Lucília Peres já faz muito, e tendo que aprender, fica sendo como é nossa única mas promissora esperança.[168]

Artur Azevedo, na defesa de seus amigos atores, não refutou as declarações de Severiano de Rezende, apenas repetiu, de certa maneira, o que já fora dito por Rezende:

> É pena que Severiano de Rezende, mostrando tanta benevolência para com o autor, não fosse igualmente benévolo para com os intérpretes, embora conheça tanto como eu, as condições precárias do nosso teatro, onde o artista, ainda o mais bisonho, é discípulo de si mesmo e não tem outro mentor que não seja o próprio discernimento, seria o primeiro a bater palma a tanta intuição de arte.[169]

É interessante observar, no trecho da crônica de Severiano de Rezende, que ele compara a atriz brasileira Lucília Peres à italiana Tina di Lorenzo[170], em uma espécie de premonição do que aconteceria no ano seguinte, quando esta famosa atriz, em excursão ao Rio de Janeiro, escolheria a peça de Artur Azevedo para ser incluída em seu repertório. Isso fomentou ainda mais as discussões em torno de *O Dote*, da literatura dramática nacional e do trabalho dos atores brasileiros. Antes de analisarmos mais uma comédia, *O Oráculo*, encenada

---

[167] *Idem. Ib.*
[168] *Idem. Ib.*
[169] Azevedo, Artur. *Palestra. In.* "O País", 19/03/1907.
[170] Tina di Lorenzo: Atriz italiana que veio ao Rio de Janeiro em 1906, 1908 e 1913, sempre com muito sucesso. Faleceu a 25 de março de 1930.

junto com *O Dote* no espetáculo do dia 2 de abril de 1907, na festa em benefício ao autor, cabe fazermos um retrospecto desse evento inédito, devido à sua relevância para um melhor conhecimento do papel representado por Artur Azevedo em sua época.

"La Dote", pela companhia de Tina di Lorenzo: a consagração

A partir da segunda metade do século XIX, as companhias estrangeiras visitavam o Brasil todos os anos e representavam, geralmente, textos clássicos do teatro europeu. Grandes artistas renomados na Europa, como Sarah Bernhardt, Eleonora Duse, Ermette Noveli e De Féraudy, passaram mais de uma vez pelo nosso país; representavam peças de autores consagrados como Alexandre Dumas Filho, Victorien Sardou, Émile Zola, entre muitos outros. João Roberto Faria apontou essas constantes excursões de companhias européias como um dos fatores que levaram à redução da encenação de textos literários brasileiros em nossos palcos[171]; segundo o crítico, criou-se uma espécie de convenção: as companhias estrangeiras representavam os gêneros literários e às brasileiras caberia a representação das peças ligeiras. Quando alguma companhia brasileira se aventurava a tentar encenar um texto literário, optava, na maioria das vezes, por uma peça européia — evidencia-se, assim, que os artistas, bem como os espectadores, acreditavam que os textos brasileiros não poderiam competir com a dramaturgia do "Velho Mundo".

Tina di Lorenzo, atriz italiana conhecida por sua grande beleza e muito famosa em seu país, veio ao Brasil mais de uma vez; na excursão de junho de 1908, para surpresa geral, selecionou *O Dote* para ser incluída em seu repertório. A escolha de uma peça brasileira figurou como um novo alento à dramaturgia brasileira, um sinal claro de que não faltavam escritores e boas peças, e sim força de vontade — fosse do Governo, fosse dos empresários — para a revitalização de nosso meio teatral. Artur Azevedo anunciou em primeira mão o grande acontecimento para as letras brasileiras; sentindo-se extremamente honrado com a oportunidade de ver uma peça sua representada por artistas europeus, ele — com sua bondade característica e constante vontade de proteger os artistas brasileiros — fez questão de mencionar os atores da companhia Dias Braga, e especialmente Lucília Peres, em sua primeira *Palestra* sobre o assunto:

---

171 Faria, João Roberto Gomes de, *opus cit.*, 2001.

> Armando Falconi, que ao seu talento de artista reúne as melhores qualidades de homem, disse-me que teria um grande pesar se alguém supusesse, ou pensasse, que a companhia Tina di Lorenzo, representando aquela comédia, tivera a pretensão de dar lições aos excelentes artistas para quem foi ela escrita, e que tão satisfatoriamente a representaram em português. Respondi-lhe que ninguém cometeria semelhante injustiça, e acrescentei que, por mais brilhante que fosse a interpretação italiana, não tiraria o mérito da companhia Dias Braga, nem diminuiria as honras de seu triunfo.
>
> (...) mas quando mesmo todas as grandes do mundo interpretassem a minha Henriqueta, eu jamais me esqueceria de que a inventei para Lucília Peres, organização dramática de primeira ordem, que seria uma celebridade se houvesse nascido e se se houvesse educado noutro ambiente de arte.[172]

De opinião diferente, outros críticos depreciaram a interpretação dos atores brasileiros em relação ao trabalho dos italianos — seus comentários reforçam a característica fundamental da linha de pensamento disseminada entre os intelectuais, já comentada por nós, de superioridade da cultura européia em detrimento do nacional. O cronista do jornal *O País*, por exemplo, afirmou que a interpretação superior dos atores europeus evidenciou qualidades da peça não percebidas quando interpretada pelos brasileiros:

> Há pequenas coisas, insignificantes quase, que revelam a superioridade do artista e dão grande realce ao trabalho do autor.
>
> A execução foi primorosa, irrepreensível, e o efeito surpreendente, mesmo para todos aqueles que conheciam o original em português.[173]

Na *Gazeta de Notícias*, João do Rio, então sob o pseudônimo Joe, menos exacerbado que o crítico de *O País*, observou que a interpretação italiana enriqueceu a peça, sem depreciar a representação brasileira.

> Mas a verdade é que os artistas italianos, com o conjunto superior da "troupe" atual valorizam as peças e que é um regalo ouvir *La Dote* pela companhia Tina di Lorenzo.[174]

O longo artigo de João do Rio se inicia com a seguinte indagação: "Patriotismo?", e se desenvolve tematizando essa questão; ele escreve em defesa da valorização dos costumes brasileiros, algo raro naquele momento em que os literatos e a elite ansiavam por viver como os europeus, em especial como os franceses, através da imitação de modismos e da busca pelo consumo da cultura importada daquele país. Neste artigo, Artur Azevedo é apontado como um dos poucos escritores a voltar os olhos para os costumes nacionais, sem querer modificá-los ou civilizá-los de modo a transformar brasileiros em europeus. Tal observação tem grande

---

[172] Azevedo, Artur. *Palestra. In.* "O País", 11/06/1908.
[173] "Primeiras representações". *In.* "O País", 20/06/1908.
[174] Joe. *Um acontecimento teatral. In.* "Gazeta de Notícias", 20/06/1908.

interesse, porque poucos foram os literatos capazes de perceber essa qualidade fundamental na obra do comediógrafo.

> Por um fenômeno natural de educação, a nossa literatura é toda marcada por impressões francesas. Os talentos pensam à francesa e escrevem à francesa; as observações são talhadas à francesa. Artur, porém, é dos raros que resistem à corrente alarmante de desnacionalização e desse impersonalismo chocante que nivela em nome de um dogma de civilização todos os costumes e todas as curiosidades.[175]

As crônicas relativas à representação de *La Dote* pela companhia italiana apresentam extrema importância para uma maior compreensão daquele momento literário, porque exemplificam a perspectiva sob a qual se entendia a cultura popular brasileira, uma perspectiva predominantemente negativa, da qual Artur Azevedo e João do Rio foram uns dos poucos intelectuais a divergir. Diferentemente do que se observa na crônica de João do Rio, a maioria das críticas ressaltou o modo de pensar comum: a valorização da arte européia em detrimento dos elementos estritamente nacionais.

O jornalista Emilio Giunti traduziu *O Dote* para o italiano, e a companhia de Tina di Lorenzo ensaiou durante três dias antes da primeira representação; curiosamente, em várias crônicas se delineou, de maneira clara ou sugerida, a idéia de que o texto em língua italiana tornara-se superior ao original em português. Tais comentários demonstram o absurdo a que poderia chegar a depreciação de nossa cultura e nossa língua.

> E o que não conseguiu a nossa língua sonora, musical, belíssima, que eu a considero, fartamente conseguiu a língua italiana, não menos musical, e falada por uma atriz bonita: o público vibrou, o público viu os primores da peça, sentiu que aquilo é vida carioca estudada por um analista...[176]

> Em primeiro lugar, a bela língua italiana dá um tal realce ao trabalho, que só por isso a comédia se torna mais fina.[177]

Os cronistas sentiram tamanho orgulho em ver uma comédia brasileira encenada pelo grupo italiano, que "redimiram" Artur Azevedo de todas as peças alegres escritas anteriormente. *La Dote* foi a grande consagração do autor no fim de sua vida; os cumprimentos apareceram em vários artigos; o comediógrafo via-se, enfim, saudado por toda a

---

[175] *Idem. Ib.*
[176] Azevedo Júnior. *Artes e Artistas. O Dote. In.* "O País", 28/06/1908.
[177] *Primeiras representações. In.* "O País", 20/06/1908.

crítica, sem exceções. João do Rio, após reclamar dos problemas da arte dramática que ocasionaram o afastamento dos homens de letras do teatro, escreve:

> Da geração atual só mesmo Artur Azevedo não esmoreceu o seu acendrado amor pela feição dramática, e é ele o primeiro entre os primeiros no teatro brasileiro.[178]

Azevedo Júnior, por sua vez, recriminou todos que tiveram a audácia de censurar Artur Azevedo, sem, eles mesmos, produzir obras dramáticas de valor:

> Que se remoam os literatelhos entendidos em frivolidades de *smartismo*, e que nunca produzirão coisa que fique: que se dêem ao desespero os escrevedores de banalidades que se assanham contra os trabalhos de outrem, quando eles jamais fizeram coisa que preste... mas, confessem! – o poeta de tantos e tão lindos versos, o incansável operário da pena, não é ainda, nem será jamais aquele tipo de medalhão, de que nos dá notícia o autor das *Farpas*, indo como um vencido nos torneios das letras, metido em uma sobrecasaca de par do reino, na solenidade de uma cartola a lhe tampar a cabeça exaurida, sentar-se num banco da Avenida, procurando aquecer ao sol primaveril os janeiros que o imbecilizavam.[179]

B., do jornal *A Notícia*, também viu em *La Dote* a desforra do comediógrafo contra suas inimizades:

> Artur Azevedo vai ter, hoje à noite, um desses prazeres intelectuais que, na vida de um escritor, compensam todos os desgostos da profissão: a indiferença do público, as perfídias dos oficiais do mesmo ofício, os ataques da inveja impotente, as injúrias dos eunucos da literatura.[180]

Conquanto *O Dote* não trouxesse ao teatro brasileiro o futuro próspero visualizado pelos cronistas, futuro em que o Governo financiaria o teatro nacional e a produção dramática cresceria rapidamente, o texto serviu para a aclamação, em vida, do dramaturgo brasileiro e para o reconhecimento do seu talento e do seu trabalho.

Simplicidade e graça em "O Oráculo"

Junto a *O Dote*, encenou-se *O Oráculo*, uma curta peça, escrita com grande engenhosidade; de apenas um ato, ela permaneceu em cartaz cerca de meio mês, sendo retirada de cena para a estréia da revista *Berliques e Berloques*, de Raul Pederneira, no dia 19 de abril de

---

[178] Joe. *Um acontecimento teatral. In.* "Gazeta de Notícias", 20/06/1908.
[179] Azevedo Júnior. *Artes e Artistas. O Dote. In.* "O País", 28/06/1908.
[180] B. *Registro. In.* "A Notícia", 19/06/1908.

1907. Como já assinalamos, *O Dote* ainda foi reapresentada diversas vezes no decorrer dos meses seguintes — o que não aconteceu com *O Oráculo*, de menor importância, talvez pela própria dimensão do texto, para a atividade teatral daquele período.

Artur Azevedo escreveu esta peça em 1903, para ser encenada pela atriz portuguesa Georgina Pinto. A idéia da comédia partiu de um conto próprio, chamado *Sabina*[181] e publicado no jornal *O País*, de 25 de março de 1894. A pequena narrativa mereceu uma carta de Valentim Magalhães cumprimentando o comediógrafo, que, envaidecido, transcreveu a carta em sua coluna *Palestra*, do dia 28 de março daquele mesmo ano. Além de elogiar a narrativa, Valentim Magalhães afirmou que o tema do conto poderia originar um belo romance; tal sugestão chegou a ser considerada pelo autor: na biografia de Artur Azevedo escrita por Raimundo Magalhães Júnior, afirma-se que este começou a escrever o romance, mas, como o gênero distanciava-se de sua natureza artística, desistiu logo nos primeiros capítulos[182] — naturalmente, uma comédia seria mais adequada às suas habilidades.

Em 1903, Eduardo Vitorino, empresário e dramaturgo português que trabalhou durante muitos anos no Brasil, pediu a Artur Azevedo uma peça em um ato para compor o programa de um espetáculo. O comediógrafo, lembrando-se do conto, escreveu *O Oráculo*, cuja personagem central, Helena, foi criada especialmente para Georgina Pinto, primeira atriz da companhia; a atriz, no entanto, faleceu de febre amarela antes da encenação, e *O Oráculo* ficou à espera de uma nova oportunidade. A boa recepção de *O Dote*, provavelmente, animou Artur Azevedo a colocar em cena a pecinha na noite de sua festa; desta vez, o papel principal coube à atriz brasileira Guilhermina Rocha; a festa, pelas informações publicadas nos jornais, atraiu a população, que ofereceu flores e homenagens ao autor.

O Oráculo recebeu elogios da imprensa, talhados nos mesmos moldes daqueles relativos a *O Dote*, porém em menor quantidade. Quase todas as crônicas encontradas limitaram-se a resumir o enredo e a elogiar o texto; apenas o crítico do jornal *O País*, que não assinou, escreveu um comentário relativamente aprofundado sobre a peça: após reforçar o ineditismo do sucesso de uma peça nacional "séria" como *O Dote*, responsável pela volta do "público inteligente" aos teatros, ele analisou positivamente *O Oráculo*, tecendo elogios que se fundamentam na graça e na singeleza da história:

---

[181] Azevedo, Artur, *Contos*. São Paulo: Editora Três, 1973. pp. 224 – 231.
[182] Magalhães Júnior, Raimundo, *opus cit.*, 1971.

> Também é impossível contestar que essa sociedade inteligente, e por isso mesmo muito suscetível, volta a encher os camarotes e a platéia, sempre que tem a absoluta certeza de lá encontrar um delicado trabalho, uma peça respeitadora, e não uma desenfreada série de graçolas mais ou menos intoleráveis.
>
> *O dote*, a primorosa peça de Artur Azevedo, confirma esta observação.
>
> Todos notam com prazer esta volta ao teatro, retorno que traduz bem que fora forçado este afastamento.
>
> (...)
>
> Simples, de urdidura delicada, facilmente apreensível, o *Oráculo* tem as qualidades conhecidas da arte dramática de Artur Azevedo, cuja penetrante observação, fluência e espontaneidade do diálogo e propriedade de cena fizeram, há muito, dele o nosso melhor comediógrafo.[183]

O enredo, simples e curto, não permite um aprofundamento emotivo sobre o tema; como nas outras comédias, a superficialidade fornece o ritmo acelerado ao desenvolvimento da fábula, o que não significa que esta peque por falta de continuidade ou verossimilhança: pelo contrário, trata-se de um texto de urdidura bastante coesa. Sábato Magaldi, em rápida análise, cometeu o erro de exigir de Artur Azevedo algo alheio às características dramáticas da obra:

> Que não tentasse, porém, análise psicológica mais profunda: somos levados a julgar ingênuos seus ensaios de introspecção, como o do amante de *O Oráculo*, que se prende pelo ciúme à viúva, de quem já se cansara. Pela psicologia, acharíamos a peça apenas anedótica.[184]

Contrariando a afirmação, não se pode dizer que *O Oráculo* seja um "ensaio de introspecção" ou que Artur Azevedo tenha desejado incutir "psicologia" nas personagens, ou criar individualidades complexas — uma análise sob esse ponto de vista resultaria invariavelmente desabonadora. A comédia é, em verdade, uma bela transposição para a linguagem cênica do conto *Sabina*: o conto narra a história do romance entre o solteiro Figueiredo e a viúva Sabina (Nélson e Helena na comédia); no começo do namoro, ela recusa o pedido de casamento, pois acredita que oficializar a relação esfriaria rapidamente o amor de Figueiredo; após dois anos (três na peça), no entanto, ele se sente cansado da viúva, independentemente de ter permanecido solteiro e, querendo pôr fim ao namoro, pede conselhos ao velho solteirão Matos (Frederico na comédia), considerado um oráculo em questões de amor. O amigo aconselha Figueiredo a acusar Sabina de algum mau passo, mesmo sabendo da honestidade de sua amante, abandonando-a em seguida sem maiores explicações; contudo, Sabina usa de esperteza para "segurar" o namorado e casar-se com ele: ao receber a

---

[183] *Artes e Artistas. Primeiras Representações. In.* "O País", 04/04/1907.
[184] Magaldi, Sábato, *opus cit.*, 1997, p. 158.

acusação, aceita e confessa a falta, embora não o tenha de fato traído— ele, louco de ciúme, pede-a em casamento.

Na peça, além da inclusão da personagem José, empregado de Nélson, de grande importância para a crítica social e para a comicidade, a única diferença no enredo consiste no fato de que Helena, escondida, ouve a conversa entre seu amante e Frederico; sabendo antecipadamente o artifício a ser utilizado por Nélson para afastar-se dela, pode, com argúcia, inventar um erro no passado para prendê-lo pelo ciúme. Assim, a fábula ganha consistência no texto dramático, em que as ações das personagens se justificam — podemos afirmar, inclusive, que a comédia é superior ao conto.

As informações fornecidas pelo narrador, no conto, são permeadas com naturalidade na peça entre as falas das personagens, sem dar impressão de artificialidade. Seguindo as convenções, tão caras a Artur Azevedo, dois monólogos explicam ao leitor/espectador a situação vivida pelo casal: logo na primeira cena, José, "refestelado na poltrona com um espanador na mão, a saborear um charuto"[185], conversa com o público; vangloria-se de sua vida ociosa como empregado de Nélson, já que o patrão vive na casa de sua amante, a "viúva de Laranjeiras". O monólogo é espirituoso, espontâneo e engraçado, características que o impedem de se assemelhar a uma mera muleta narrativa. Logo depois, Helena entra à procura de Nélson; ela está nervosa com o descaso demonstrado pelo namorado nos últimos tempos; sozinha, reflete em voz alta:

> Helena — Não há que ver: está farto de mim! Desfez o encanto! Tudo acabou. Já o esperava: há muitos meses noto a mudança do seu entusiasmo de outrora. Melhor seria que nos houvéssemos casado. E dizer que fui eu que não quis! Dei-me tão mal com o casamento, que não me sorriu experimentá-lo de novo. Era bem independente para não me importar com o que dissessem. (*Senta-se e ergue-se logo em seguida, cada vez mais agitada*) Mas não! É impossível que Nélson seja ingrato. Há três anos pertenço-lhe, e nunca tive outro amor, nunca pensei em outro homem.[186]

O curto monólogo informa sobre a situação do casal — o passado, a honestidade e hesitação de Helena, o desinteresse de Nélson — sem se caracterizar como um enfadonho relato. A angústia da personagem, que fala a si mesma sobre os próprios sentimentos, justifica plenamente o recurso; não há quebra no ritmo, no andamento da trama que se inicia; por fim, a transposição de fatos narrados no conto em terceira pessoa para a linguagem dramática

---

[185] Azevedo, Artur, *opus cit*., vol. VI, 1995. p. 77.
[186] *Idem*. *Ib*. p. 78.

ocorre sem qualquer artificialismo. Diferentemente de *Vida e Morte*, em que a peça não possui a leveza do conto, *O Oráculo* mantém toda a graciosidade da narrativa, chegando até a superá-la, não só porque no texto dramático há a explicação sobre os motivos que levam Helena a urdir seu estratagema, mas também porque se nota uma crítica social espontânea e cômica, realizada por meio dos comentários ferinos e recheados de humor proferidos por José.

A personalidade deste tipo cômico baseia-se na tradição da Comédia. Desde a Antiguidade, até hoje, o empregado da casa é uma personagem freqüente das comédias, capaz de facilitar a representação dos costumes e geralmente responsável por vários episódios engraçados do enredo. Não raro, tal personagem centraliza as ações, a exemplo do moleque Pedro, de *O Demônio Familiar*, comédia realista de José de Alencar: Pedro, apesar de ser um escravo, segue a tradição dos criados do teatro europeu — é um criado de intriga, engenhoso e brilhante, que conduz a ação e manipula a vida das demais personagens, como Scapin, de Molière[187] (devemos lembrar que esse tipo, desenvolvido na comédia tradicional francesa, surgiu a partir das personagens da antiga comédia italiana, a *Commedia dell'Arte*, e pode ser encontrado também em peças clássicas de outros países europeus).

Os criados têm grande importância em várias comédias de Artur Azevedo, como se nota nas figuras de Machucho, de *A Fonte Castália*, e Benvinda, de *A Capital Federal*. Em *O Oráculo*, a influência da tradição surge de maneira bem explícita, porque José se parece com os criados originais da *Commedia dell'Arte* (os chamados "zanni", que compunham o grupo de personagens mais populares da *Commedia*, o que explica sua enorme influência na comédia posterior): ele lembra o esperto e bufão Arlequim, sempre no centro das intrigas.

Empregado de Nélson, José vive refestelado na poltrona, sem nada fazer, a fumar os charutos de seu amo; português, quem o trouxe ao Brasil foi o comendador Frederico, o "oráculo do amor", mas este não agüentou conviver com um empregado tão ladino. Numa passagem da peça, Frederico compara seu antigo criado com personagens clássicas do teatro francês, revelando abertamente ao leitor/espectador o diálogo de Artur Azevedo com a tradição francesa, que ele conhecia tão bem:

> Frederico — Convenci-me de que tinhas espírito demais para um simples criado. Os Scapins e os Frontins[188] só me agradam na *Comédie* ou no Odeon. Fora dali acho-os detestáveis. Entretanto, ao saíres de minha casa, poderias aspirar a coisa melhor... Por que não te arranjaste no comércio?

[187] Scapin, criado na comédia *Les Fourberies de Scapin* (1671), de Molière.
[188] Frontin, criado na comédia *Marton et Frontin* (1804), de Jean-Baptiste Dubois.

José — Não sou ambicioso... Agrada-me esta situação... considero-me colocado melhor que o meu amo.[189]

Satisfeito com sua posição de criado de um homem solteiro, José não ambiciona qualquer outro trabalho, em que, certamente, não poderia passar o dia descansando, a passear pela cidade, a comer e beber do melhor, e a fumar bons charutos. A comicidade do tipo apresenta-se não só em sua personalidade alegre e prazenteira, mas também em suas tiradas irônicas, relativas ao namoro do patrão e ao seu escritório de advocacia sem clientes:

José — O amo nunca está em casa, e eu faço de conta que tudo é nosso. Permita Deus que tão cedo não acabem os seus amores com a tal viúva das Laranjeiras.[190]

Helena — Então algum cliente?
José — Seria um fenômeno, mas... quem sabe? Tudo acontece. Não fizeram a Avenida[191]?[192]

José — Logo vi que Vossa Excelência vinha para ser consultado. Para consultar ainda está para ser o primeiro que aqui venha.[193]

A última fala lhe pertence e fecha com graciosidade a comédia; ao saber do casamento do patrão, cuja conseqüência seria uma mulher a cuidar da casa onde ele trabalha, José se dirige à platéia:

José (*À parte*) — Ele casa-se!... Adeus, beatitude!...[194]

Sua boa vida está com os dias contados... Nessa curta peça de costumes, Artur Azevedo demonstra toda a sua habilidade em criar um enredo engraçado, que prende a atenção do leitor/espectador, e ainda reelabora elementos da tradição literária. Além disso, critica a ociosidade de maneira extremamente divertida: Nelson, por ser rico, pode passar as horas a namorar, sem se preocupar com a falta de clientes e sem ser criticado por causa disso pelas pessoas de seu meio social; já José, o empregado, aproveita a boa vida do patrão para, ele próprio, viver entre charutos e passeios — como pobre que é, no entanto, precisa fingir que

---

[189] Azevedo, Artur, *opus cit*., vol. VI, 1995. p. 80.
[190] *Idem. Ib*. p. 77.
[191] Referência à Avenida Central (hoje Rio Branco), recém construída durante as famosas reformas encetadas pelo prefeito Pereira Passos na virada do século XIX – XX. As reformas modificaram profundamente o centro do Rio de Janeiro.
[192] Azevedo, Artur, *opus cit*., vol. VI, 1995. p. 79.
[193] *Idem. Ib*. p. 81.
[194] *Idem. Ib*. p. 91.

trabalha, e é considerado um malandro pelas pessoas da alta sociedade. A hipocrisia do pensamento vigente em nossa sociedade até os dias de hoje apresenta-se clara no texto teatral: os ricos podem viver entre os prazeres da ociosidade; já os pobres, se não trabalham, são considerados vagabundos.

A crítica, nesta comediazinha bem estruturada, surge nas entrelinhas, entre as ações e diálogos, de maneira natural; a ironia presente nas falas de José propicia o riso, retrata a sociedade e demonstra o poder de crítica presente na comicidade. O talento do autor nesse sentido pode ser apreciado tanto em suas melhores comédias de costumes, como *O Dote*, *O Badejo* e *O Oráculo*, quanto nas peças musicadas: grande observador de pessoas e hábitos, arguto para tirar proveito máximo de aspectos da sociedade capazes de levar o espectador ao riso, ele soube transferir para a linguagem cênica o Brasil em que viveu.

Como vimos, a crítica social e a representação dos costumes concentram-se, nas comédias "sérias", no ambiente familiar; há uma reflexão, crítica e cômica, sobre o dia-a-dia de famílias com condições sócio-econômicas acima da média: são advogados, médicos e comerciantes que vivem confortavelmente em casas grandes, sem problemas financeiros graves; as intrigas centram-se no namoro e no casamento, ainda que, a partir do tema amoroso, outras situações sejam exploradas. Conforme veremos a seguir, há uma grande diferença em relação às burletas, nas quais a crítica se amplia para o âmbito da cidade e dos costumes da população em geral. Os enredos de *A Capital Federal*, *O Cordão* e *O Mambembe* misturam personagens de diferentes classes sociais, raças, ascendências, profissões, expectativas e modos de falar, o que faz com que a reflexão sobre a vida da sociedade brasileira atinja, nessas obras, um vigor e uma amplitude surpreendentes.

Terceira Parte
As burletas

O termo burleta refere-se a um gênero teatral no qual Artur Azevedo trabalhou com maestria. Após anos dedicados à tradução e à adaptação de operetas francesas aos nossos palcos e à elaboração de revistas de ano de sucesso, ele criou uma espécie de opereta tipicamente brasileira, na temática, na forma e na música, em que uniu as características das revistas, das comédias de costumes e das mágicas, para formar peças completas em que se condensavam todas as suas qualidades de comediógrafo. Décio de Almeida Prado assim definiu o gênero:

> Talvez, por sua indeterminação, seja o rótulo mais apropriado a tais peças, que, sem preocupações estéticas, retiram a sua substância e a sua forma a um só tempo da comédia de costumes, da opereta, da revista, e até, com relação a certos efeitos cenográficos, da mágica.[1]

Nossa análise pretende refutar a afirmação de que as burletas seriam obras "sem preocupações estéticas"; pelo contrário, desenvolvidas quando o autor possuía maturidade suficiente para utilizar toda sua natureza artística a favor de um gênero completo, elas formam o conjunto de textos mais representativos de sua produção, tanto em relação à forma, quanto ao conteúdo. Ao analisar as qualidades cênicas da obra dramática completa de Artur Azevedo, o pesquisador Rubens Brito afirmou:

> Artur Azevedo sintetiza na burleta todo seu *know-how* dramatúrgico. Aqueles que não conhecem uma única peça de seu repertório poderão ter uma idéia sobre o seu teatro em *A Capital Federal*, *A viúva Clark*, *O mambembe*, *O Cordão*.[2]

Por serem escritas para o palco, a teatralidade parece superar a literariedade, fato perceptível na relevância e complexidade adquiridas pelos elementos cênicos no andamento do espetáculo; apesar disso, o uso da linguagem faz-se presente de maneira inovadora e, principalmente, brasileira, opondo-se ao lusitanismo freqüente nas obras daquela época em que o léxico e a sintaxe "castiços" tinham grande prestígio literário. Ademais, o retrato crítico

---

[1] Prado, Décio de Almeida, *opus cit.*, 1999. p. 148.
[2] Brito, Rubens José de Souza, *A linguagem teatral de Artur Azevedo* (Dissertação apresentada ao Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo) São Paulo, 1989.

dos costumes brasileiros desponta com força superior àquela presente nas comédias "sérias", porque no teatro ligeiro Artur Azevedo sentia-se livre para expor elementos da cultura popular.

1. *A Capital Federal*: o ícone do teatro da virada do século

O sucesso

Se excluirmos o gênero revista, podemos considerar *A Capital Federal* o grande sucesso de público da virada do século; ela foi apresentada e reapresentada diversas vezes no Rio de Janeiro, pelo Brasil afora, e até em Portugal. Nada disso ocorreu por mero acaso: a burleta fecha com chave de ouro o teatro próprio do século XIX, realizando uma síntese da comédia de costumes da primeira metade com o teatro musicado da segunda. Escreveu Décio de Almeida Prado:

> A sua obra-prima, significativamente, é uma opereta, ou melhor, uma movimentadíssima comédia 'à couplets' – *A Capital Federal*, encenada em 1897. Nela encontramos, condensado e resumido, todo o teatro da época. (...) *A Capital Federal* é o fecho de um período do nosso teatro – o fecho do século dezenove, para falar a verdade.[3]

Em análise um pouco mais detida, o crítico ressaltou o fato de a cidade do Rio de Janeiro ser passada em revista[4]: a peça perpassa aos olhos do espectador seus problemas e vícios, em contraste com sua beleza encantadora, e caracteriza a Capital como "centro modernizador e civilizador"[5] do Brasil. A reflexão de Décio de Almeida Prado, embora breve, demonstra a força do enredo no sentido de retratar cômica e criticamente o cotidiano da cidade.

Sábato Magaldi, ainda que de maneira um pouco depreciativa, também considerou as burletas as melhores peças de Artur Azevedo, porque estas se coadunariam com seu talento artístico:

---

[3] Prado, Décio de Almeida, *opus cit.*, 1955, p. 270.
[4] Prado, Décio de Almeida, *opus cit.*, 1999, p. 148.
[5] *Idem. Ib.* p. 150.

> Não podendo, no gênero, demorar-se no desenho das personagens, apelava para a vivacidade das tramas e a graça simples das 'coplas'. Saía da ação intimista para os painéis espetaculares, onde nunca lhe faltou tinta adequada.[6]

O crítico traçou uma análise de *A Capital Federal* sob o ponto de vista do contraste entre os ingênuos mineiros e os malandros da cidade. O Rio de Janeiro surgiria, na comédia, como centro de perdição:

> A Corte (sic) se confunde assim com a imagem do pecado, prestes a engolir todo o mundo.[7]

Essa imagem se apresenta, realmente, de forma nítida, embora a cidade apareça, também, sob um ponto de vista positivo. O caráter crítico da obra advém, em grande parte, da estrutura próxima ao formato da revista de ano, uma vez que *A Capital Federal* foi inteiramente baseada no fio de enredo da revista do ano de 1892, chamada *O Tribofe* — a fábula que une os quadros dessa revista narra a história da família do roceiro Seu Eusébio, que, em visita ao Rio de Janeiro, percorre as alusões aos acontecimentos do ano de 1891. O alicerce do enredo de *A Capital Federal* encontra-se completo na revista, porém de maneira fugaz, menos detida e menos trabalhada. Edvaldo Cafezeiro traçou um paralelo entre ambas e ressaltou suas diferenças, existentes principalmente nas alegorias da revista de ano, no aprimoramento do fio de enredo em *A Capital Federal* e na diferença temporal de cinco anos entre a elaboração de cada obra.[8]

É importante assinalar que alguns espectadores de *O Tribofe* já perceberam que existia, nela, um enredo capaz de se transformar em uma comédia de costumes. Entre as críticas à revista, lemos a seguinte observação no jornal *Gazeta de Notícias*:

> A família da roça constitui um grupo perfeitamente característico, e mais parece destinado a uma comédia de costumes do que a uma revista.[9]

Deve-se notar ainda que, dentre os principais jornais, apenas essa crônica apresenta um ponto de vista positivo referente à revista; o crítico do jornal *O País* não encontrou qualidades no texto, como tampouco o crítico do *Jornal do Comércio*:

---

[6] Magaldi, Sábato, *opus cit.*, 1997, p. 159.
[7] *Idem. Ib.* p. 161.
[8] Cafezeiro, Edvaldo e Gadelha, Carmem, *História do teatro no Brasil: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues.* Rio de Janeiro: UFRJ: EDUERJ: FUNARTE. 1996.
[9] *Teatros e... In.*"Gazeta de Notícias", 18/06/1892.

A nova revista *O tribofe* veio, a nosso ver, denunciar, melhor do que *República* e *Viagem ao Parnaso*, a fadiga de que já se ressente a imaginação do autor para as produções deste gênero.[10]

Com a maior franqueza, porém, diremos que a sua revista *Tribofe* é inferior a todas as outras de sua lavra, ainda que, no seu desenvolvimento se notem cenas alusivas a fatos e a personagens, tratadas com habilidade e delicadeza.[11]

Além de não encontrar qualidades em *O Tribofe*, o crítico de *O País* acreditava que o gênero revista de ano estava ultrapassado e que o público afluía ao teatro apenas quando a encenação o atraía. No entanto, *O Tribofe* obteve sucesso de bilheteria e permaneceu cerca de dois meses em cartaz; tal aceitação foi reiterada por Artur Azevedo na crônica em que explicou como nasceu *A Capital Federal*, cinco anos depois:

Em 1891 (sic) representou-se no teatro Apolo, **com muita aceitação do público**, a minha décima revista de ano, que se intitulava *Tribofe*. Nessa revista havia uma comédia, cuja ação corria paralela com a exibição dos principais acontecimentos de 1890 (sic), – uma comédia que, se fosse convenientemente desenvolvida, poderia destacar-se do resto da peça.[12]

Segundo o comediógrafo, além do crítico da *Gazeta de Notícias*, o ator Brandão, que na revista interpretou a personagem Eusébio, e o escritor Eduardo Garrido observaram que *O Tribofe* poderia ser transformada em uma comédia de costumes; diante da insistência desses dois amigos, somada a um pedido do empresário Silva Pinto, ele resolveu enriquecer o fio de enredo da revista para escrever a comédia musicada. Plausivelmente, Artur Azevedo elaborou a peça pensando no teatro profissional, em atrair o "público" e fazer ganhar dinheiro ao empresário e aos artistas — ou seja, diferentemente das comédias de costumes, escritas para benefícios ou festivais (criadas com o objetivo de fazer bela figura no meio literário, sem cogitar em sucesso de "público"), as burletas visavam atingir o espectador comum; ao menos, é o que se depreende da leitura de algumas crônicas do autor:

Como uma simples comédia saía do gênero dos espetáculos atuais do Recreio Dramático, e isso não convinha nem ao empresário, nem ao autor, nem aos artistas, nem ao público, resolvi escrever uma peça espetaculosa, que deparasse aos nossos cenógrafos, como deparou, mais uma ocasião de fazer boa figura, e recorri também ao indispensável condimento da música ligeira, sem, contudo, descer até o gênero conhecido pela característica denominação de maxixe.[13]

[10] *Artes e Artistas. In.* "O País", 18/06/1892.
[11] *Gazetinha. In.* "Jornal do Comércio", 18/06/1892.
[12] Azevedo, Artur, *O Teatro. In.* "A Notícia", 04/02/1897.
[13] *Idem. Ib.*

As abundantes notas na imprensa e os anúncios que antecederam a estréia da burleta despertaram a curiosidade não só do "público", mas também de membros da elite; assim, a despeito de ser uma peça de temática e formato popular, os cronistas interessaram-se por ela — a ponto de o poeta Olavo Bilac escrever um poema, publicado na revista *A Bruxa*, sobre a expectativa em que se encontrava para assistir ao espetáculo. Eis uma das estrofes:

> Quase se morre de tédio
> Nos teatros do Rocio:
> Quanta opereta banal!...
> Dá-nos Artur um remédio!
> Dá-nos a vida do Rio,
> N'*A Capital Federal*![14]

A estrofe cita a característica fundamental da burleta, "a vida do Rio" — a brasilidade, portanto. Nas burletas, escritas para o "público", não para "sociedade", a temática brasileira ganha força, porque a representação dos costumes populares critica o modo de vida do cidadão comum, pobre, muitas vezes negro, com seus hábitos, suas músicas, seus problemas; nelas, os habitantes vêem, em cena, o homem comum. Inserir a representação das pessoas de periferia na obra artística, visando a atingir um público pobre, capaz de identificar-se com os tipos criados, constitui uma diferenciação fundamental do trabalho de Artur Azevedo, e essa distinção é um dos fatores fundamentais para demonstrar o valor de sua dramaturgia em nossa história literária e teatral.

O escritor, como de costume, acompanhou os ensaios, ajudou na marcação do palco e na "montagem" do espetáculo, em que os cenários foram preparados com esmero, para encantar a platéia. Na noite da estréia, 09/02/1897, ocorreu o retumbante e esperado sucesso, com o teatro cheio; nesse dia, conforme notificado na imprensa a maioria dentre os espectadores fazia parte da "mais fina sociedade fluminense"

> Acresce que o público que enchia a elegante sala era o público ilustrado das primeiras representações; — lá estavam os mais celebrados nomes da literatura, das artes e das ciências; das finanças como do alto-funcionalismo... Em suma, toda a roda elegante, toda a mais fina sociedade fluminense.[15]

---

[14] Bilac, Olavo, sob pseudônimo Lilith. *In.* "O País", 07/02/1897.
[15] *Teatros e... In.* "Gazeta de Notícias", 11/02/1897.

Acreditamos que a presença de um "público ilustrado" deveu-se ao gênero próximo à comédia de costumes, que, apesar dos números musicados, poderia, de acordo com o pensamento teatral em vigor, conter obras de qualidade literária e bom gosto (Artur Azevedo classificou a peça de "comédia-opereta de costumes brasileiros"); nas estréias das revistas de ano ou mágicas, tal presença era muito mais escassa, devido ao preconceito instaurado na "sociedade". O nome do escritor também ajudou a atrair a "sociedade", porque sua imagem estava consolidada como intelectual, homem de teatro e grande dramaturgo, admirado por todos. *A Capital Federal* e as demais burletas, embora fossem peças de grande espetáculo, menos "sérias" que as comédias, não faziam parte dos gêneros comumente depreciados; portanto, assistir a elas não significava, para os literatos, "rebaixar-se" ao nível do "público" que se encantava com as peças consideradas pouco literárias e de autores menos respeitados.

Olavo Bilac, em espirituosa crônica sobre a primeira representação, descreveu os jornalistas e poetas presentes na estréia, além das damas refinadas:

> Nas cadeiras, destacando-se da grande massa anônima, jornalistas e poetas: Guimarães Passos, empinado e belo, com a sua grande *Príncipe Negro* na botoeira; e Coelho Neto, com os olhos felinos faiscando por trás dos vidros do nasóculo; e Henrique Chaves, arrancando os últimos fios do bigode; e Patrocínio, ainda vibrante do último artigo; e Rodolfo Bernardelli, torcendo as pontas mefistofélicas da barbica.
>
> Mas, levanto os olhos para os camarotes, e começo a admirar a parte mais bela da multidão. Num camarote, perto do palco, uma soberba figura de mulher, grande e escultural, com os olhos de treva sob cabelos de ouro, olhando de vez em quando com desdém a platéia; mais longe, a encantadora Mlle. F. Z., pálida e suave como uma senhora de Missal, com o longo pescoço de cisne emergindo de uma *toilette* púrpura; ainda mas longe, paro a admirar uma figurinha deliciosa de menina, quase mulher, *entreaberto botão, entrefechada rosa*, já armada de todos encantos, já sabendo que é bela, já sentindo que a admiram e gostando de se ver admirada; — quanta mulher bonita, santo Deus!... Digo, com os meus botões: "Felizmente, não vai a gente deixar de se divertir nos intervalos..."[16]

O trecho descreve o ambiente da primeira representação, ambiente de encontro social, onde os espectadores aproveitariam para "se divertir nos intervalos" com as belas damas e os conhecidos intelectuais de maior renome no meio jornalístico — não causam espanto, portanto, os comentários positivos recebidos pelo texto, elogiado pelas suas qualidades literárias, independentemente das partes musicadas e dos cenários luxuosos. Neste trecho da crônica publicada no jornal *O País*, o crítico denominou a peça de obra de arte:

---

[16] Bilac, Olavo. *In.* "A Bruxa", 12/02/1897.

A imprensa, assinalando o sucesso brilhantíssimo d'*A Capital Federal*, fá-lo com tanto mais prazer quanto ele faz honra ao público que desta vez ao menos rendeu homenagem vibrante a uma obra de arte, a uma esplêndida comédia de costumes, que é uma deliciosa obra-prima e que vai figurar entre as que têm lugar mais brilhante nas galerias do teatro nacional.[17]

O reconhecimento da crítica a uma burleta, dotada de elementos capazes de atrair também, senão principalmente, o "público", permite-nos concluir que os literatos sabiam reconhecer uma comédia musicada como suscetível de fazer parte da "boa literatura". Não só o crítico de *O País* observou o importante êxito alcançado por *A Capital Federal*, ao obter a aceitação do "público" e da "sociedade"; todas as crônicas encontradas apresentavam elogios: o crítico da *Gazeta de Notícias*, por exemplo, encontrou elementos cênicos e literários passíveis de agradar a gregos e troianos no Rio de Janeiro de então; ele considerou a peça superior aos demais gêneros populares:

A Capital Federal é uma peça de costumes, de indiscutível valor literário, cheia de esplêndida música, leve, despretensiosa, agradável; encenada a capricho, galhardamente representada e, portanto, com todos os requisitos para ser o grande sucesso teatral do ano que corre, o que não é coisa somenos, dado o gênero da maior parte das produções com que o público se anda a empanturrar por aí.[18]

Além do texto "de indiscutível valor literário", a encenação, a boa música e a interpretação adequada ajudaram na obtenção do sucesso. Tal observação é de grande importância, porque o êxito de um texto complexo em relação à montagem como o de *A Capital Federal*, com muitas entradas e saídas de personagens, mudanças de cenários, vários figurantes, depende sobremaneira de sua adequada colocação no palco; as burletas apresentam a necessidade de uma aprimorada encenação e atores afinados com o texto e os colegas[19]; *O Mambembe*, por exemplo, não agradou porque o espetáculo apresentou alguns erros como interpretação lenta e erro na marcação dos atores — falhas que provavelmente reduziram a graça, o ritmo e a espontaneidade do texto.

Em relação a *A Capital Federal*, a encenação ressaltou as qualidades da obra. Os cronistas admiraram o belo espetáculo produzido pela companhia Silva Pinto:

(...)o pincel dos cenógrafos encontrara audaciosas combinações de tinta e fizera prodígios de arte, os atores, muito à vontade nos seus papéis, bem encarnados nos seus personagens, representavam

[17] *Artes e Artistas. A Capital Federal. In.* "O País", 11/02/1897.
[18] *Teatros e... A Capital Federal. In.* "Gazeta de Notícias", 11/02/1897.
[19] Cf.: Brito, Rubens José de Souza, *opus cit.*, 1989.

com uma admirável harmonia e alguns ofereciam poderosas criações de tipos, que nos anais do teatro brasileiro hão de sempre ser apontados como revelações de talento e consciencioso estudo.[20]

Falaremos em primeiro lugar da deliciosa música, composição dos aplaudidos maestros Nicolino Milano, Assis Pacheco e Luiz Moreira, onde há verdadeiras maravilhas de bom gosto,(...).[21]

Outro fator positivo sublinhado consistia na ausência de cenas grosseiras ou piadas de cunho sexual. *A Capital Federal* provava, assim, ser possível conseguir grande número de espectadores sem o uso de recursos "baixos":

Num assomo de extraordinária ousadia acaba de exibir-se, ontem, no palco do Recreio Dramático, uma peça teatral de elementos tais que **não trepidamos em julgá-la como um *alpha* prometedor para a regeneração de nosso teatro**. Talhada em moldes não explorados ainda, de uma contextura finíssima, essa peça constitui um veemente protesto contra a estúpida crença de que o elemento do sucesso de peças teatrais reside na imundície do calão ou nas complicadas situações de flagrante imoralidade.[22]

Está ali a prova evidente de que o autor consciencioso e de talento, dotado de observação e de tato, pode oferecer ao público peças interessantes e engraçadas, que fotografem os costumes nacionais, independentemente da colaboração da pornografia, que tem sido nestes últimos tempos o condimento obrigado, a *conditio sine qua non* de tudo quanto se escreve para o nosso achincalhado "teatro nacional".[23]

Finalmente, houve uma verdadeira ovação aos atores, cuja notoriedade fora adquirida na representação de revistas e mágicas; os jornalistas consideraram *A Capital Federal* uma prova de que aqueles artistas, tão criticados, tinham talento e podiam fazer parte de espetáculos artísticos, de alta comédia, caso o "público" assim o exigisse. Escreveu, por exemplo, o cronista do *Jornal do Brasil* sobre a atriz Pepa Ruiz, intérprete da personagem Lola, criada especialmente para ela:

Em qualquer dos dois quadros que se passam em seu *boudoir* e que constituem as cenas capitais de seu papel — mostrou Pepa Ruiz que podia ser perfeitamente uma artista de alta comédia, se acaso, para popularizar seu nome, não fosse caminho mais curto os célebres dezoito papéis do *Tintim* [24]. [25]

A situação da arte dramática nacional entrou em pauta mais uma vez: o grande sucesso de "público" levou os jornalistas a comentarem sobre a regeneração do teatro nacional (a exemplo de Anatólio Valadares, no excerto grifado acima), como acontecia quando as

[20] *Artes e Artistas. A Capital Federal. In.* "O País", 11/02/1897.
[21] *Palcos e Salões. A Capital Federal. In.* "Jornal do Brasil", 10/02/1897.
[22] Valadares, Anatólio, *Artes. Capital Federal. In.* "Gazeta da Tarde", 10/02/1897. Grifo nosso.
[23] Tony. *Teatros. In.* "Don Quixote", 13/02/1897.
[24] Revista portuguesa de grande sucesso devido principalmente às cenas apimentadas interpretadas por Pepa Ruiz.
[25] *Palcos e Salões. A Capital Federal. In.* "Jornal do Brasil", 11/02/1897.

comédias "sérias" eram encenadas; desse modo, embora Artur Azevedo, de acordo com suas afirmações em crônica, não tenha pensado na elevação do teatro ao escrever a burleta, o resultado foi superior às expectativas. Podemos comprovar tal conseqüência por meio das várias menções ao ressurgimento da arte teatral: Olavo Bilac, por exemplo, ressaltou esse possível ressurgimento ao avaliar o trabalho do ator Brandão, que, como Pepa Ruiz, adquirira fama nas interpretações de peças ligeiras e recebera, por isso, a alcunha de *o popularíssimo*.

> Sim, senhor! Está entrando no bom caminho: **parece que soou a hora da regeneração**... Ainda o Brandão não está bem à vontade nesse papel de comédia; mas, devagar se vai ao longe; já quase o considero lavado de todas as manchas do *Rio Nu*,[26] vendo-o empenhado em fazer com consciência o tipo de Eusébio.[27]

Como vemos, a esperança de regeneração se manifestava a cada comédia de Artur Azevedo que era encenada, fosse ela musicada ou não; num período de onze anos, entre 1897 e 1908, tivemos, pelo menos, nove comédias (incluídas nesse estudo) apresentadas, além das peças de outros escritores. Os cronistas ficavam à espera de uma regeneração, sem observar as produções daquele momento, e — fato ainda mais grave — sem perceber que as qualidades vistas por todos em *A Capital Federal* advinham justamente da experiência do escritor com o teatro ligeiro, de onde ele tirara inspiração para a fábula e para a estrutura da burleta. Exatamente por não ter pretensões de elevar o teatro ao escrevê-la, Artur Azevedo pôde elaborá-la livremente, de acordo com sua maestria na utilização dos recursos cômicos e de sua intimidade com o modo de vida popular.

A Capital Federal teve uma importância imensa para o teatro de sua época. Depois da primeira série de apresentações, a companhia Silva Pinto excursionou pelo interior do Brasil; de volta ao Rio de Janeiro, colocou-a em cartaz em novembro de 1898 e obteve novo êxito; a peça foi representada ainda em Portugal, em 1902, e de novo no Brasil, em 1908. A perenidade do texto pôde ser comprovada na bem-sucedida encenação moderna realizada em 1972 sob a direção de Flávio Rangel, com coreografias de Mákira Gidali, cenários de Gianni Ratto, e Sueli Franco no papel de Lola. Nesse espetáculo houve o aproveitamento das características épicas do texto, como a fragmentação, a ser analisada a seguir, um aspecto formal típico do teatro moderno que viria a se constituir no século XX. Desse modo, *A Capital Federal* mantém-se

---

[26] *Rio Nu* (1896), escrita por Moreira Sampaio, foi uma das primeiras revistas brasileiras a fazer uso das piadas picantes e do erotismo. O texto surgiu após o sucesso de *Tintim por tintim*, do português Souza Bastos, que introduziu essas mudanças, inseridas correntemente no gênero a partir de então.
[27] Bilac, Olavo, *In.* "A Bruxa", 12/02/1897. Grifo nosso.

como um dos principais textos da dramaturgia brasileira, tanto por seu valor literário quanto por suas inúmeras encenações.

O formato

A Capital Federal contém elementos literário-teatrais que a aproximam da tradição cômica iniciada por Martins Pena em nossa história teatral, como a oposição campo-cidade e a crítica aos costumes. As diferenças entre as comédias de costumes dos antecessores de Artur Azevedo (especialmente Martins Pena, França Júnior e Joaquim Manuel de Macedo) e a burleta vão além das naturais modificações decorrentes das transformações ocorridas no país ao longo do século, ou das peculiaridades da personalidade ou do estilo do autor; as principais características distintivas da obra devem-se predominantemente à estrutura textual oriunda do formato musicado: na burleta, o uso do ritmo cênico ligeiro, típico das revistas de ano, propiciou um efeito de vivacidade e rapidez no desenrolar dos acontecimentos, inédito nas peças dos comediógrafos anteriores.

Conforme assinalamos, tais efeitos foram considerados por alguns críticos como aspectos negativos para a dramaturgia — ponto de vista que se manteve mesmo em estudos recentes, não obstante a simpatia manifestada em relação às burletas, a exemplo do que se nota na seguinte afirmação de Décio de Almeida Prado:

> O teatro musicado, em suas várias encarnações, significou um aumento ponderável de público, com benefícios econômicos para intérpretes e autores, e o decréscimo de aspirações literárias. Após os sonhos despertados pelo romantismo, quando os escritores acharam que poderiam dizer alguma coisa de importante sobre a liberdade e a nacionalidade, e após o realismo, que examinou moralmente os fundamentos da família burguesa, a opereta, a revista e a mágica surgiam como nítido anticlímax.[28]

Veremos que, contrariando essa afirmação, certamente generalizadora, os elementos do teatro musicado enriquecem *A Capital Federal* tanto literariamente quando em relação à nacionalidade, ambos aspectos citados por Décio de Almeida Prado. Houve realmente uma mercantilização da arte, com a qual nasceu o homem de teatro profissional, personificado em Artur Azevedo; no entanto, o teatro ligeiro, a fim de atrair o "público", conseguiu elevar ao patamar de Literatura elementos da cultura popular nacional tradicionalmente marginalizados

[28] Prado, Décio de Almeida, *opus cit.*, 1999, p. 113.

pela Academia — nesse sentido, o ritmo frenético de *A Capital Federal*, ao invés de diminuir o interesse analítico do texto, aumenta a complexidade do mesmo, tornando-o único.

A fábula da burleta desenvolve-se através do encontro e desencontro das personagens; ocorre um desenrolar contínuo de eventos paralelos, nos quais as personagens se perdem, se procuram, se encontram ou fogem umas das outras; porém, ao final da peça, nada fica em suspenso para o leitor/espectador, porque os eventos se encaixam e todos ganham uma resolução. *A Capital Federal* estrutura-se a partir da forma da revista, gênero responsável por fornecer a matriz criativa da obra. Duas outras peças aqui estudadas (*A Fonte Castália* e *O Cordão*) também se originaram de revistas de ano, mas *A Capital Federal* é a única cujo formato segue o enquadramento dado às revistas.

Nas revistas de ano, as cenas alternam personagens, cenários e temas diferentes, unidos por uma personagem cômica principal (o compadre).[29] O "público" demorou a se acostumar às convenções do gênero revista, que começou a fazer sucesso após várias tentativas infrutíferas de impor-se ao paladar das platéias[30]; após o primeiro grande sucesso (de 1884), o gênero caiu no gosto da população, tornando-se responsável pelos maiores êxitos financeiros das companhias teatrais nas duas últimas décadas do século. Em 1897, ano de estréia de *A Capital Federal*, o "público" regular dos teatros de diversão já estava completamente acostumado à rapidez de ação e às mudanças contínuas das revistas; portanto, a utilização de tais recursos facilitou a assimilação da burleta pela platéia; mais do que isso: podemos afirmar que o sucesso estrondoso deveu-se, em parte, ao próprio ritmo acelerado e à fragmentação da trama.

A Capital Federal assemelha-se ao formato das revistas porque as personagens revezam-se em cena rapidamente, cada uma em busca de seu objetivo; os cenários também não permanecem por muito tempo fixos no palco: os espaços transformam-se radicalmente entre um quadro e outro (por exemplo, de "*O Largo de São Francisco*", no quinto quadro, passamos para "*Saleta em casa de Lola*", no sexto). As mudanças constantes de personagens e espaços surpreendem o espectador, atento a cada momento a fim de acompanhar as surpresas. O texto vibra, repleto de inesperadas situações; essa vivacidade, alcançada por meio da proximidade

[29] Para saber mais sobre as características do gênero, *vide*: Prado, Décio de Almeida, *opus cit*, 1999 / Veneziano, Neyde, *opus cit.*, 1991.
[30] Para maiores informações sobre a implantação do gênero revista no Brasil e sua história, vide: Ruiz, Roberto, *Teatro de revista no Brasil: do início à I Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura / Inacen, 1988.

com o teatro ligeiro, ao invés de desmerecer o texto, torna-o mais rico do que a trama urdida nos moldes convencionais da comédia de costumes.

Percebemos, assim, que a experiência de Artur Azevedo com os gêneros musicados favoreceu a elaboração de uma peça cujo formato possui relevância fundamental para o resultado cênico, sendo um dos fatores responsáveis por seu grande sucesso. O ritmo frenético não prejudica a literariedade, presente na linguagem coloquial bem trabalhada, na refinada transposição da realidade para o texto através do uso dos recursos cômicos convencionais e na crítica velada, porém não pouco ferina, aos costumes sociais. A dispersão das personagens e o caminhar desenfreado de acontecimentos paralelos constituem características positivas, já que a peça se mostra coerente em seu conjunto; não há fios soltos, episódios gratuitos ou questões não solucionadas no decorrer do texto — o epílogo consegue abarcar todos os acontecimentos dispersos durante o desenvolvimento do enredo.

No 1º quadro, que se passa no Grande Hotel da Capital Federal, são introduzidas as personagens principais. A revelação direta das identidades e desejos dos tipos cômicos, geralmente feita através das coplas, isto é, dos versos musicados, provém de uma convenção das operetas[31]; em *A Capital Federal*, sob o pretexto de se apresentarem às outras personagens, cada uma indica ao espectador qual o seu tipo cômico, inalterável no decorrer da história: Lola, a cortesã espanhola, finge-se apaixonada pelos homens enquanto eles lhe proporcionarem vantagens financeiras; Figueiredo, o malandro carioca, admirador das belas mulatas, lança-as na vida mundana do Rio de Janeiro; Gouveia, simplório, viciado no jogo e amante de Lola, deixou na roça uma noiva pela qual ainda tem sentimentos; por fim, o núcleo central da peça, em torno do qual giram as demais personagens, a família de seu Eusébio (Fortunata, esposa, Quinota e Juquinha, filhos, e Benvinda, a criada), chega de Minas Gerais; o fazendeiro viajou à Capital em busca do noivo fugido de sua filha, o mesmo Gouveia.

> Apareceu um janota
> Em São João do Sabará;
> Pediu a mão de Quinota
> E vei' se embora pra cá.
> Ora aqui está!
> Hei de *achá* esse janota
> Na *Capitá Federá*![32]

[31] *Vide*: Prado, Décio de Almeida, *opus cit*., 1999, p. 93.
[32] Azevedo, Artur, *Teatro de Artur Azevedo*, vol. IV, Rio de Janeiro: Funarte, 1987. p. 330.

Apresentadas as personagens principais, elas passarão a se entrecruzar em diferentes momentos, de acordo com suas personalidades e objetivos, formando o que denominamos anteriormente de desenrolar contínuo de eventos paralelos. Por exemplo: no terceiro quadro, que se passa no Largo da Carioca, Figueiredo espera por Benvinda, empregada da família de seu Eusébio, com a qual marcou um encontro por meio de um bilhete; enquanto aguarda, Figueiredo conversa com Rodrigues, um hipócrita pai de família, que se vangloria de ser fiel, mas engana a mulher para se divertir com as cortesãs; Benvinda aproxima-se (ela abandonou o emprego para se unir a Figueiredo e tornar-se uma mulher do *demi-monde* carioca); o casal sai de cena e aparece Lola com três amigas, que instam Gouveia a jantar; ele aceita, mas Lola se lembra de um leque esquecido na rua do Ouvidor; enquanto as mulheres buscam o leque, Gouveia depara com a família de Eusébio, que passeia pela cidade à sua procura; encantado em rever a noiva, o rapaz resolve levar a família para jantar, antes que Lola volte; quando esta reaparece com suas amigas e não encontra o amante, resolve convidar Rodrigues para jantar no lugar dele.

A descrição do quadro exemplifica o que acontece nos demais, isto é, um constante ir e vir de episódios interligados pelas relações existentes entre as personagens, que se revezam em cena. Há, na peça, a exploração de assuntos utilizados por antecessores de Artur Azevedo, principalmente em relação à temática central da obra: o caipira na cidade — todavia, o ritmo resultante da fragmentação do enredo, inédito nas comédias de costumes brasileiras, diferencia a burleta, tornando-a singular. O ir e vir, os encontros e desencontros, o alternar de personagens são elementos positivos e distintivos de *A Capital Federal*; nenhuma outra burleta apresenta essa acentuada movimentação.

A fragmentação do enredo, inspirada pela revista de ano, denota uma aparente simplicidade, o que levou críticos como Sábato Magaldi a ressaltar a espetaculosidade como sendo um aspecto negativo da obra[33]; no entanto, a teoria da comédia reforça nossa constatação de que a fragmentação e o ritmo acelerado, ao invés de representarem fatores depreciativos, demonstram a maestria do comediógrafo no talhar da burleta. Escreveu Jean Sareil:

> En fait, la simplicité littéraire est une affectation, une affectation de simplicité, qui s'obtient par des procédés littéraires, sans lequels on ne la remarquerait pas." (...) "Naturellement, cette impression

[33] Magaldi, Sábato, *opus cit.*, 1997.

de simplicité, sera plus facile à faire partager si le mouvement est vif, l'atmosphère insouciante, les changements de rythme fréquents, le langage bonhomme.[34]

De acordo com o teórico, para obter a "afetação de simplicidade" faz-se necessário o uso de "processos literários". Ademais, conseguir chamar a atenção para o ritmo não consiste em uma tarefa fácil:

> Pour que le rythme attire sur lui l'attention au point de devenir l'élément dominant de la narration, il faut que l'épisode soit raconté de façon fragmentée, sans pour autant être jamais interrompu.[35]

Há, em *A Capital Federal*, o que Jean Sareil denominou "fragmentação sem interrupção": apesar dos eventos paralelos, o desenvolvimento do enredo não é interrompido em nenhum momento; desse modo, obtém-se o efeito desejado através da exploração das possibilidades rítmicas formais. O modo de se contar a história apresenta, nesse caso, tanta importância quanto a fábula, e esta acompanha o ritmo em perfeita sintonia, favorecendo ainda mais a harmonia do todo. Assim, constatamos que a estrutura da peça, criada de acordo com o formato dos gêneros ligeiros, especialmente das revistas de ano, representa um aspecto enaltecedor da obra — constatação que se contrapõe aos julgamentos realizados durante os séculos XIX e XX sobre o teatro musicado em geral.

O campo* versus *a cidade

Além do formato musicado, de grande apelo popular, o tratamento dado aos tipos brasileiros e às situações favoreceu a identificação do "público", uma vez que o espectador encontrou um reflexo de seu dia-a-dia em cena, explorado por um viés altamente cômico e crítico. A sátira dos problemas cotidianos da cidade, realizada por meio das peripécias do enredo, propiciava o riso do cidadão, que observava uma imagem de si mesmo e dos percalços vividos no ambiente urbano: a falta de moradia, o atraso nos bondes, as corridas de bicicleta, as compras na rua do Ouvidor.

É possível fazer um paralelo entre os pontos de vista do autor, expressos nos folhetins, e episódios vividos pelas personagens fictícias da burleta: o olhar das ingênuas personagens do

---

[34] Sareil, Jean, *opus cit*., 1984. p. 166. "De fato, a simplicidade literária é uma falsidade, uma afetação de simplicidade, que se obtém pelos processos literários, sem os quais não a distinguiríamos. (...) Naturalmente, essa impressão de simplicidade será mais fácil de ser transmitida se há movimentação viva, atmosfera de descuido, mudanças de ritmo freqüentes, linguagem coloquial."

[35] *Idem*. *Ib*., p. 159. "Para que o ritmo chame a atenção a ponto de se tornar o elemento dominante da narração, é preciso que o episódio seja contado de maneira fragmentada, sem, entretanto, ser jamais interrompido."

campo sobre os problemas urbanos serve para realçar conflitos velados aos olhos dos habitantes acostumados à agitação da cidade. O uso desse recurso não é, de modo algum, exclusivo a Artur Azevedo; pelo contrário, por meio da temática do "campo *versus* cidade", o autor dialogou com um tema da tradição literária ocidental, incorporado pelos autores brasileiros.

No livro *O Campo e a Cidade na História e na Literatura*, o crítico inglês Raymond Williams examinou o tratamento dado ao assunto por escritores dos séculos XVII ao XIX, analisando obras literárias, de George Crabbe a Dickens, à luz da história econômica e social da Inglaterra. Os textos ingleses analisados, especialmente poemas e romances, apresentam diversos pontos de vista sobre a vida no campo e nas cidades também explorados pelos escritores brasileiros: por um lado, poemas bucólicos e pastorais mostram o campo idealizado, onde a natureza exuberante fornece ao homem o sustento, sem a necessidade de realização de esforço; por outro, o ambiente rural surge sob o viés da opressão ao lavrador pobre, cujo trabalho árduo favorece somente os senhores ricos. A inocência rural representada nos poemas bucólicos contrasta com a mundanidade das cidades, onde o mercantilismo favorece a ambição dos que só pensam em enriquecer; por outro lado, paralelamente à paz, à inocência e à honestidade, associa-se o campo ao tédio, opondo-o à vida agitada dos centros urbanos. Outros pontos de vista encontrados pelo crítico nas obras literárias envolvem o aspecto econômico do campo, responsável por trazer as riquezas às cidades e sustentá-las, bem como a insensibilidade dos moradores das cidades, onde as pessoas se tornam um grupo amorfo.

O estudo de Williams, de grande amplitude temporal, nos interessa em virtude do tratamento dado ao tema por alguns escritores ingleses. As transposições literárias das atitudes e sentimentos advindos da relação campo-cidade observados pelo crítico se assemelham ao modo como os comediógrafos brasileiros trataram o assunto. Apesar das óbvias mudanças decorrentes da passagem do tempo, do crescimento das cidades e das transformações econômicas, políticas e sociais, alguns pontos de vistas mantiveram-se presentes e existem até hoje; em vista da crescente aproximação entre os países ocidentais — guardadas, evidentemente, as devidas proporções —, não espanta que algumas afirmações de Williams encaixem-se ao modo como as comédias de costumes nacionais apresentaram a antiga temática.

> O campo passou a ser associado a uma forma natural de vida – de paz, inocência e virtudes simples. À cidade associou-se a idéia de centro de realizações – de saber, comunicações, luz. Também constelaram-se poderosas associações negativas: a cidade como lugar de barulho, mundanidade e ambição; o campo como lugar de atraso, ignorância e limitação.[36]

> De um lado, temos os poemas que elogiam os personagens (tomando emprestado sua linguagem característica) humildes e honrados, num contexto campestre, estabelecendo um contraste mais ou menos consciente com a riqueza e a ambição da cidade e da corte. E temos, do outro, os poemas que elaboram este contraste ético, no qual a oposição campo-cidade é, por assim dizer, uma atmosfera ou clima determinante, de modo a transformá-lo num contraste histórico, no qual as virtudes são encaradas como coisas claramente passadas, pertencentes a uma época anterior, perdida, da vida rural.[37]

Nas afirmações acima, o crítico relacionou algumas atitudes emocionais, cristalizadas historicamente, sobre o assunto: aspectos positivos e negativos relativos ao campo e à cidade, que aparecem em obras literárias de todos os tempos. A despeito da distância social e cultural existente entre o Brasil e a Inglaterra, alguns pontos de vistas correlacionam-se: obras inglesas do século XVIII, quando houve grande crescimento urbano naquele país, apresentam interpretações literárias semelhantes a produções brasileiras do século seguinte; já as obras do século XIX inglês descrevem uma Londres extremamente movimentada e grandiosa, mais próxima à configuração que nossas capitais adquiriram no século XX.

Se ignorarmos a defasagem temporal, perceberemos, no desenvolvimento de nossa comédia de costumes através do tempo, algumas aproximações entre tópicos analisados por Williams e o tratamento dado ao assunto pelos escritores brasileiros. Vilma Arêas, no livro *Na Tapera de Santa Cruz: Uma leitura de Martins Pena*[38], analisou a evolução literária presente nas comédias de Pena, desde a fragilidade das primeiras, até as peças bem-estruturadas, escritas quando o autor amadureceu sua técnica dramática. O detalhado estudo da obra de Pena permite a comparação com as peças de Azevedo, haja vista as semelhanças entre temas utilizados por ambos os autores — tal aproximação reforça a idéia de continuidade, existente na dramaturgia do século XIX, o que permite a sustentação do conceito de tradição das comédias de costumes.

Nas primeiras comédias, ainda frágeis, de aprendizado, Martins Pena empregou o formato dos entreatos portugueses aplicados à realidade nacional; ligado, igualmente, à tradição

---

[36] Williams, Raymond, *O Campo e a Cidade na História e na Literatura*. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda., 1990. p. 11.
[37] *Idem*. *Ib.* p. 103.
[38] Vide: Arêas, Vilma Sant'Anna, *Na Tapera de Santa Cruz, Uma leitura de Martins Pena.*São Paulo: Martins Fontes, 1987.

cômica ocidental, utilizava a estrutura da comédia clássica para construir os enredos; assim, nas duas peças inteiras que chegaram até nós, *O juiz de paz na roça* e *A família e a festa na roça*, somadas a *Um sertanejo na corte*,[39] da qual sobreviveram apenas seis cenas, há três atitudes frente ao tradicional tema da oposição campo-cidade, todas entrevistas por Williams em obras literárias inglesas. São elas: as maravilhas e o progresso da cidade, a ignorância das pessoas do campo, a pobreza dos camponeses menos favorecidos e (com menor ênfase nas peças de Martins Pena) a cidade como ambiente de perdição.

Em *O juiz de paz na roça*, o autor utilizou o tema "do rústico que descobre a capital e fica aturdido com seu progresso".[40] A pobreza em que vive a família de Aninha e a opressão exercida por parte do Juiz espertalhão enfatizam as dificuldades existentes na vida campestre. Há também uma forte crítica à violência existente no campo: a vida rural apresenta tantos dissabores que os namorados da peça desejam viver na cidade; José, ao visitar a Corte para vender sua herança e casar-se com Aninha, deslumbra-se com as novidades encontradas; na volta, ele narra, encantado, as maravilhas desfrutadas na cidade, com as quais gastou todo seu dinheiro — portanto, o jovem "perde-se" ao tentar usufruir o progresso do Rio de Janeiro. O aspecto negativo da cidade, de perdição, permanece, porém, em segundo plano: as descrições dos encantos da Corte, a vontade de viver no Rio de Janeiro e a pobreza do rude meio rural chamam mais a atenção do leitor/espectador do que o fato de o rapaz voltar para a província sem dinheiro para se casar.

Em *A família e a festa na roça* intensifica-se o mesmo paradigma: Antonio, ainda mais xucro que José, encena para a família da roça os espetáculos maravilhosos que presenciou na Corte; além disso, existe o confronto entre o rapaz fino e educado vindo da cidade e o simplório da província, ambos pretendentes à mão da mesma moça — esta representa a ingênua que, colocada na balança junto às "interesseiras" moças da cidade, ganha o coração do rapaz culto. O quadro final, que se passa em uma festa do Divino, mostra dois rapazes da Corte comentando ironicamente os vestuários e os trejeitos das personagens roceiras. Diferentemente das duas peças anteriores, *Um sertanejo na Corte* passa-se na cidade, aonde chega o sertanejo Tobias; dois trambiqueiros o enganam, vendendo-lhe um anel falso; objetos comuns, como um piano e uma charrete, causam enorme espanto no ignorante fazendeiro.

---

[39] Pena, Martins. *Comédias de Martins Pena*. Rio de Janeiro: Tecnoprint gráfica S. A., 1968.
[40] Arêas, Vilma Sant'Anna, *opus cit.*, 1987, p. 116.

Nas poucas cenas que nos chegaram desta última comédia "de aprendizado",[41] de Martins Pena, a obtusidade do rústico sertanejo sobrepõe-se à desonestidade dos malandros.

De acordo com Vilma Arêas, Martins Pena "coloca-se do lado do progresso, partilhando da ideologia ilustrada da época, segundo a qual a instrução permitiria automaticamente a salvação do homem e o avanço da sociedade".[42] Nas três pecinhas, os aspectos negativos do ambiente urbano quase desaparecem frente ao progresso e às inovações; os ingênuos do campo padecem na cidade não porque ali haja desonestidade e malandragem, mas pela sua própria ignorância — há, portanto, uma idealização romântica da Corte, reforçada nas comédias posteriores, em que as personagens do interior aparecem para contrastar com a educação e o polimento dos citadinos. Destoa um pouco desse ponto de vista somente a comédia *O Diletante*, em que o fazendeiro de São Paulo, apesar da rusticidade, apresenta valores puros nacionais, "faz coincidir sertão e brasilidade".[43]

Provavelmente devido ao crescimento populacional do Rio de Janeiro e ao desenvolvimento da economia capitalista, os comediógrafos posteriores favoreceram as aproximações entre campo e pureza, cidade e depravação. França Júnior reforçou o caráter de ambição desenfreada das personagens citadinas: na peça *Tipos da Atualidade*,[44] o Barão da Cutia, fazendeiro do interior de São Paulo, além de ser um tipo matuto e ignorante, contrasta pela sua ingenuidade com os tipos urbanos, dois deles fúteis e em busca de riquezas fáceis, a serem obtidas através de casamentos; o fazendeiro, inicialmente, provoca o riso do leitor/espectador por meio do ridículo e da estupidez: não entende palavras simples e, movido pela má influência do esnobe Gasparino, tenta conquistar o coração de uma mocinha de dezessete anos. No desfecho da comédia, porém, a pureza do matuto contrasta com a falsidade dos ambiciosos casamenteiros, e ele volta para a província convencido da falta de qualidades morais presentes na cidade, o "seio da corrupção e da miséria".[45]

Seguindo outra linha de caracterização, em *A Capital Federal*, a família de seu Eusébio, apesar de ser rústica e, por isso, engraçada, não apresenta a estupidez como traço principal: os roceiros são ludibriados pelas personagens da cidade devido à sua inocência e honestidade; eles acreditam nas outras pessoas e encantam-se com as maravilhas da Capital. Assim, cada

---

[41] Expressão utilizada por Vilma Arêas. In. Arêas, Vilma Sant'Anna, *opus cit.*, 1987.
[42] *Idem. Ib.*p. 133.
[43] *Idem. Ib.* p. 195.
[44] França Júnior, *Teatro de França Júnior*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.
[45] *Idem. Ib.* p. 58

personagem à sua maneira, espalham-se e quase se perdem moralmente no Rio de Janeiro — em outras palavras, o lado negativo do ambiente urbano, de mundanidade e depravação, capaz de levar pessoas honestas e inocentes a esquecer os valores morais, sobrepõe-se ao progresso e à modernidade.

Desse modo, de Martins Pena a Artur Azevedo, o Rio de Janeiro transforma-se, de maravilhoso cenário, repleto de novidades e grandezas aos olhos dos matutos, em ambiente de perdição e falta de moral para os virtuosos roceiros. Essa transformação se manifesta sobretudo na ênfase dada à temática pelos autores: desde nosso primeiro comediógrafo, passando por França Júnior, até chegar ao fim do século com Artur Azevedo, as atitudes emocionais delineadas por Raymond Williams aparecem nas comédias, embora um modo de olhar prevaleça sobre outro com a passagem dos anos. Em *A Capital Federal*, tem-se, num primeiro plano, a sátira aos problemas urbanos, especialmente à malandragem de seus habitantes[46]; no entanto, alguns momentos do texto mostram um Rio de Janeiro encantador para os visitantes: durante a estadia da família mineira na Capital, as personagens passeiam pela cidade, jantam em restaurantes, vão ao teatro e ao velódromo, fazem compras na rua do Ouvidor; além disso, o fim do primeiro ato evidencia as belezas naturais da Capital:

> *(A passagem de um bonde elétrico sobre os arcos. Vão dentro do bonde, entre outros passageiros, Eusébio, Gouveia, Dona Fortunata, Quinota e Juquinha. Ao passar o bonde em frente ao público, Eusébio levanta-se entusiasmado pela beleza do panorama).*
>
> Eusébio — Oh! a Capitá Federá! a Capitá Federá!...[47]

Tema de relevância para a história da literatura ocidental, utilizado por escritores de diferentes gêneros literários e sob pontos de vista distintos, a oposição campo-cidade representa um assunto extremamente interessante para comediógrafos. A temática possibilita o uso de um dos recursos cômicos tradicionais: a incompatibilidade de personagens com as regras de uma sociedade a que não pertencem. As personagens da roça, quando confrontadas com o ambiente citadino, são engraçadas porque contrariam os padrões de comportamento comuns aos habitantes daquele ambiente: elas não conhecem as regras de boas maneiras, falam de modo diferente, não entendem as ironias, apresentam trejeitos inadequados, não sabem

---

[46] A crítica aos problemas urbanos e à desonestidade dos "malandros" cariocas será analisada nos subtítulos *A crítica social* e *Os tipos cômicos*.

[47] Azevedo, Artur, *opus cit.*, vol. IV, 1987. p. 349.

como se comportar frente às situações com as quais deparam — assim, o público urbano ri das trapalhadas dos caipiras na cidade.

O confronto entre estilos de vida de pessoas pertencentes a "mundos" diferentes gera comicidade. Tal recurso foi analisado pelos teóricos do riso, como Henri Bergson e Vladimir Prop:

> Podemos portanto admitir que são deveras os defeitos de outrem que nos fazem rir — contanto, é verdade que acrescentemos que esses defeitos nos fazem rir mais pela sua *insociabilidade* que pela sua *imoralidade*.[48]

> Se todo povo possui suas próprias normas exteriores e interiores de vida, elaboradas no decorrer do desenvolvimento de sua cultura, será cômica a manifestação de tudo aquilo que não corresponde a essas normas.[49]

O caipira no ambiente rural não é engraçado, ele está no seu lugar natural; o humor surge da "insociabilidade" entre grupos com normas distintas para a vida em conjunto. Artur Azevedo, leitor de Martins Pena, conhecia a tradição do cômico; com seu talento para o risível, soube utilizar plenamente a oposição campo-cidade a fim de criar episódios engraçados e, ao mesmo tempo, criticar situações freqüentes na Capital, com as quais se incomodava. No Rio de Janeiro da virada do século, os problemas urbanos vislumbrados por Martins Pena ganham relevo diante do crescimento desenfreado da cidade; em *A Capital Federal*, os obstáculos para a adaptação dos tipos roceiros à vida do Rio de Janeiro já adquirem uma enorme dimensão. As dificuldades surgem, principalmente, nos episódios dos quais participam Eusébio e Benvinda, as duas personagens do campo que procuram se adequar ao modo de vida citadino, com o qual deparam repentinamente: o riso advém do contraste entre os dois caipiras e seus novos companheiros; desse confronto surge a crítica aos contratempos e conflitos vivenciados pelos habitantes da Capital.

Benvinda, sob influência do malandro Figueiredo, seu "protetor", busca aprender a se comportar como uma dama educada, a fim de se tornar uma fina cortesã. O exagero nos trejeitos, a incapacidade de mudança e o modo de falar levam o leitor/espectador ao riso:

> Figueiredo (*Atalhando*) — Tens culpa, sim! Em primeiro lugar, essa toalete é escandalosa! Esse chapéu é descomunal.
> Benvinda — Foi o sinhô que escolheu ele!

---

[48] Bergson, Henri, *opus cit.*, 1991. p.91.
[49] Prop, Vladimir, *Comicidade e riso*. São Paulo: Editora Ática, 1992. pp. 60-61.

Figueiredo — Escolhi mal! Depois, tu abusas do *face-en-main*.[50]

Na mulata, o vestuário e os gestos adequados a uma mulher elegante tornam-se exagerados, desproporcionais, fora de lugar. Além disso, ela não consegue modificar a maneira de andar e falar:

Figueiredo — Que o quê! Não é nada disso! Não é preciso fazer projeções do holofote para todos os lados! Assim, olha... (*Anda*) Um movimento gracioso e quase imperceptível dos quadris...
(...)
Benvinda — *Inté* logo.
Figueiredo — Que *inté* logo! Até logo é que é! Olha, em vez de *inté* logo, dize: *Au revoir*! Tem muita graça de vez em quando uma palavra ou uma expressão francesa.
Benvinda — *Ó revoá*![51]

O mesmo acontece com Eusébio: o fazendeiro, seduzido por Lola, procura transformar-se num homem refinado. No entanto, as roupas elegantes tornam-se ridículas quando vestidas por ele:

Eusébio, ridiculamente vestido à moda, prepara um enorme cigarro mineiro. Lola, deitada no sofá, lê um jornal e fuma.[52]

A falta de adequação dos caipiras ao ambiente urbano origina boa parte do humor na burleta; eles são facilmente ludibriados pelos trambiqueiros do Rio de Janeiro. A partir dos episódios em que Eusébio cai na lábia de Lola e de seu cocheiro e parceiro nas trapaças, Lourenço, Artur Azevedo explorou comicamente os acontecimentos da Capital com os quais estava em desacordo.

A crítica social

Outro recurso utilizado para induzir o leitor/espectador ao riso, além do contraste entre os modos de agir e falar das personagens do campo e as da cidade, consistia no "fazer alguém de bobo", um dos fundamentos da comédia antiga, que continuou a ser utilizado no decorrer dos séculos[53]: os roceiros não são engraçados somente devido à "insociabilidade"; eles

[50] Azevedo, Artur, *opus cit.*, vol. IV, 1987. p. 353.
[51] *Idem. Ib.* p. 354.
[52] *Idem. Ib.* p. 385.
[53] Prop, Valdimir, *opus cit.*, 1992, p. 100.

também o são quando enganados por personagens ladinas. O teórico Vladimir Propp classificou o "fazer alguém de bobo" como uma das maneiras recorrentes de se criar episódios cômicos:

> Analisando as tramas das comédias é possível estabelecer que o fazer alguém de bobo constitui um dos sustentáculos fundamentais.[54]
>
> Um trapaceiro profissional é ludibriado por trapaceiros mais espertos do que ele." (...) "na mesma situação pode cair um herói positivo ao se ver em meio a pessoas que lhe são opostas por caráter, costumes e convicções.[55]

Um "herói positivo", no nosso caso Eusébio, ao lidar com personagens opostas a ele no "caráter, costumes e convicções", pode ser facilmente enganado. O Rio de Janeiro de Artur Azevedo, maior e mais cosmopolita do que a Corte de seus antecessores, perde em glamour o que ganha em periculosidade para os incautos: as dificuldades, para a família do interior de Minas Gerais, vão além da falta de conhecimento da "ginga carioca", cuja conseqüência imediata consiste em ser enganados por malandros da cidade; os roceiros precisam, também, saber lidar com os transtornos ocasionados pelo mau funcionamento de elementos estruturais básicos para a vida no ambiente urbano.

A partir de meados do século XIX, o crescimento rápido da Capital originou problemas como a falta de moradia, de transporte coletivo e de saneamento básico; poucos anos antes das famosas reformas realizadas pelo prefeito Pereira Passos, o retrato do Rio de Janeiro em *A Capital Federal* demonstra a necessidade imediata de mudanças. A inserção desses assuntos na comédia demonstra o empenho de Artur Azevedo para criar um enredo de interesse para o habitante comum, pobre, aquele que sofreria com a ausência de infra-estrutura e com a irresponsabilidade do Governo — o "público", composto por pessoas que se defrontavam com situações pouco satisfatórias em seu dia-a-dia, identificaria facilmente a crítica presente nos percalços vivenciados pelas personagens.

Ao chegar à cidade, a família de seu Eusébio procura um lugar para morar; tal objetivo, aparentemente simples, transforma-se numa epopéia. Por meio desse episódio (Ato I, Quadro II), Artur Azevedo critica três problemas urbanos: a falta de moradia, a pouca higiene nas ruas e casas, e a desonestidade. A família de Eusébio dirige-se a uma pouco confiável "Agência de Alugar Casas"; vários clientes perpassam a cena fazendo comentários indignados, furiosos com

---

[54] *Idem. Ib.*
[55] *Idem. Ib.* p. 101.

a falta de escrúpulos do estabelecimento: eles foram enganados pela "Agência", que, aproveitando-se da falta de fiscalização e do desespero das pessoas em busca de moradia, fornece indicações de imóveis a cinco mil réis, mas elas de nada servem. Canta o coro, isto é, a voz do povo na comédia antiga[56]:

> Que ladroeira!
> Que maroteira!
> Que bandalheira!
> Pasmado estou!
> Viu toda a gente
> Que o tal agente
> Cinicamente
> Nos enganou![57]

Eusébio paga os cinco mil réis pela indicação de uma casa em péssimas condições de saneamento, sem saber que ela fora recusada pelos moradores da cidade, capazes de perceber a falcatrua. O proprietário do imóvel, sozinho, revela ao espectador o tamanho da trapaça:

> — Queira Deus que o mineiro fique com a casa... mas não lhe dou dois meses para apanhar uma febre palustre![58]

Com muito humor, Artur Azevedo denunciava um grave problema do Rio de Janeiro e ainda reclamava da falta de atitude dos responsáveis. As vítimas não têm a quem recorrer para reaver o prejuízo:

> A Senhora — Indicaram-me uma casa... Vou lá, e encontro um tipo que me pergunta se quero um quarto mobiliado! Vou queixar-me...
> Mota — Ao bispo, minha senhora! Queixemo-nos todos ao bispo!...[59]

Vê-se que o escritor não perdia o ensejo de mostrar ao espectador os problemas de infra-estrutura existentes em uma cidade cujo crescimento populacional ultrapassava as condições básicas para permitir uma vida digna a tantos habitantes — especialmente com o

---

[56] Coro: "Desde o teatro grego, coro designa um grupo homogêneo de dançarinos, cantores e narradores, que toma a palavra coletivamente para comentar a ação, à qual são diversamente integrados. Em sua forma mais geral, o coro é composto por forças (*actantes*) não individualizadas e freqüentemente abstratas, que representam os interesses morais ou políticos superiores." In. Pavis, Patrice, *Dicionário de teatro.* 2ª ed. São Paulo: Perspectiva., 1999. p. 73.
[57] Azevedo, Artur, *opus cit.*, vol IV, 1987.p. 332.
[58] *Idem*, *Ib.* p. 339.
[59] *Idem, Ib.*p. 334.

início das reformas urbanas, que demoliram os casarões/cortiços do centro do Rio de Janeiro, houve uma verdadeira "crise de habitação".[60] O problema tornava possível, e quase certa, a existência de uma "Agência" similar à fictícia, criada para satirizar uma calamitosa e verídica situação.

Nos folhetins jornalísticos, Artur Azevedo sentia-se à vontade para criticar diretamente os problemas urbanos, que atrapalhavam não só o dia-a-dia dos cariocas, mas também interferiam nas apresentações dos espetáculos dramáticos, o assunto de seu maior interesse. As falhas no sistema de transporte, por exemplo, são temas constantes nas crônicas teatrais: em um dos primeiros textos do rodapé *O Teatro*, no jornal "A Notícia", de novembro de 1894, Artur Azevedo descreveu o quanto a falta de comodidade dos bondes impedia o espectador de sair de casa para assistir a um espetáculo em noite de chuva.

> É verdade que temos os bondes... Mas haverá maior maçada para um filho de Deus que a de esperar um desses veículos ou ir tomá-lo ao ponto de partida, debaixo d'água, depois do espetáculo, principalmente se leva consigo senhoras e crianças?[61]

Apesar das freqüentes reclamações nos jornais, dez anos depois pouco ou nada havia mudado. As providências demoravam a ser tomadas pelos responsáveis:

> Evito sistematicamente corresponder aos constantes e amáveis convites que me são dirigidos para assistir aos espetáculos dos teatros particulares, situados, por via de regra, em bairros longínquos, onde, depois de certas horas da noite, desaparecem todas as facilidades de condução para a cidade.[62]

Na burleta, surge novamente o coro para expressar a revolta do cidadão:

> À espera do bonde elétrico
> Estamos há meia hora!
> Tão desusada demora
> Não sabemos explicar!
> Talvez haja algum obstáculo,
> Algum descarrilamento,
> Que assim possa o impedimento
> Da linha determinar![63]

---

[60] Sevcenko, Nicolau, *opus cit.*, 2003. pp. 47 e seguintes.
[61] Azevedo, Artur, *O Teatro. In.* "A Notícia", 16/11/1894.
[62] *Idem*, 23/11/1905.
[63] Azevedo, Artur, *opus cit.*, vol. IV, 1987. p. 340.

Naquele mesmo ano de 1897, cerca de um mês após a estréia da peça, o autor utilizou boa parte do espaço de um folhetim para explicar os motivos da ausência do rodapé no jornal da semana anterior: um atraso do bonde, semelhante ao episódio da burleta, impedira-o de chegar em casa a tempo de redigir o texto.

> Saí, pois, do palácio, e, como tenho o bom gosto de morar em Santa Teresa, que é a Tijuca dos pobres, fui ter à estação do largo da Carioca. Mas, oh, decepção! O tráfego dos carros elétricos estava interrompido desde as onze e vinte; tinha havido um transtorno qualquer na casa da máquina.(...)
>
> Para encurtar razões: eram 3 horas da madrugada quando subimos. Digam-me agora se podia escrever alguma coisa um pobre diabo chegando à casa àquela hora, depois de tais peripécias, mal humorado e lastimoso![64]

Percebemos, assim, que os episódios remetem a questões importantes para a rotina da cidade, discutidas pelo literato nas crônicas dos jornais. As críticas fazem parte de uma gama de temas interessantes ao homem de teatro e ao jornalista consciente de seu papel de homem público e escritor; assuntos como o transporte, a moradia e o saneamento são, no entanto, secundários à trama; sua inserção na burleta corresponde a uma convenção comum nos gêneros ligeiros ou farsescos: as passagens críticas, alusivas aos problemas reais, tratados comicamente, estão presentes nas revistas e operetas; elas enriquecem o texto ao ampliar o panorama de informações sobre a sociedade. Junto aos assuntos secundários, outros temas satíricos ganham relevância por serem essenciais para o desenvolvimento da fábula. Em *A Capital Federal*, a falta de moralidade das personagens da cidade e o jogo servem para ressaltar a oposição campo-cidade e transmitir ao público os posicionamentos críticos do autor.

A ingenuidade de homem do campo faz de Eusébio um joguete nas mãos da mundana Lola. São cenas de intensa comicidade: primeiramente, o fazendeiro, sem saber que a cortesã havia terminado seu relacionamento com Gouveia, procura convencê-la a afastar-se do namorado de sua filha, para deixá-lo livre a fim de se casar com Quinota. A falsidade de Lola revela-se ao leitor/espectador através das rubricas, que indicam um gestual exagerado com clara função humorística.

> Lola — Compreendo: o senhor vem pedir a liberdade de seu futuro genro!
>
> Eusébio — Sim, madama; eu quero o moço livre e desembaraçado de *quaqué* ônus! (*Lola levanta-se, fingindo uma comoção extraordinária; quer falar, não pode, e acaba numa explosão de lágrimas. Eusébio levanta-se*) Que é isso? A madama *tá* chorando?!...

---

[64] Azevedo, Artur, *O Teatro. In.* "A Notícia", 04/03/1897.

Lola (*Entre lágrimas*) — Perder o meu adorado Gouveia! Oh! o senhor pede-me um sacrifício terrível! (*Pausa.*) Mas eu compreendo... Assim é necessário... (...)[65]

Aproximando-se fisicamente de Eusébio e lhe oferecendo bebida, Lola consegue facilmente seduzir o despreparado fazendeiro. Deve-se assinalar que, no fim do século, a figura da *cocotte* já não escandalizava como nos anos de vigor da estética realista, em que as altas comédias visavam moralizar e redimir as mulheres perdidas. Lola, encantadora, alegre, não teme revelar sua verdadeira face.

Eu tenho uma grande virtude:
Sou franca, não posso mentir!
Comigo somente se ilude
Quem mesmo se queira iludir!
Porque quando apanho um sujeito
Ingênuo, simplório, babão,
Necessariamente aproveito,
Fingindo por ele paixão![66]

Artur Azevedo não se preocupava muito com a questão da falta de pudor e da prostituição; nos folhetins, o tema da libertinagem surge raramente. Incomodava-o, sim, a associação, feita por muitas pessoas, da arte dramática com a prostituição: o preconceito contra as atrizes ganhou força com o advento dos cafés-cantantes, onde se misturavam shows de dança, música e apresentações de esquetes teatrais; além disso, as revistas e operetas "livres", isto é, recheadas de piadas apimentadas, auxiliavam a estigmatizar o teatro:

Aí a culpa é dos empresários, que a pouco e pouco foram deixando que os teatros se transformassem em verdadeiros focos de libertinagem.[67]

Mais freqüentemente, apareciam nos folhetins transcrições de depoimentos de espectadores a reclamar do barulho dos boêmios nos jardins adjacentes aos teatros: a algazarra impedia a platéia de escutar os atores em cena. Sem atacar diretamente o tema da prostituição, Artur Azevedo repreendia as festas e a balbúrdia, que atrapalhavam o bom andamento de sua maior paixão, os espetáculos teatrais. Sobre a falta de repressão à confusão presente todas as noites nos jardins, escreveu:

---

[65] *Idem*, *Ib.* p. 367.
[66] *Idem*, *Ib.* p. 323.
[67] Azevedo, Artur. *O Teatro. In.* "A Notícia", 06/12/1894.

Aquele sussurro, aquela algazarra, aquele saltar de rolhas, aquele mercado de prostituição, aquela vergonha, enfim, não mereceu um artigo nem um simples parágrafo no regulamento! Pode o governo limpar a mão à parede![68]

Na peça, a moralidade sexual pregada assume um ar bonacheiro, nada sisudo; embora a prostituição seja tratada como uma falha da sociedade, os trambiques ganham o primeiro plano dentro do enredo — pune-se Lola não pela sua sexualidade, mas por abusar da boa-fé dos homens ingênuos. Enredado, Eusébio abandona a família, passa a viver com a *cocotte* e a presentear-lhe com jóias; não satisfeita, ela envolve o fazendeiro em uma tramóia, para extorquir-lhe ainda mais dinheiro: Lourenço, seu amante e cocheiro, aparece disfarçado de agiota e cobra uma falsa dívida da espanhola; ela debulha-se em lágrimas e afirma não possuir o dinheiro para pagar; de início, Eusébio não entende que esperam dele o pagamento da dívida, mas, a certa altura da cena, Lourenço torna a mensagem explícita:

Lourenço — A princípio supus que o senhor fosse o amante desta senhora. Vejo que me enganei... Se o fosse, já teria pago por ela, e não consentiria que eu a insultasse!...
Eusébio — Hein?[69]

Como convém a uma boa comédia, as duas personagens "más" recebem a punição devida no final: para Lola, o feitiço vira contra o feiticeiro, e a trapaceira sofre um golpe de seu próprio comparsa. Lourenço rouba o dinheiro e as jóias conseguidas por meio dos trambiques e dos jogos de sedução, foge e deixa-lhe uma cartinha reveladora:

Lola — Eu sou um pouco mais artista que tu. Saio da tua casa sem me despedir de ti, mas levo, como recordação da tua pessoa, as jóias e o dinheiro que pude apanhar no teu cofre. Cala-te, se fazes escândalo, ficas de mau partido, porque eu te digo: primeiro, que de combinação representamos uma comédia para extorquir dinheiro ao Eusébio; segundo, que induziste um filho-família a contrair dívidas para presentear-se com jóias; terceiro, que nunca foste espanhola, e sim ilhota; quarto, que foste a amante do seu ex-cocheiro – Lourenço.[70]

A punição de Lourenço apresenta-se em um quadro de maior interesse para nós, porque consiste na transposição para o teatro de um dos problemas da cidade mais criticados por Artur Azevedo em seus folhetins: o jogo. As casas de jogos ou corridas representavam

[68] *Idem,* 12/08/1897.
[69] Azevedo, Artur, *opus cit*., vol. IV, 1987. p. 388.
[70] *Idem*,*Ib.* p. 413.

uma das poucas opções de diversão existentes no Rio de Janeiro de então — assim, concorriam diretamente com os teatros. Tal fato incomodava profundamente o comediógrafo, que chegou a incluir a jogatina (junto à confusão e à bebedeira dos jardins adjacentes) entre as supostas causas da "decadência" teatral:

> nos intitulados jardins e botequins adjacentes, que fizeram dos teatros um ponto de reunião de gamenhos e prostitutas; no sistema de construção adotado para os nossos pseudo-teatros, como se fosse possível um espetáculo sério em semelhantes barracas, abertas de todos os lados, com a representação interrompida pela vozeria, pelo estalar das rolhas e pelos conflitos provocados por ébrios e desordeiros; (...) no desenvolvimento espantoso que no Rio de Janeiro tem tido o jogo sob todas as formas e aspectos possíveis[71]

A concorrência entre casas de jogos e teatros levou o empresário Jacinto Heller, em 1894, a cogitar a implantação de um "jogo das peças", semelhante ao jogo do bicho, em busca de um aumento no número de espectadores.

> Se essa jogatina fosse permitida, o público teria pelas peças que se exibem nos teatros o mesmo interesse que lhe despertam os bichos que se exibem no Jardim Zoológico. Se, sem haver jogo e os concomitantes conflitos e discussões que ele necessariamente provoca, já é tão irrespeitosa e perturbadora a vozeria dos indivíduos que freqüentam os teatros para ouvir as peças, e pouco se importam com que não as ouçam também os verdadeiros espectadores, que seria então se houvesse o jogo?[72]

Além de disputar os espectadores com os teatros, o jogo podia levar um "pai de família" à ruína. Essas chances aumentavam devido às falcatruas freqüentes nas casas de corrida e jogos de pelota.

> Os nossos empresários e os nossos artistas estão queixosos – e com toda a razão – do incremento que tem tomado o jogo nos frontões e velódromos da rua do Lavradio.
>
> Por mais extraordinário que isso pareça, não há dúvida que tais estabelecimentos desviam o público dos espetáculos teatrais num centro populoso como o Rio de Janeiro! (...)
>
> Acresce que no "jogo das peças" não haveria meio de fazer trapaças, ao passo que nas corridas de cavalos, nos partidos de pelota e nas apostas de bicicleta os jogadores de boa fé são quase sempre vítimas das mais ignóbeis falcatruas. (...)
>
> O *tribofe*, que é puramente gíria dos prados, tomou nos velódromos o nome sugestivo de *mala*, mas esse mesmo vai desaparecendo com a marcha do progresso.
>
> Entre os *maleiros* que se prezam não se diz mais: "vamos fazer uma *mala*"; mas sim: "vamos desenvolver o ciclismo". (...)

---

[71] Azevedo, Artur, *O Teatro. In.* "A Notícia", 06/02/1896.
[72] *Idem*, 18/04/1895.

E o público ficou convencidíssimo de que não é possível haver fraude quando ganham corredores com uma *poule* só vendida![73]

Os dois excertos expõem a opinião de Artur Azevedo em relação à popularidade dos jogos de azar. O assunto tornara-se polêmico, discutido entre os jornalistas e preocupante para o homem de teatro, que via os habitantes da cidade preterir as casas de espetáculos e buscar as de jogos. Os trechos das crônicas revelam o quanto a presença, em *A Capital Federal*, de um quadro cujo cenário representa o "Belódromo Nacional" não se mostra aleatória: para atingir o grosso da população, não bastavam as linhas dos jornais, lidas por uma minoria letrada; o teatro popular possuía alcance pedagógico muito maior.

Lourenço faz parte de um grupo de malandros que interfere nos resultados das corridas de bicicleta para ganhar as apostas. O coro anuncia a voz do povo, cuja opinião, cantada nas coplas, pretende denunciar mais um problema da cidade:

Não há nada como
Vir ao Belódromo!
São estas corridas
Muito divertidas!
Desgraçadamente
Muito raramente
O povo, coitado!
Não é cá roubado!
Mas o cabeçudo,
Apesar de tudo,
Pules vai comprando
Sempre protestando
Tipos aqui pisam,
Mestres em cabalas,
E elas organizam
As famosas **malas**!
E com artimanha
(Manha mais do que arte)
Quase sempre ganha
Pífio **bacamarte**![74]

Apesar de saber das falcatruas, o povo continuava a apostar. A crítica apresenta-se na comédia de maneira divertida, porém bastante clara: o quadro do "Belódromo Nacional" denuncia, no teatro, a desonestidade dos apostadores. O vocabulário utilizado denota a preocupação com a verdade através do uso das gírias: as "malas" correspondem aos

[73] *Idem*, 25/11/1897.
[74] Azevedo, Artur, o*pus cit.*, vol. IV, 1987. p. 395. Grifo nosso.

trambiques e "bacamarte" ao pior corredor, que só poderia vencer através de uma combinação prévia; como poucos apostariam no "bacamarte", os malandros, ao forjar o resultado das corridas, ganhariam praticamente sozinhos o montante reservado ao vencedor.

Na peça, as personagens principais se cruzam no Belódromo, dando andamento à fábula e justificando o quadro. A estrutura rítmica e formal segue os padrões de fragmentação, obtida pelo encontro e desencontro das personagens: Fortunata, Quinota e Gouveia procuram pelo caçula Juquinha, que participa do evento sob o apelido de Colibri; Eusébio, bêbado, passeia com Lola e suas amigas; Figueiredo e Benvinda terminam seu relacionamento, e Lourenço planeja, com alguns comparsas, a vitória de um ciclista específico, a fim de receber o dinheiro das apostas:

> Lourenço: — O que está combinado?
> S'il-vous-plaît: — Ganha o *Menelik*.
> Lourenço: — O *Félix Fauvre* não corre?
> S'il-vous-plaît: — Está combinado que ele cairá na quinta volta.[75]

A punição de Lourenço ocorre a partir de um logro do destino, que favorece as ingênuas personagens vindas do campo; o acidente planejado pelos comparsas não atinge o objetivo desejado: *Felix Fauvre* cai na quinta volta, como combinado, porém, inesperadamente, o "acidente" provoca a queda dos outros ciclistas; mantém-se sobre rodas apenas o "bacamarte", que não fora incluído no plano por ser fraco demais; o filho de Eusébio, Juquinha-Colibri, vence a corrida; as duas únicas personagens inocentes o bastante para apostar no ciclista menos apto a vencer, Benvinda e Eusébio, ganham uma fortuna.

Além das armações de Lourenço, outro aspecto negativo dos jogos de azar revela-se mediante as aventuras da personagem Gouveia, o noivo fugido: jogador de roleta, o rapaz enriquece rapidamente, esquece a noiva e apaixona-se por Lola, a quem sustenta; uma maré de azar, no entanto, reverte a situação e ele perde tudo da mesma maneira que ganhara. A mensagem final é bastante clara:

> Gouveia: — Obrigado Pinheiro; bem se vê que tens uma alma grande e nunca jogaste a roleta.
> Pinheiro: — Nada! Sempre achei que o jogo, seja ele qual for, não leva ninguém para diante.[76]

---

[75] *Idem*, *Ib.* p. 396.
[76] *Idem*, *Ib.* p. 414.

Arrependido, Gouveia decide dedicar-se ao trabalho, seguir os conselhos de Quinota e mudar-se para o campo, onde encontraria a verdadeira riqueza de nosso país. A mensagem moralizante serve de mote para o encerramento da burleta, com o retorno de Eusébio, Benvinda, Gouveia e Juquinha à família, todos arrependidos por se deixar arrastar pelas tentações da Capital:

> Eusébio — (...) A vida da *Capitá* não se fez para nós... E que tem isso?... É na roça, é no campo, é no sertão, é na lavoura que está a vida e o progresso da nossa querida pátria.[77]

A "*Apoteose à vida rural"* ratifica a mensagem final: a imagem idealizada da vida rural, em oposição à cidade ideal de Martins Pena, delineada meio século antes, visa reforçar a necessidade de mudanças no cotidiano urbano. Notamos, não sem sorrir, que os problemas criticados comicamente na burleta continuam presentes, em uma dimensão muito maior, nas grandes cidades de nosso país, o que torna a peça ainda mais interessante para um eventual espectador dos dias de hoje.

Os tipos cômicos

À caracterização fiel das personagens, criadas a partir da observação de pessoas reais, deve-se grande parte da verossimilhança externa da burleta. Para conseguir elaborar tipos cômicos repletos de vivacidade, a linguagem foi fundamental — neste quesito, Artur Azevedo deu um passo à frente em relação aos seus antecessores, ao utilizar variadas acentuações da língua falada para diferenciar os tipos cômicos. Embora o uso de elementos coloquiais nos textos dramáticos faça parte de nossa história teatral, percebemos, em *A Capital Federal*, um cuidado especial com a linguagem: diferentemente de Martins Pena, França Júnior e Macedo, Artur Azevedo assinalava escrupulosamente como o ator deveria exprimir-se. Para estabelecermos um contraponto, basta citarmos a seguinte nota de *Um sertanejo na corte*:

> N. B.: A pessoa que fizer a parte de Tobias deve dar a (a)centuação que dão os mineiros da classe baixa.[78]

---

[77] *Idem*, *Ib.* p. 418.
[78] Pena, Martins, *opus cit.*, 1968, p. 68.

Mais elaborada do que as falas de Tobias, a acentuação do mineiro Seu Eusébio apresenta-se integralmente no texto. O ator não precisa criá-la, basta decorá-la:

> Eusébio — Sim *sinhô*!... Mas antes disso deixe *dizê* quem sou.
> O Gerente — Não é preciso. O seu nome será escrito no registro dos hóspedes.
> Eusébio — Pois, sim, s*inhô*, mas ouça...[79]

Nas peças de nosso primeiro comediógrafo, há um primoroso trabalho com a linguagem coloquial, com o intuito de alcançar a teatralidade e identificar os tipos através de recursos como a repetição; no entanto, apenas os ingleses possuem uma acentuação especial. Vilma Arêas analisou a obra completa de Martins Pena e escreveu:

> No entanto, podemos observar em todas essas tentativas uma qualidade excepcional para a cena da época, qual seja uma especial sensibilidade para a linguagem falada brasileira e a exploração de seus recursos teatrais. O entrecortado dessa linguagem, seu desenrolar-se segundo planos diferentes são marcas, tanto de sua oralidade, quanto da noção que possui o autor de sua teatralidade. (...) O recurso da caracterização através da linguagem é explorado, pois, a partir da primeira comédia, segundo o processo da repetição.[80]

Artur Azevedo, além de explorar a oralidade, o entrecortado, a repetição, escrevia de acordo com os sotaques não só dos estrangeiros — italianos, ingleses, portugueses inclusive (o que evidencia a separação entre o falar brasileiro e o lusitano) — como também dos brasileiros de diferentes grupos sociais ou regiões. França Júnior e Macedo acompanharam a tendência lingüística de Martins Pena, que utilizava a oralidade e a repetição, sem chegar, no entanto, a transcrever o modo de falar dos brasileiros de maneira mais próxima àquela que se ouvia nas ruas, isto é, com diversas transgressões à gramática lusitana.

> Orientado pela observação, pela sensibilidade e pela intuição, Artur Azevedo retratou, com mais riqueza de pormenores e mais variações que seus antecessores, as linguagens que se ouviram por 38 anos nesta cidade-capital, antes mesmo de qualquer descrição científica dessas formas de comunicação.[81]

Notamos o interesse de Artur Azevedo pela linguagem falada de nosso país em vários episódios da burleta. O romance entre Lola e Eusébio, por exemplo, inicia-se num irônico

---

[79] Azevedo, Artur, *opus cit.*, vol IV, 1987. p. 329.
[80] Áreas, Vilma Sant'Anna, *opus cit.*, 1987. pp. 127, 128.
[81] Martins, Antonio, *opus cit.*, 1988, p. 146.

diálogo sobre as semelhanças entre o português e o espanhol[82]; há, também, a crítica ao uso indiscriminado do francês e aos erros gramaticais das personagens da roça:

> Figueiredo — *Chasseur!* Pois não havia uma palavra em português para...
> O Gerente — Não havia, não senhor. *Chasseur* não tem tradução.
> Figueiredo — Ora essa! *Chasseur* é...
> O Gerente — É caçador, mas *chasseur* de hotel não tem equivalente.[83]
> .....
> Benvinda (*Compreendendo*) — Boas, muito obrigado... Sinhá Miloca é que tem andado com enxaqueca.
> Figueiredo (*À parte*) — Fala mal, mas é inteligente.[84]

O uso da linguagem coloquial, elaborada a partir do tipo social a quem a personagem visa representar, favorece, essencialmente, a sua caracterização, ao ressaltar as personalidades cômicas criadas a partir de elementos da realidade cotidiana. A crítica teatral do século XX, como vimos, esqueceu-se, de certa maneira, dessa qualidade primordial das personagens das comédias de Azevedo, ao privilegiar um ponto de vista negativo, baseado na falta de introspecção psicológica das mesmas; porém, mesmo sem o aprofundamento psicológico — exigência de dramas ou tragédias, mas, de maneira alguma, essenciais nas comédias de costumes ou nas burletas — a veracidade dos caracteres os aproxima do real, facilitando a crítica social alcançada através do humor. As aventuras vividas pela família de Eusébio, por exemplo, embora caricatas, baseavam-se em situações comumente vividas no dia-a-dia da Capital.

Os percalços enfrentados pela personagem Benvinda exemplificam tal qualidade, ao incorporar em seu tipo as características da mulata, empregada em casa de pessoas brancas ricas na sociedade pós-abolição: o modo de falar, o léxico escolhido e os gestos indicados nas rubricas permitem ao leitor visualizar nitidamente a personalidade do caráter cômico; à atriz encarregada do papel, basta seguir as indicações oferecidas pelo texto para compor a personagem. Devemos assinalar ainda que a posição central de Benvinda (junto com Eusébio, ela forma a dupla de personagens responsáveis pelas cenas mais engraçadas) extrapola os limites estreitos em que permaneceram os negros no teatro brasileiro do século XIX: nos dramas abolicionistas e/ou realistas, o escravo surgia sob o pretexto de defesa de uma causa maior ou de um ponto de vista sobre a escravidão; nas comédias de costumes, ele aparecia, na

---

[82] Azevedo, Artur, *opus cit.*, vol IV, 1987. p. 366.
[83] *Idem. Ib.* p. 325
[84] *Idem. Ib.* p. 342.

maioria das situações, como simples figurante, apenas para ilustrar uma característica da sociedade. [85]

Além de centralizar vários episódios de grande hilaridade, o papel de Benvinda abarca fielmente um aspecto da realidade social daquele momento; notamos assim que, nas peças populares, Artur Azevedo sentiu-se mais à vontade para tratar dos costumes da população marginalizada. Como vimos, nas comédias "sérias", o negro mantém a posição de empregado subalterno ou figurante, a exemplo de Pai João, de *O Dote*, da mesma maneira que aparecia nas peças realistas ou nas comédias de costumes anteriores; diferente nesse aspecto, Benvinda age de acordo com sua própria vontade, mostrando-se corajosa para fugir de seus patrões em busca de uma vida independente. O desfecho da comédia, com o retorno da moça, cabisbaixa, ao núcleo familiar, indica a dificuldade de sobrevivência de uma mulher negra, sozinha, numa sociedade dominada pelos homens brancos.

O tipo da mulata faceira e decidida já havia sido utilizado por França Júnior em *Direito por linhas tortas*, de 1880. A pesquisadora Miriam Garcia Mendes, no livro *O Negro e o Teatro Brasileiro*, aproxima o tratamento cênico dado a Felisberta e a Benvinda:

> O tratamento cênico dado às duas personagens é mais ou menos o mesmo: ambas são elementos puramente cômicos, principalmente Benvinda, por ser mais inculta e caipira, características já por si mesmas engraçadas e que, bem trabalhadas, resultam sempre em sucesso.[86]

No entanto, enquanto Felisberta apresenta menor relevância na trama, e sua caracterização é menos detalhada, Benvinda não pode ser reduzida ao caráter de estereótipo que lhe é atribuído por Miriam Garcia em seu estudo, porque ela reflete, ainda que de maneira tipificada, uma realidade social brasileira; assim, sua complexidade ultrapassa a que estaria presente em um "elemento puramente cômico". [87] Em sua tese, a pesquisadora analisou o papel conferido aos negros na dramaturgia brasileira do século XX, e constatou que, até 1945, o tratamento dado às personagens negras manteve-se distinto daquele dispensado às personagens brancas; a relevância dessas personagens aumentou um pouco no reflorescimento

---

[85] Mendes, Miriam Garcia, *A personagem negra no teatro brasileiro*. São Paulo: Ática, 1982.
[86] Mendes, Miriam Garcia, *O Negro e o Teatro Brasileiro*. São Paulo: Hucitec; Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 1993. p. 26.
[87] É importante especificar a diferença entre estereótipo e tipo: "Este termo difere um pouco daquele de estereótipo: do estereótipo, o tipo não tem nem a banalidade, nem a superficialidade, nem o caráter repetitivo." Pavis, Patrice, *Dicionário de teatro*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 410.

da comédia de costumes, a partir de 1916, mas, de certa maneira, o padrão impregnado na literatura dramática desde o século XIX permaneceu em vigor.

> Quem recuperaria realmente a personagem negra estereotipada, porém, seria a reflorescente comédia de costumes; mulatos ou negros (estes menos), fiéis servidores de família, sofrendo com ela seus problemas dramatizados e, mais uma vez, responsáveis em grande parte pela comicidade das peças. Figuras sempre simpáticas, ingênuas, às vezes astuciosas e até linha auxiliar no desenvolvimento dos conflitos.[88]

Com o advento da dramaturgia moderna e o aumento da distância temporal em relação à Abolição, as personagens negras foram, aos poucos, ganhando profundidade; entretanto, somente a partir do fim da década de 1950 os negros adquiriram verdadeiro destaque nos enredos de peças, especialmente junto ao teatro engajado de grupos como o Teatro de Arena. Diante desse histórico, a importância de Benvinda aumenta, já que seu papel, com uma história própria dentro da trama da comédia, adquire alcance bem maior do que uma simples "linha auxiliar no desenvolvimento dos conflitos": mais que uma simples e fiel servidora, responsável por momentos de comicidade, a mulata de *A Capital Federal* tem grande importância, a despeito das aventuras vividas pelas personagens brancas, já que se afasta delas e passa a viver suas próprias peripécias.

A verossimilhança das atitudes da mulata pode ser verificada pela semelhança de sua posição social, seus problemas e desejos, com os de empregadas negras de famílias ricas, grupo social que ela representa em cena: várias famílias mantinham em seu seio criados, que eram considerados como parte do lar; apesar de livres, esses empregados continuavam a viver praticamente da mesma maneira como viviam antes da abolição. A mulata Benvinda espelha, de maneira crítica, o modo de viver dessas pessoas: a família a leva para a viagem ao Rio de Janeiro, como se ela fosse de fato parte do grupo; a liberdade, nesse caso, era ilusória, porque as criadas dependiam completamente da família para sobreviver.

Sandra Graham, no livro *Proteção e obediência: criadas e seus patrões no Rio de Janeiro (1860-1910)*, narra a história verídica de uma criada que gastava quase todo seu salário para pagar o aluguel de um quarto em que poderia passar uma noite a cada oito dias, já que residia na casa

[88] Mendes, Miriam Garcia, *opus cit.*, 1993. p. 32.

da família em que se empregava — ela fazia isso para garantir uma aparente independência, idealizada em um apartamento só seu, embora quase não pudesse usufruí-lo.[89]

Ao chegar ao Rio de Janeiro com a família de Eusébio, Benvinda sofre o assédio do malandro Figueiredo, o "lançador de mulatas": ele deseja educar a bela mulher para ser uma cortesã do Rio de Janeiro. Ao aceitar encontrá-lo, Benvinda pensa apenas na possibilidade de viver livremente; oferecida uma chance de independência, ela não hesita em aceitar, sem pensar nas condições que lhe seriam impostas pelo seu futuro "protetor". A primeira pergunta que faz quando se encontram é:

— O sinhô me dá *memo* casa para mim *morá*?[90]

Ao saber que terá "uma casa muito chique, muito bem mobiliada, e uns vestidos muitos bonitos"[91], Benvinda aceita a proposta. Antes de seguir seu novo "protetor", ela reflete sobre a sua situação:

— Ora! Isto sempre deve *sê mió* que aquela vida enjoada lá da roça! Ah! seu *Borge*! seu *Borge*! Você abusou porque era *feitô* lá da fazenda; fez o que fez e me prometeu casamento... Mas casará ou não? *Sinhá* e *nhanhã ondem ficá danada*... Pois que *fique*! Quero a minha liberdade![92]

Seduzida pelo feitor da fazenda em que trabalhava, que se recusara a casar com ela, Benvinda passa a acreditar na chance de ser independente através de Figueiredo. "Quero a minha liberdade", diz a personagem — liberdade essa que não veio com a abolição, porque ela continuava presa à família com a qual vivia. De forma semelhante à doméstica cuja história é narrada no livro de Sandra Graham, Benvinda deseja um lugar só seu, independente, onde poderia fazer o que quisesse, sem precisar seguir constantemente as ordens de seus patrões; pouco tempo depois, no entanto, ela percebe o logro do qual fora vítima: junto a Figueiredo, sua liberdade continua a ser quase nula, porque deixou a família para obedecer às ordens de outra pessoa:

Benvinda — Me deixe! Já *le* disse que não quero mais *sabê* do *sinhô*!

---

[89] Graham, Sandra Lauderdale, *Proteção e obediência: criadas e seus patrões no Rio de Janeiro (1860-1910)*. São Paulo: Companhia das Letra, 1992.
[90] Azevedo, Artur, *opus cit.*, vol IV, 1987.p. 342.
[91] *Idem. Ib.*
[92] *Idem. Ib.*

Figueiredo — Por quê, rapariga?
Benvinda — O *sinhô* co'essa mania de *querê* me *lançá* é um cacete *insuportave*! *Tá* sempre me dando lição e *raiando* comigo! Pra isso eu não *percisava saí* de casa de *sinhô* Eusébio![93]

A única solução possível seria o casamento, porque então ela seria livre, na condição de esposa. Abordada por Lourenço, após a separação de Figueiredo, Benvinda responde:

— Vou sê franca... Só *arrecebo* quem *quisé* me *tirá* desta vida. Não nasci pra isto. Quero *vivê* em família.[94]

Eram, porém, grandes as dificuldades para o casamento entre pessoas pobres no Rio de Janeiro do fim do século. Lourenço, após saber da condição de Benvinda para ser sua, recusa o casamento sob o pretexto da carestia:

Já não se encontra casa decente,
Que custe apenas uns cem mil réis,
E os senhorios constantemente
O preço aumentam dos aluguéis!
Anda o povinho muito inquieto,
E tem – pudera – toda a razão;
Não aparece nenhum projeto
Que nos arranque desta opressão!
Um cidadão neste tempo
Não pode andar amarrado...
A gente vê-se, e adeusinho:
Cada um vai pro seu lado![95]

Sandra Graham analisou as dificuldades existentes para o casamento entre as pessoas de poucos recursos financeiros: além de não conseguir arcar com os gastos de uma vida independente, como o aluguel (que Lourenço usa como desculpa para recusar a condição de Benvinda), muitas pessoas não conseguiam obter os documentos necessários para legitimar a união perante a lei ou a Igreja. Para mulheres negras e sem dote a situação tornava-se ainda pior — Benvinda, seduzida por um funcionário da fazenda de Eusébio, continuava solteira, porque o capataz aceitaria casar-se somente mediante o pagamento um dote. De acordo com a pesquisa de Graham, essa situação era comum: moças pobres seduzidas, em sua maioria negras, não conseguiam se casar com seus sedutores, porque lhes faltava o dote; algumas vezes,

[93] *Idem*. *Ib.* p. 398.
[94] *Idem*. *Ib.* p. 399.
[95] *Idem. Ib.*

o próprio sedutor (quando branco e/ou casado) fornecia um dote, a fim de compensar a perda da virgindade da moça — assim, ela conseguiria encontrar um outro homem para ser seu marido.

A quase impossibilidade de conseguir um marido no Rio de Janeiro não advinha da falta de encantos de Benvinda; pelo contrário, assediada durante toda a comédia, a personagem revela ainda um outro aspecto da situação das mulatas brasileiras, presente desde a vinda dos primeiros negros ao Brasil: a sensualidade. Os homens assediam Benvinda no decorrer de todo o texto; na primeira cena do segundo ato, ela aparece rodeada por um coro de figurantes masculinos:

> Ai, Jesus! Que mulata bonita!
> Como vem tão janota e faceira!
> Toda a gente por ela palpita!
> Ninguém há que adorá-la não queira![96]

Nem mesmo Eusébio, quase um pai da moça, escapa à tentação; sem reconhecê-la, ensaia uma cantada e fica surpreso com os novos trejeitos da sua "cria da casa", após as lições de etiqueta de Figueiredo. O desrespeito a Benvinda é muito mais acentuado do que em relação às moças brancas: Figueiredo não sente pudores em beliscar seu braço, sem nem mesmo a conhecer, e depois lhe entrega uma cartinha; Rodrigues lhe apresenta seu cartão; pedestres assediam-na na rua. As personagens femininas de pele branca, embora atraiam os homens (até Quinota, a ingênua do campo, recebe uma cantada na rua do Ouvidor), são tratadas como senhoras respeitáveis — o que ocorre inclusive com as *cocottes*.

Figueiredo tenta transformar Benvinda em uma cortesã de luxo, como as estrangeiras, mas logo percebe a dificuldade de seu intento. Na tentativa de tornar-se uma mulher elegante, capaz de comportar-se adequadamente na sociedade, a mulata roceira comete inúmeras gafes: fala "errado", ensaia um francês macarrônico e tropeça nas boas maneiras; as dificuldades são tantas, que ela termina por desistir daquela vida, ansiando por um marido e uma vida calma na fazenda. A dura realidade da época, criticada comicamente na burleta, tornava, de certa maneira, impossível para uma mulher como Benvinda transformar-se em uma *cocotte* de luxo, como a espanhola Lola; ainda que conseguisse aprender as "boas maneiras" ensinadas por Figueiredo, Benvinda continuaria a ser uma mulher negra e, nessa condição, deveria pertencer

[96] *Idem. Ib.* p. 351.

ao grupo do chamado "baixo meretrício", do qual faziam parte as mulheres pobres, que lutavam para sobreviver. De acordo com o estudo de Margareth Rago sobre a prostituição na virada do século, a repressão às prostitutas negras ou mulatas, e pobres, sempre foi maior do que aquela voltada às meretrizes brancas, de luxo:

> A prostituição negra pobre não teve (tem) desconto, ao contrário da branca, mais adequada a satisfazer as necessidades libidinosas dos homens das classes dominantes.[97]

Como vemos, a personagem Benvinda, através de suas aventuras na cidade, consegue transmitir ao leitor/espectador muitas informações fidedignas sobre a sociedade daquela época. A singularidade do tipo nacional, único, inventado com a desenvoltura do talento cômico do escritor, confere valor literário à personagem inspirada na realidade social; além disso, as aventuras de Benvinda demonstram o quanto alguém como ela teria dificuldades em sobreviver sozinha na cidade; a peça critica, em suma, o desrespeito e a falta de perspectivas que envolvem Benvinda: faltava (e, ainda hoje, estamos longe do ideal) muita "civilidade" para nosso país conseguir oferecer uma vida digna a uma jovem mulher, mulata, pobre e sem instrução. Sem um olhar arguto e crítico para a cidade que o rodeava e para as pessoas que circulavam nela, o comediógrafo não conseguiria criar uma representação crítica tão fiel ao seu meio.

Torna-se claro, assim, que o caráter musicado da obra em nada diminui sua excelência — pelo contrário, a rapidez das ações é condição fundamental para a obtenção dos resultados, inclusive em relação à caracterização dos tipos. Presos ao preconceito de concepções estereotipadas, os literatos criticavam a dedicação de Artur Azevedo ao teatro ligeiro, embora, como vimos, tenham se deixado envolver pelo sucesso retumbante da encenação de *A Capital Federal*; dirigida ao "público", a burleta conquistou também a "sociedade", devido a suas incontestáveis qualidades.

---

[97] Rago, Margareth, *Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890 – 1930)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. p. 243.

2. *O Mambembe*: a descoberta da obra-prima

E o "público"?

Ao lado de *A Capital Federal*, a burleta *O Mambembe* (escrita em parceria com José Piza) aparece nos anais de nosso teatro como a obra-prima de Artur Azevedo. Como aquela peça, esta apresenta os elementos utilizados pelo autor para compor suas melhores obras: o ritmo das revistas, a música, o tema nacional, o enredo de comédia de costumes, as personagens bem caracterizadas e engraçadas — no entanto, quando representada pela primeira vez, em dezembro de 1904, ela não atraiu o "público" conforme o esperado, embora obtivesse elogios por parte da crítica.

O empresário Francisco de Mesquita encomendou *O Mambembe* e, diferentemente do que acontecera com *A Fonte Castália*, aceitou encenar a peça, após lê-la. Depois do fracasso da opereta, naquele mesmo ano de 1904, Artur Azevedo não titubeou em criar um enredo mais próximo à realidade brasileira; o enredo simples e atraente ao "público", assim como a música e a encenação espetaculosa, com apoteoses e belos cenários, evidenciam a busca pelo sucesso da apresentação.

> Quarta-feira, 7 do corrente, será definitivamente levada à cena em primeira representação a brilhante peça *Mambembe*, magistralmente escrita pelos comediógrafos brasileiros Artur Azevedo e José Piza para os artistas do teatro Apolo.
>
> Podemos desde já garantir que os autores foram felizes no seu trabalho, cujo encanto é aumentado pela graciosa música do talentoso maestro Assis Pacheco e pela cenografia deslumbrante, da qual se destaca a apoteose do 2º ato representando a serra da Mantiqueira.
>
> É uma feliz concepção em que o cenógrafo foi brilhantemente secundado por Augusto Coutinho, que tem nesse quadro talvez seu melhor trabalho de maquinismo.
>
> Assim, pois, tudo faz prever um sucesso com a representação do *Mambembe*, que tão cedo não sairá do cartaz do elegante teatrinho da rua do Lavradio.[98]

No entanto, apesar da temática nacional e de tantos atrativos para o "público", a peça não obteve grande êxito de bilheteria. Nas primeiras representações, havia um número de espectadores satisfatório e o espetáculo agradou; após alguns espetáculos, porém, a quantidade de "público" diminuiu sensivelmente. Num primeiro momento, Artur Azevedo justificou a

[98] *Artes e Artistas, O Mambembe. In.* "O País", 04/12/1904.

diminuição pela chuva, já que a platéia presente nas primeiras representações aplaudiu o espetáculo.

A peça agradou também ao público; mas tem sido, infelizmente, perseguida pelo mais implacável inimigo das nossas empresas dramáticas: o mau tempo. Quando chove, o público do Rio de Janeiro não vai aos teatros, e tem toda a razão, porque nem estes são resguardados, nem o preço dos carros, depois dos espetáculos, é acessível a todas as bolsas.[99]

Depois, inconformado com o baixo número de espectadores, sua justificativa para o fracasso recaiu sobre a ausência de pornografia no enredo.

Faltava-lhe, porém, o tempero, sem o qual não há peça que não repugne ao paladar do nosso público: faltava-lhe a pornografia de que fala *Pangloss*, faltava-lhe mesmo a ambigüidade e a malícia, tão ao sabor da maioria dos espectadores, e, apesar de certas concessões feitas ao vulgo, como fosse uma apoteose absurda, muito justamente criticada pelo *Jornal do Comércio*, o *Mambembe* morreu do mesmo mal de sete dias que vitimou a *Fonte Castália*.[100]

Apesar de haver permanecido cerca de um mês em cartaz (o dobro de *A Fonte Castália*), o número de apresentações não pareceu suficiente para constituir um bom resultado para a empresa e o autor. Para Artur Azevedo, a falta do *double sense* (a ambigüidade com conotação sexual nas falas das personagens) e a chuva, que caiu durante quinze apresentações, teriam impedido o sucesso da graciosa burleta — a ponto de, no início de janeiro de 1905, a peça ter sido substituída pela comédia "livre" *Pouca Sorte* (o adjetivo "livre" era usado para denominar as peças recheadas de malícia e de ambigüidades alusivas à sexualidade). A substituição de sua burleta por uma peça de baixa qualidade literária levou Artur Azevedo a comentar sobre o gosto da audiência, dividindo-a não apenas entre ricos e pobres, mas, também, entre espectadores interessados em bom teatro (fossem eles ricos ou pobres) e aqueles que estavam somente em busca de uma diversão inferior, caracterizada pelas peças "livres".

Todavia, não condenamos em absoluto a entidade *público*. O povo divide-se em duas partes: uma que trabalha, outra que quebra lampiões: o público também se divide em duas partes, e, ou eu me engano, ou a parte sã perdeu completamente o hábito de ir ao teatro...

Da sociedade então não falamos. Há muito que ela abandonou os nossos artistas ao Deus dará, e só vai à ópera, ou a espetáculos das companhias estrangeiras, que nem sempre valem as nossas.[101]

---

[99] Azevedo, Artur, *O Teatro. In.* "A Notícia", 16/12/1904.
[100] Azevedo, Artur. *Sobre Teatro. In.* "O País", 26/12/1904.
[101] *Idem. Ib.*

Devido à pouca quantidade de "público", *O Mambembe* foi praticamente esquecida após ser retirada de cena; não se reencenou a burleta nos anos seguintes, como aconteceu com *A Capital Federal*; os jornais, no entanto, reservaram grande espaço à peça e à apresentação. Os cronistas elogiaram o texto, embora tenham achado a interpretação por vezes lenta demais, devido à falta de ensaios. A palavra *mambembe*, pouco conhecida, atraiu a curiosidade e originou crônicas sobre o seu significado, explicado na própria peça pela personagem Frazão — o empresário do grupo mambembe —, criada especialmente para o ator Brandão. Mais uma vez Artur Azevedo ajudou a popularizar uma palavra provinda da gíria urbana, como fizera em algumas revistas de ano (a exemplo de *O Bilontra* e *O Tribofe*).

A surpresa da primeira representação não foi pequena, mesmo porque o título *Mambembe* não podia ser por todos conhecido, não tendo significação certa e prestando-se para títulos de muita coisa vaga para aqueles que não pertencem à boemia fluminense.

No caso vertente o termo "Mambembe" faz parte da gíria de bastidores e exprime a reunião de um grupo desconexo de artistas dramáticos que sai pelo interior afora, explorando o teatro de qualquer modo.

Para termos idéia exata do *mambembe*, citaremos o último de que tivemos notícias: — um *mambembe lírico*, que cantava no interior do Estado de Minas a *Gioconda*, tendo por orquestra um piano, um violino e um trombone, executando-se o bailado das horas com uma bailarina.[102]

Vários cronistas comentaram o título da peça; além disso, foram unânimes ao elogiar, especialmente, o segundo e o terceiro ato, em que são expostos costumes de cidades interioranas com muita graça. As passagens cômicas e os qüiproquós ajudaram a agradar ao pouco público presente e a provocar o riso.

A peça é magnífica como observação e reprodução de tipos e de costumes e o fio que a conduz é interessante, capaz de prender a atenção sem fatigar o espectador.

Todas as cenas são de uma flagrante verdade, todo o diálogo é característico.[103]

Houve a costumeira referência à possível regeneração do teatro brasileiro a partir de uma comédia de Artur Azevedo:

Alguns senhores capazes de ter a ingenuidade grandíssima de acreditar na regeneração da arte dramática estavam contentes, a entreolharam-se:

— Será possível?

[102] *Artes e Artistas. O Mambembe. In.* "O País", 09/12/1904.
[103] *Palcos e Salões. O Mambembe. In.* "Jornal do Brasil", 09/12/1904.

> Possibilíssimo. Entre as cenas altamente cômicas das infelicidades do *mambembe* e dos planos do empresário Frazão, um personagem que lembra muito o Trombone do *Rapto das Sabinas* representado aqui pelo Noveli – nós víamos dois escritores interessados com a vida e os costumes do nosso interior, assistíamos a criação de tipos, cada qual mais flagrante e verdadeiro.[104]

Os cronistas elogiaram, outrossim, a ausência de piadas grosseiras e do *double sense* em uma peça popular.

> O *Mambembe* é a peça mais honesta destes últimos dez anos. Artur Azevedo e José Piza demonstraram que se pode estudar todos os aspectos da sociedade, sem recorrer ao grosseiro e à pilhéria pesada.[105]

A única crítica menos positiva em relação à peça partiu de Batista Coelho, que não gostou de vários momentos da encenação e da escolha dos vestuários. Para ele, os atores de um mambembe, pobres, e as pessoas da roça aparecem com "apuros de *toillete* que não são reais"[106]; além disso, criticou diversas cenas em que o efeito desejado foi prejudicado por erros de encenação:

> São coisas que passam despercebidas à maioria dos espectadores, mas que observadas agradariam muito mais a todos, dariam muito mais realce à peça, que é um estudo de costumes feito com a intenção de reproduzir, o mais aproximadamente possível, usos pitorescos.[107]

No entanto, as críticas ao espetáculo não impediram o cronista de elogiar o texto, como fizeram seus colegas de imprensa. As opiniões mostram mais uma vez que, apesar dos preconceitos, os jornalistas sabiam observar quando uma peça, embora ligeira e musicada, possuía qualidades superiores ao comumente encenado. Descobriram-se definitivamente as qualidades superiores de *O Mambembe* em 1959, quando ela foi encenada por um grupo de teatro moderno: cinqüenta e cinco anos após a primeira representação, do dia 7 de dezembro de 1904, a companhia Sociedade Teatro dos Sete (sob a direção de Gianni Ratto e com um elenco em que estrelavam Fernanda Montenegro, Renato Consorte, Ítalo Rossi e Sérgio Britto) montou o texto, provavelmente pela segunda vez; manteve-se a música composta por Assis Pacheco em 1904, reconstituída e complementada por Antônio Lopes. A encenação de 1959,

---

[104] *Crônica Teatral. In.* "Gazeta de Notícias", 09/12/1904.
[105] *Primeira Representações. In.* "A Notícia", 08/12/1904.
[106] *Ribaltas e Gambiarras. In.* Jornal do Brasil, 15/12/1904.
[107] *Idem. Ib.*

em moldes modernos, dirigida por um verdadeiro encenador, comprova a validade desse texto na história de nossa literatura.

Décio de Almeida Prado, em sua crítica à peça, comparou-a com *A Capital Federal*. De acordo com ele, enquanto esta passara em revista o Rio de Janeiro daquele período, *O Mambembe* realizou o mesmo com o teatro profissional, aquele que precisava do "público" para sobreviver, aquele para o qual Artur Azevedo escreveu a maioria de suas peças:

> *O Mambembe*, sendo uma caricatura, não deixa de retratar a dualidade do teatro, que é arte e negócio, desempenho individual e criação coletiva, representação da realidade e maneira de vivê-la, sobretudo nas companhias itinerantes, que correm atrás de ilusões, nunca sabendo o que sucederá, se aplausos e dinheiro ou fome e abandono.[108]

Sábato Magaldi, visivelmente encantado com a encenação da Sociedade Teatro dos Sete, exaltou o texto; para ele, Artur Azevedo acertou ao retratar, junto com José Piza, os costumes de uma realidade brasileira que ele conhecia muito bem através da convivência diária com as companhias teatrais; por saber de suas dificuldades, tristezas e alegrias, conseguiu transmitir ao espectador toda a sua evidente ternura para com a classe artística e seu amor pela arte dramática.

> Para o público, os atores e a crítica, sustenta *O Mambembe* a magia do teatro, cujo encantamento e eternidade dentro do efêmero, encontram na peça um dos mais apaixonados cânticos de toda a história da dramaturgia, não só brasileira. Quem gosta de teatro reconhece nessa reconstituição da vida de uma companhia ambulante o mistério poético do palco, revelado pelo autor em todos os meandros. Dificilmente haverá outra pintura tão terna, simpática e verdadeira dessa luta que enfrenta o teatro pela sobrevivência — um milagre cotidiano.[109]

O Mambembe, como *A Capital Federal*, apresenta grande interesse para a nossa historiografia teatral, tanto pela importância conferida ao texto pelos intelectuais da época, que conseguiram visualizar suas qualidades, quanto pela encenação e críticas posteriores, que vieram a assegurar a perenidade da obra. Assim, o fracasso de bilheteria nas primeiras representações parece inexplicável dentro do panorama que vimos delineando até agora; a falta do *double sense*, justificativa do autor para o malogro, não nos parece adequada, tendo-se em vista os sucessos de *O Dote* e de *A Capital Federal*.

---

[108] Prado, Décio de Almeida, *opus cit.*, 1999, p. 158.
[109] Magaldi, Sábato, *opus cit.*, 1997, p. 162.

O Mambembe assemelha-se às comédias simples, interioranas, do começo da carreira do escritor, e com algumas de Martins Pena; no entanto, em relação às primeiras comédias de Artur Azevedo, percebemos sua superioridade pela originalidade, pela construção do enredo e pela caracterização das personagens. A leitura atenta das crônicas relativas à peça nos leva a supor que a falta de público deveu-se ao mau tempo e, principalmente, às falhas de encenação e interpretação. Alguns cronistas consideraram a atuação lenta, um erro grave para uma peça cujo sucesso depende do ritmo acelerado:

> A burleta não tem uma escabrosidade, um dito de mau gosto sequer. Todavia a possam achar um bocadinho longa, mas isso não se achará quando a representação estiver mais certa, mais correntia, isso que em nossos teatros não se consegue mais obter em uma *première*.[110]

> O ser co-autor da nova peça não me inibe de dizer que o desempenho dos papéis esteve na altura da excelente companhia daquele teatro; um crítico exigente repararia, talvez, que **nalgumas cenas a representação foi um tanto arrastada**, mas espero que esse inconveniente desapareça de hoje em diante.
>
> Releva dizer que **o *Mambembe* foi ensaiado e encenado em muito pouco tempo**: um mês, pouco mais ou menos, e durante esse mês ensaiaram-se dois quadros novos do *Badalo*, e fizeram-se reprises do *Pé de Cabra* e do *Esfolado*. Não admiram, pois, certas hesitações que, repito, hão de desaparecer.[111]

Uma interpretação arrastada e falhas na marcação dos atores certamente ocultariam passagens engraçadas do enredo, já que o desenvolvimento adequado das cenas depende muito do bom trabalho dos atores — o que se comprova pelo êxito da primorosa encenação de 1959, um grande sucesso de público. Tal constatação apenas reforça a importância dos aspectos cênicos na dramaturgia de Artur Azevedo, dirigida primeiramente para o palco e, conseqüentemente, para a platéia.

Dificuldades de ser artista

Representada no mesmo ano de *A Fonte Castália*, *O Mambembe* difere muito daquela peça: embora ambas apresentem um intenso diálogo com a comédia tradicional, na segunda, diferentemente da primeira, o diálogo se faz com a comédia popular, de rua (a *Commedia Dell'Arte*, com sua agilidade e seus qüiproquós); outro traço distintivo desta burleta é seu alto

---

[110] *Palcos e Salões*, In. "Jornal do Brasil", 09/12/1904.
[111] Azevedo, Artur, *O Teatro. In.* "A Notícia", 08/12/1904.

teor de "brasilidade", que a aproxima de *A Capital Federal*. Em *O Mambembe*, vemos em cena o teatro da época, representado pela fictícia companhia mambembe de Frazão, personagem inspirada em uma grande personalidade teatral da época, já citada, o ator e empresário Brandão. O revisteiro Artur Azevedo utilizou elementos da realidade cotidiana nesta comédia, à maneira do que fazia nas revistas de ano — no entanto, a transposição é menos direta do que a que ocorria naquele gênero. Para o enredo de *O Mambembe*, o comediógrafo criou uma companhia teatral nos moldes das existentes na virada do século XIX-XX; a partir das aventuras desse grupo de artistas saltimbancos pelo interior do país, retratou hábitos característicos das pequenas cidades.

Antonio Martins, analisando o manuscrito, considerou pequena a participação de José Piza na redação da burleta.[112] De acordo com Décio de Almeida Prado, Piza colaborou sobretudo na elaboração das partes referentes aos costumes interioranos e ao linguajar caipira[113]; Artur Azevedo teria se encarregado das alusões ao teatro da época, que conhecia como ninguém. A intimidade com o tema auxiliou na obtenção de episódios que apresentam grande verossimilhança em relação à vida dos profissionais de teatro; por meio do enredo, o autor inseriu suas opiniões pessoais a respeito da prática teatral, bem como críticas relativas ao descaso dos governantes e da sociedade para com a arte dramática e os artistas.

Nesta burleta, o autor dirige à população, em forma de comédia, o apelo constantemente formulado por ele nas linhas de suas crônicas jornalísticas, um apelo pela melhora nas condições de trabalho dos profissionais de teatro brasileiros. A mensagem nas entrelinhas reforça a importância do "público" na elaboração da comédia, uma vez que o autor claramente criou o enredo pensando não somente em divertir, mas também em transmitir uma idéia. Paulo Sérgio Dias, em tese que trata do aspecto formador das revistas de ano,[114] incluiu uma reflexão sobre *O Mambembe*, por considerá-la uma peça de caráter altamente pedagógico; nossa análise pretende vir em acréscimo à leitura realizada pelo pesquisador, com a qual concordamos.

A peça se inicia em casa de Dona Rita e de sua filha adotiva Laudelina, ambas atrizes amadoras de um dos chamados "teatrinhos de bairro" que, no princípio do século, espalhavam-se por todo Rio de Janeiro. Como se observa na burleta, em geral os componentes

---

112 Martins, Antônio, *opus cit.*, 1988. p. 197.
113 Prado, Décio de Almeida, *opus cit.*, 1999. p. 157.
114 Dias, Paulo Sérgio, *opus cit.*, 2004.

dos grupos amadores, embora apaixonados pelo teatro, não seguiam carreira profissional devido ao preconceito contrário à profissão de artista.

Artur Azevedo, sem criticar o trabalho dos amadores, porque acreditava não ser um direito da crítica julgar espetáculos organizados por não profissionais, opinava principalmente, conforme já comentamos, acerca da escolha do repertório.

> Por falar em Anicet Bourgeois. Os distintos amadores da Escola Dramática, de Niterói, tiveram a infeliz idéia de representar o velho melodrama daquele autor, intitulado *La nonne sanglante*. (...) Que significa essa exumação feita por um grupo de moços que não têm, não podem, não devem ter a preocupação do público? **O que deve distinguir o teatro particular do teatro a valer é precisamente a independência na escolha do repertório.** (...) a Escola Dramática não tem os compromissos e as responsabilidades de uma empresa, não é uma indústria, e **o seu título de Escola impõe a escolha de comédias que proporcionem à platéia certo ensinamento e certo regalo intelectual**.[115]

As constantes repreensões relativas à escolha de peças para serem encenadas pelos teatrinhos denotam que, afora alguns eventos específicos, o repertório dessas pequenas entidades não fugia aos melodramas franceses ou portugueses apresentados, também, pelas companhias profissionais. Coerente com tal realidade, o fictício grupo amador "Grêmio Dramático Familiar de Catumbi", de *O Mambembe*, do qual fazem parte as personagens Laudelina, Dona Rita e Eduardo, apresenta o melodrama português de Pinheiro Chagas, *A Morgadinha de Val-Flor* — a peça, um velho dramalhão conhecido por todos à época, serve de mote à sátira ao repertório dos grupos amadores: ela já fora apresentada tantas vezes, que uma reencenação do texto por profissionais só poderia ser considerada um "tiro":

> No S. Pedro um *tiro* com a *Morgadinha de Valflor*, o que prova, talvez, que o drama de Pinheiro Chagas atingiu a idade da compulsória.[116]

Chamavam-se "tiros" os espetáculos organizados sem preocupação artística, para uma única apresentação, com vistas apenas a ganhar dinheiro. Em *O Mambembe*, as personagens recitam trechos do melodrama; Eduardo visita Dona Rita para declarar seu amor por Laudelina; ele não encontra palavras melhores para expressar seus sentimentos do que aquelas recitadas na noite anterior, durante o espetáculo:

---

[115] Azevedo, Artur, *O Teatro*. *In*. "A Notícia", 21/12/1905. Grifo nosso.
[116] *Idem*, 27/01/1898.

Eduardo — Mas a morgadinha é ela, é dona Laudelina, sua afilhada, sua filha de criação, que "eu amo cada vez mais com um amor ardente, louco, dilacerante, ó Cristo, ó Deus!"

Dona Rita — Esse pedacinho é da peça.

Eduardo — É da peça, mas adapta-se perfeitamente à minha situação! "Sempre, sempre esta visão fatal a perseguir-me! No sonho, na vigília, em toda a parte a vejo, a sigo, a adoro! Como me entrou no coração este amor, que não posso arrancar sem arrancar o coração e a vida?" Tudo isto é da peça, mas vem ao pintar da faneca.[117]

Para um público familiarizado com a peça, as cenas, além de engraçadas, remetem diretamente à realidade teatral daqueles anos; o episódio induz ao riso e ainda critica uma situação bastante comentada pelo autor nos folhetins: a escolha de dramalhões estrangeiros para serem representados por grupos amadores, ao invés destes se esforçarem para encenar comédias ou dramas nacionais. Desse modo, a burleta, logo de início, realiza a transposição do universo teatral da realidade para o ambiente fictício do texto dramático. A inserção de paradigmas teatrais nos episódios em que as personagens pertencentes ao mambembe estão fora de cena (a exemplo do uso das falas de um famoso melodrama pelas personagens em seu dia-a-dia) acontece em toda extensão da comédia; o jogo entre realidade e teatro caracteriza a estrutura metateatral, a ser analisada mais adiante; a escolha de *A morgadinha de Val-Flor*, portanto, além de satirizar os costumes teatrais, mostra que haverá, a todo o momento, a inserção de elementos dramáticos convencionais nos episódios do cotidiano das personagens.

A atração exercida pelo teatro sobre Laudelina preocupa sua madrinha; surge, então, um novo assunto de interesse para o homem de teatro: o preconceito sobre a profissão de artista. Com medo de que sua afilhada recuse a proposta de casamento de Eduardo para se tornar atriz profissional, Dona Rita deseja afastar-se do teatrinho. Contudo, o objetivo parece não ser muito fácil:

Dona Rita — Afastar-nos completamente do Grêmio Dramático Familiar de Catumbi. Se preciso for, mudar-nos-emos para outro bairro, e adeus teatrinho!

Eduardo — Mas há teatrinho em todos os bairros![118]

A observação de Eduardo mostra-se bastante pertinente em relação à realidade da época: havia um grande número de teatrinhos espalhados pela cidade, a ponto de ser difícil alguém viver longe de um deles. No entanto, apesar do seu número, seria difícil a regeneração do teatro a partir dos clubes dramáticos, uma vez que as moças ou rapazes de "boa família"

[117] Azevedo, Artur, *opus cit*., vol. V, 1995. p. 278.
[118] *Idem*, *Ib*. p. 280.

jamais trocariam os prazerosos e inocentes serões teatrais para viver profissionalmente da arte dramática. Artur Azevedo sabia disso.

> Não me parece que se deva facilmente descrer do futuro do teatro num país onde se encontram simples amadores que representam na mesma noite a ópera, a comédia e a pantomima. Bem sei que o nosso palco não pode absolutamente contar com as senhoras e os cavalheiros que se exibiram no Cassino, mas o grande caso é que não faltam vocações dessa natureza em todas as classes da nossa sociedade, vocações que, em havendo um teatro sério, podem ser utilizadas com muito proveito para a arte.[119]

Enquanto "as senhoras e os cavalheiros que se exibiam no Cassino", clube composto por pessoas ricas, nunca deixariam de ser apenas "curiosos"; em outras "classes da nossa sociedade" poderia estar a esperança de renovação — isto aconteceria, é claro, apenas com o fim da visão preconceituosa impregnada na sociedade. Era nisso que apostava o nosso comediógrafo, e essa constituía uma das mensagens a serem transmitidas por *O Mambembe*; o sonho expresso nas linhas dos jornais ganhava vida na obra dramática: Frazão, o empresário de *O Mambembe*, busca a primeira dama de sua companhia no teatrinho, e encontra Laudelina; o único obstáculo parece ser o zelo da madrinha Dona Rita, já que a moça não tem um sobrenome tradicional nem riquezas que possam ser "maculados" pela profissão malvista na sociedade. Dona Rita, apaixonada pelo teatro, faz questão de deixar claros os limites de sua paixão:

> Eduardo — A senhora é uma das mais distintas amadoras do Rio de Janeiro.
> Dona Rita — Obrigada. O teatro foi sempre a minha paixão... o teatro particular, bem entendido, porque na nossa terra ainda há certa prevenção contra as artistas.
> Eduardo — O preconceito.[120]

E os cuidados para evitar a "perdição" de sua filha:

> Dona Rita: — Como o senhor sabe, Laudelina é órfã de pai e mãe... não tem parentes nem aderentes... veio para a minha companhia assinzinha, e fui eu que eduquei ela. Quando descobri que a pequena tinha tanta queda para o teatro, fiquei contente, e consenti, com muito prazer, que ela fizesse parte do Grêmio Dramático Familiar de Catumbi, sob a condição de só entrar nas peças em que também eu entrasse. Mas lhe confesso, seu Eduardo, que tenho os meus receios de que ela pretenda seriamente abraçar a carreira teatral...[121]

---

[119] Azevedo, Artur, *O Teatro. In.* "A Notícia", 12/11/1896.
[120] Azevedo, Artur, *opus cit.*, vol. V, 1995. p. 280.
[121] *Idem. Ib.*

Tais apontamentos são de extrema relevância para demonstrar a vontade do homem de teatro de mudar as concepções vigentes em relação à arte dramática e aos artistas. Nesta burleta em que se representa o universo teatral, fica evidente a interferência das idéias do crítico na produção ficcional: Laudelina, decidida a seguir a carreira de atriz, não escuta os apelos da madrinha ou do namorado. Nas entrelinhas, Artur Azevedo mantém a campanha de conscientização defendida veementemente na imprensa:

> Clotilde Maragliano desapareceu para a arte: casou-se com um distintíssimo cavalheiro, vantajosamente conhecido na sociedade carioca.
> Sirva o fato de argumento contra os que consideram o teatro um lugar de perdição, onde ninguém se salva. Só não se salva quem leva consigo, entrando nele, o firme propósito de perder-se.[122]

> (...) se o Teatro Municipal for, como espero, uma realidade, as senhoritas e os moços da mais fina educação nenhum escrúpulo deverão ter em abraçar a arte dramática. Guerra ao preconceito![123]

O preconceito, especialmente forte em relação às mulheres, associava às atrizes os atributos de leviandade e prostituição. Como sabemos, essa imagem demorou décadas para ser modificada; poucas pessoas, que conviviam intimamente com a classe artística, sabiam da inadequação do preconceito, extremamente acentuado até meados do século XX. Acrescente-se ainda que não somente as mulheres, mas os artistas em geral eram malvistos, sendo comparados a malandros e desocupados; mudar essa situação seria possível somente através do desenvolvimento de um novo olhar da sociedade sobre a arte dramática como um todo (o que só veio a acontecer muitos anos depois). Previsivelmente, a persistente campanha nos jornais e as ações concretas de Artur Azevedo não tiveram efeito; em 1895, por exemplo, criou-se a Sociedade Teatro Brasileiro, uma malograda tentativa de promover a arte dramática. Nessa ocasião, ele escreveu:

> Os primeiros tempos hão de ser necessariamente penosos, será preciso oferecer combate a uns tantos preconceitos, lutar corajosamente contra o ridículo, que neste singular país é inseparável de toda a idéia cujo fundo não seja comercial ou político, afrontar com denodo a maledicência de uns, a desconfiança de outros, a estupidez de muitos... é mister muita abnegação, muito sacrifício, mas não importa, a Sociedade "Teatro Brasileiro" não recuará diante desses tropeços, e irá por diante, quer tenha de afastar do seu caminho uma barra de ferro ou uma aluvião de lama.[124]

---

[122] Azevedo, Artur, *O Teatro*, *In*. "A Notícia", 12/03/1903.
[123] *Idem*, 19/01/1899.
[124] *Idem*, 28/03/1895.

Os obstáculos a serem vencidos pela Sociedade eram de caráter moral: a incredulidade, o preconceito, a maledicência. A criação de uma companhia teatral honesta e trabalhadora, em *O Mambembe*, corrobora a idéia contrária ao modo de pensar vigente: uma moça de família aceita seguir sua vocação artística, sem "se perder"; em contrapartida, o empresário da companhia precisa a todo momento provar sua idoneidade: ao pedir empréstimos para obter os recursos necessários à viagem, percorre todo Rio de Janeiro; quase desiste de receber um conto de réis, porque o empregado encarregado de levar-lhe o dinheiro atrasa propositadamente.

Velhote (*Só*): — O senhor Madureira faz mal. Emprestar um conto de réis a um cômico! Isto é gentinha a quem não se deve fiar nem um alfinete! Como sou amigo do senhor Madureira, que é um excelente patrão, demorei-me quanto pude no caminho, a ver se o tal Frazão partia sem o dinheiro! Este há de o senhor Madureira ver por um óculo![125]

Desmentindo o "Velhote", Frazão paga suas dívidas com os lucros obtidos na primeira parte da excursão; depois de um mês, porém, a companhia não consegue mais público bastante para garantir os lucros; os rendimentos, cada vez menores, não são suficientes para sustentar o grupo — e o empresário, longe da Capital, viajando por cidades onde não passa de um saltimbanco desconhecido, vê-se sem crédito. Na cidadezinha de Tocos, os artistas procuram um lugar para se hospedar, já que o dono do único hotel exige pagamento antecipado.

Frazão: — A última companhia que aqui esteve pregou-lhe um calo de quatrocentos e oitenta e sete mil, duzentos réis.
Laudelina: — Como o senhor decorou a quantia!
Frazão: — Pelo hábito de decorar os papéis. Fiz-lhe ver que havia muita diferença entre um empresário da minha categoria e o Chico dos Tiros, que aqui esteve; mas todo o meu talento, toda a minha eloqüência, todos os meus esforços foram vãos![126]

O trecho sublinha a existência de duas classes de artistas: os honestos (como Frazão), interessados em garantir a qualidade de seus espetáculos, e os pouco confiáveis (como Chico dos Tiros), responsáveis pela propagação do preconceito — os últimos representariam, na verdade, uma minoria dedicada a enganar o espectador desavisado. Os empresários de "tiros" ajudavam a ampliar a visão negativa sobre os artistas, prejudicando aqueles de fato trabalhadores (na peça, Chico dos Tiros extorque cinco contos de réis como pagamento para

[125] Azevedo, Artur, *opus cit*., 1995, vol. V. p. 308.
[126] *Idem. Ib*. p. 315.

encenar um drama escrito por um rico com pretensões a dramaturgo, não realiza a tarefa de maneira adequada e acaba fugindo com o dinheiro, sem pagar o hotel).

Sem crédito, Frazão vê-se quase arruinado; não pode se hospedar com seus artistas no hotel de Tocos, tampouco tem dinheiro para voltar ao Rio de Janeiro. De maneira similar ao que acontece na burleta, na realidade cotidiana as dificuldades financeiras das companhias figuravam como um difícil problema para os empresários; a pobreza a que muitos atores se reduziam auxiliava a propagar as opiniões desfavoráveis à classe artística; dependentes da bilheteria, eles precisavam agradar ao "público" para sobreviver — daí surgiu, como vimos, um dos argumentos utilizados por Artur Azevedo para se defender das críticas contrárias ao teatro ligeiro: peças sérias levavam as empresas teatrais à falência. Na fictícia empresa teatral, Frazão paga os ordenados dos artistas e suas dívidas, mas alguns espetáculos sem rendimentos são suficientes para agravar a situação.

> Margarida: — Outro que não fosse o Frazão já nos teria abandonado. Isso que é verdade!
> Vilares: — O caso é que temos vivido... e que ele pouco deve. O seu primeiro cuidado foi mandar pagar no Rio os três contos que pediu emprestados.[127]

A campanha de Artur Azevedo por uma mudança no lugar periférico ocupado pelos atores na sociedade brasileira incluía retirá-los da miséria e da inconstância a que estavam sujeitos:

> Quanto aos ordenados, o meu parecer é que os artistas devem ser bem pagos, sem o que dificilmente poderão distinguir-se na sociedade. Para combater o preconceito, que infelizmente ainda existe, contra o ator, é indispensável que este freqüente boas rodas, ande vestido com decência, e, sobretudo, não deva nada a ninguém. Se não tiver um bom ordenado, o contrário lhe sucederá fatalmente.
> Demais, a vida do ator é cheia de alternativas: se ele não ganhar bastante dinheiro, não poderá, vendo-se de repente desempregado, encontrar no fundo da gaveta as economias que, previdente, deve reservar para os dias difíceis.[128]

Os percalços pelos quais passavam os membros da companhia teatral de *O Mambembe* remetem à aventura de ser artista de teatro profissional no início do século XX; entre peripécias e qüiproquós, as personagens revelam o lado menos glamouroso da profissão, a exemplo deste monólogo de Frazão, enquanto espera o conto de réis que lhe falta para viajar:

---

[127] *Idem. Ib.* p. 312.
[128] Azevedo, Artur, *O Teatro, In.* "A Notícia", 27/01/1898.

Frazão (*Só*): — E levo esta vida há trinta anos! Pedindo hoje... pagando amanhã... tornando a pedir... tornando a pagar... sacando sobre o futuro... contando com o incerto... com a hipótese do ganho... com as alternativas da fortuna... sempre de boa-fé, e sempre receoso de que duvidem de mim, porque sou cômico, e ser cômico, vem condenado de longe...[129]

Longe de ser vagabundo ou falastrão, o empresário teatral mostra-se um protetor dos artistas sob sua responsabilidade; na peça, os colegas de profissão, unidos pelas agruras da vida itinerante, caminham lado a lado, ajudando uns aos outros quando o momento se tornava tumultuado, a despeito das pequenas intrigas do dia-a-dia.

Monteiro: — Isso não quer dizer nada... Vocês vêem dois artistas dizerem-se horrores um do outro: parecem inimigos irreconciliáveis... mas a primeira desgraça que aconteça a um deles, abraçam-se e beijam-se. Boa gente, digo-lhes eu, boa gente, injustamente julgada.[130]

Os artistas de *O Mambembe* prestam um tributo à classe teatral. Ao criar uma fábula cujo núcleo principal representa um segmento profissional de íntima ligação com sua vida, Artur Azevedo não hesitou em caracterizá-lo de maneira a mostrar atores honestos, trabalhadores e dedicados à arte; ao mesmo tempo, manteve a verossimilhança externa ao delinear um panorama fidedigno dos problemas e alegrias vividos por uma companhia teatral típica dos princípios do século XX: as dificuldades em conseguir financiamento, a instabilidade financeira, os artistas desempregados e sem dinheiro, a diferenciação entre os honestos e os desonestos, o preconceito, o repertório, a união de classe.

Deve-se notar que a empresa de Frazão, apesar de ser composta por personagens positivas, não é nada idealizada: ela revela uma face da sociedade brasileira, o que não se daria caso a companhia fosse composta por grandes atores, a representar obras literárias universais. As personagens tipificadas e a estrutura da peça, elaborada a partir da comicidade popular, satirizam a realidade, possibilitando uma crítica calcada em acontecimentos verídicos; assim, Artur Azevedo dispersou pelo texto os problemas teatrais que buscava solucionar, sem pedantismo ou didatismo — por exemplo, um dos assuntos que mais o interessava, a construção do Teatro Municipal, iniciada naquele ano, serve de tema para a apoteose final da peça, e aparece mencionado na apoteose do segundo ato:

---

[129] Azevedo, Artur, *opus cit.*, 1995, vol. V. p. 307.
[130] *Idem. Ib.* p. 290.

Laudelina: (*Do alto de um carro)* — Como o Brasil é belo! Nada lhe falta!
Frazão: — Só lhe falta um teatro...[131].

O metateatro

O enredo da burleta, como vimos acima, gira em torno das aventuras de uma companhia de teatro, e sua estrutura corresponde integralmente a uma caricatura da arte dramática; Artur Azevedo utilizou seu profundo conhecimento sobre o teatro e sobre os recursos cômico-dramáticos tradicionais, comumente presentes em suas peças mais vistas, para compor uma obra metateatral. Embora *A Capital Federal* apresente um enredo de definição mais cuidadosa (a despeito da fragmentação), com um desfecho mais bem amarrado, *O Mambembe* também demonstra a maturidade do comediógrafo capaz de utilizar com desenvoltura os elementos comuns às peças populares do século XIX.

As comédias de costumes geralmente tiram partido das convenções teatrais para criar efeitos cômicos: Martins Pena utilizou a paródia em diversas peças, a fim de quebrar a ilusão ficcional, criticar e satirizar costumes e idéias próprias de seu tempo.

> O procedimento de utilizar o próprio teatro dentro do teatro é dos mais antigos, desde os gregos, passando pela tradição do teatro popular e por Shakespeare. É a comédia, entretanto, que faz dele um de seus fundamentais recursos, por ser a base da paródia.[132]

Por tratar de um universo eminentemente teatral, *O Mambembe* contém várias referências paródicas relacionadas à arte dramática; mais do que isso: a burleta configura-se como uma obra-prima da paródia teatral, presente em todos os seus níveis. Para tanto, ocorre a fusão entre realidade e fantasia: episódios típicos do teatro convencional, seja comédia, seja melodrama, aparecem na peça como se fizessem parte do cotidiano das personagens.

> Não é necessário que esses elementos teatrais formem uma peça interna contida na primeira. Basta que a realidade pintada apareça como já teatralizada: será o caso de peças onde a metáfora da vida como teatro constitui o tema principal. Assim definido, o metateatro torna-se uma forma de antiteatro onde a fronteira entre a obra e a vida se esfuma.[133]

---

[131] *Idem. Ib.* p. 350.
[132] Arêas, Vilma Sant'Anna, *opus cit.*, 1987. p. 232.
[133] Pavis, Patrick, *opus cit.*, 1999. p. 240.

A definição transcrita acima se coaduna perfeitamente com a burleta, em que encontramos uma harmonia típica das obras balanceadas, isto é, pensadas integralmente dentro de um padrão único: nenhum episódio destoa no conjunto; toda a realidade de *O Mambembe* "aparece como já teatralizada" e a "metáfora da vida como teatro constitui o tema principal" da peça. Desde a primeira cena, até a apoteose final, as peripécias da trupe de Frazão dialogam com a tradição dramática; assim, não há apenas o "teatro dentro do teatro", mas a transformação da realidade ficcional em cena de comédia, impregnando a realidade prosaica de elementos figurativos característicos dos palcos; isso implica o segundo significado de metateatro, ou seja, a fusão indistinta do que seja teatro e do que não seja.

Mesmo quando ocorre a representação de uma peça contida na primeira, isto é, quando a companhia de Frazão apresenta um pastelão de capa e espada, desaparecem os limites entre o real e o teatral: no terceiro ato, o grupo parte para a cidadezinha de Pito Aceso, a convite do fazendeiro Chico Inácio, para se apresentar durante a festa do Divino Espírito Santo; em cena, um verdadeiro teatrinho deverá servir de cenário:

> *A cena representa um teatrinho improvisado. Ao fundo, o palco levantado sobre barricas. O pano está arriado: é uma colcha. O lugar da orquestra é separado da platéia por uma grade de pau tosca. Toda a cena é tomada pela platéia, cheia de longos bancos longitudinais.*[134]

O humor surge, primeiramente, da divisão dos papéis: dona Rita deverá representar uma ingênua. Uma mulher de idade e gorda a fazer o papel de uma jovem donzela induziria ao riso facilmente.

> Dona Rita — E eu o de Dona Branca... uma ingênua! Eu a fazer ingênua! Nesta idade e com este corpanzil...
> Eduardo — A necessidade tem cara de herege... A peça exige quatro ingênuas. Quatro irmãs.[135]

O melodrama a ser encenado apresenta todos os elementos agradáveis ao "público" regular dos teatros da Capital: cenas de baixo-cômico, amores açucarados, duelos. No meio do espetáculo — por si só uma paródia, devido não só às características do melodrama escolhido, mas também ao palco improvisado e aos papéis decorados no último instante — o pastelão

---

[134] Azevedo, Artur, *opus cit*., 1995, vol. V. p. 370.
[135] *Idem. Ib*. p. 360.

torna-se real, porque o precário palco vem abaixo junto com os atores, ocasionando enorme confusão.

> Frazão — Encomenda tua alma a Deus!... (*Batem-se em duelo. O público aplaude com entusiasmo.*)
> Vieira — (*Entrando*) Meu amo bate-se? Devo salvá-lo. Vou empregar o seu processo!... (*Dá pontapé em Frazão, que se volta. Vilares foge.*)
> Frazão — Quem foi o miserável? (*Agarrando Vieira*) Vou matar-te como se mata um cão!
> Vieira (*Gritando*) — Desculpai!... Julguei que fosse meu primo!...
> Frazão — Infame! (*Outro tom*) As barricas estão dando de si! O palco vai abaixo! (*Cai o palco com Fazão, Vieira, que gritam. Todos os espectadores se levantam assustados. Grande confusão.*)[136]

O episódio serve de exemplo ao que sucede no decorrer de toda a burleta: o aspecto metateatral compõe a estrutura formal da peça. Entre o ritmo acelerado de comédia ligeira, os diálogos musicados e os belos cenários, o verdadeiro fio condutor da trama consiste em fazer passar por realidade episódios tradicionais da simbologia teatral. Assim, as personagens representam os tipos característicos das companhias teatrais antigas, em que cada ator representava uma única personagem padrão, independentemente da peça: existiam o cômico, o galã, a primeira dama, a dama caricata, o velho, entre outros. Tal tradição, advinda da C*ommedia dell'Arte*, espalhou-se pela Europa e chegou a nós através das companhias portuguesas; para segui-la, as empresas dramáticas tinham elencos fixos de atores, cada um capacitado para a interpretação de um tipo específico: a jovem atriz se encarregaria, sempre, dos papéis de ingênuas, de mocinhas; à atriz mais velha reservavam-se os papéis de tias, mães ou sogras; o rapaz de boa aparência seria o galã, namorado da ingênua; o ator feio e engraçado encarnaria as personagens cômicas — e assim por diante.

Em *O Mambembe*, os atores-personagens da companhia de Frazão atuam sob o mesmo signo utilizado pelos atores reais incumbidos de interpretar as personagens: Laudelina, a primeira dama, a ingênua da companhia de Frazão, tem, em *O Mambembe*, o papel de primeira dama, de ingênua; o mesmo se passa com os demais tipos cômicos: Eduardo, o galã da companhia de Frazão, representa o galã em *O Mambembe*; Dona Rita encarrega-se de dar vida às damas caricatas das peças da empresa teatral fictícia e seu tipo de madrinha da ingênua corresponde à dama caricata de *O Mambembe* (sua interpretação de uma das ingênuas do melodrama de capa e espada encenado durante a festa do Divino constitui um claro exemplo de paródia com objetivo de fazer rir o espectador acostumado às convenções).

---

[136] *Idem. Ib.* pp. 376, 370.

A referência constante ao imaginário teatral do público oitocentista torna as personagens de *O Mambembe*, isto é, os artistas da empresa de Frazão, tão cômicas quanto os caracteres das peças encenadas pela companhia fictícia: Vieira, o cômico do grupo teatral, representa um tipo engraçadíssimo na burleta, porque, depressivo fora dos palcos, sempre a se lamentar da vida que leva, consegue fazer rir como ninguém quando está atuando. O recurso duplica-se em relação a Frazão: o tipo, além de ser o primeiro ator da companhia fictícia e protagonista da burleta, refere-se diretamente a uma personalidade real — o ator-empresário Brandão, que interpretou o papel em 1904. Até a alcunha de popularíssimo aparece na burleta:

> Pantaleão: — Frazão? Será o célebre, o popularíssimo Frazão?[137]

Grosso modo, Brandão interpretou a si mesmo em *O Mambembe*; empresário teatral e ator, amigo de Artur Azevedo, ele representou um empresário teatral e ator de características próximas à sua própria personalidade. As alusões a pessoas conhecidas do "público" não param por aí; de maneira indireta, realiza-se a caricatura de um dramaturgo de segunda linha, cujo nome, hoje completamente esquecido, fazia parte do repertório teatral do período: Fonseca Moreira, um comerciante rico, pagava para ver encenados seus dramas, todos fracasso de crítica e bilheteria, com a peculiaridade de inserir sempre um diabo entre as personagens. Artur Azevedo comentava esporadicamente as suas peças; as críticas, negativas, muitas vezes tinham um ar zombeteiro:

> Da *Sombra* não falarei: parece produção de um doido, com a mania, aliás inofensiva, de escrever para o teatro.[138]

> O espetáculo terminou por um episódio carnavalesco, produção do fecundo Fonseca Moreira, que o intitulou o *Zé da Venda*.
> Creio que a peça tem alguma coisa de simbólica; pelo menos, escapou à minha inteligência: não a compreendi. É uma série de cenas incoerentes, em que há, com certeza, uma intenção oculta, que não me foi possível descobrir, por mais esforços mentais que para isso empregasse. Quando caiu o pano, doía-me a cabeça... Dois episódios assim, a seguir, são capazes de pôr doido um espectador atento![139]

---

[137] *Idem*. *Ib*. p. 317.
[138] Azevedo, Artur, *O Teatro*, *In*. "A Notícia", 13/07/1899. Trata-se da comédia em um ato *Sombra do Diabo*, de Fonseca Moreira.
[139] *Idem*, 04/02/1904.

Em *O Mambembe*, Fonseca Moreira aparece caricaturado na figura de Pantaleão, o presidente da câmara de Tocos, cidadezinha na qual a companhia de Frazão chega ao acaso. O nome da personagem retoma a figura clássica da *Commedia dell'Arte*, em que Pantaleão corresponde ao velho mercador veneziano, rico e sovina; utilizado por Martins Pena, o nome provavelmente chegou ao Brasil indiretamente, através das pequenas farsas portuguesas; nelas, e no decorrer do século XVIII, a antiga máscara adquiriu novas conotações, restando do original praticamente apenas o nome, cuja re-significação cômica tornou-se popular[140]: o tipo passou a designar principalmente o velho safado, cuja personalidade encaixa-se perfeitamente no Pantaleão de *O Mambembe*, vaidoso, autoritário e libertino, sempre a perseguir a jovem Laudelina.

O velho ridículo da burleta, dramaturgo como Fonseca Moreira, busca uma companhia teatral para encenar o seu drama *A Passagem do Mar Amarelo*, cujo título assemelha-se imensamente ao de uma das poucas peças de sucesso do comerciante com pretensões a autor teatral: *A Passagem do Mar Vermelho*. Escrita em 1902, recebeu o irônico comentário de Artur Azevedo:

> O incansável dramaturgo Fonseca Moreira, autor de vinte dramas, comédias, mágicas e peças sérias representadas umas e outras não, mas todas impressas e correndo mundo, acaba de publicar um drama fantástico em 1 prólogo, 3 atos e 17 quadros, intitulado a *Passagem do Mar Vermelho*, tal qual o famoso quadro do boêmio Murger. (...)
>
> Não haverá aí um empresário arrojado que se atreva a encenar a *Passagem do Mar Vermelho*? Estou certo de que o dramaturgo, dispondo, como dispõe, de recursos pecuniários (e é essa uma das originalidades do seu talento), concorrerá, segundo o seu costume, para a encenação da peça.[141]

Em maio de 1904, poucos meses antes da primeira representação de *O Mambembe*, *A Passagem do Mar Vermelho* foi encenada com grande luxo, provavelmente financiada pelo próprio autor. Artur Azevedo divertiu-se com o espetáculo e ressaltou, em sua crítica, a magnificência dos cenários, dos vestuários e da encenação, esta última repleta de bailados, música, tramóias, maquinismos e efeitos, bem ao gosto do "público".[142] Usando novamente de ironia, ele justificou o êxito com a seguinte frase:

---

[140] Áreas, Vilma, *opus cit*, 1987. p. 115.

[141] Azevedo, Artur, *O Teatro*, *In*. "A Notícia", 16/01/1902.

[142] "Tivemos, no Apolo, a anunciadíssima *Passagem do Mar Vermelho*, peça fantástica em 1 prólogo, 3 atos e 22 quadros, original do fecundo dramaturgo Fonseca Moreira.

Há muito tempo não era com tanto luxo e bom gosto exibida, nos teatros desta capital, peça de mais aparato. É um verdadeiro regalo para os olhos a cenografia, em que figuram galhardamente Crispim do Amaral, Timóteo, Marroig, Afonso Silva e Emilio, e, no tocante a vestimentas, aquilo é uma verdadeira exposição de indumentária

O autor, por um excesso de modéstia, quis deixar aos cenógrafos e aderecistas as honras da representação.[143]

Portanto, para os primeiros espectadores da burleta, em dezembro de 1904, a alusão a *A Passagem do Mar Vermelho*, de Fonseca Moreira, encenada com grande espalhafato poucos meses antes, era evidente — afinal, para encenar seu drama estapafúrdio, composto de 12 atos, a serem representados em duas noites, Pantaleão gasta cinco contos de réis; ainda assim, nunca consegue passar da primeira noite, uma vez que a peça é sempre interrompida devido ao descontentamento da platéia.

Notamos nesta passagem, novamente, o trabalho do comediógrafo experimentado no gênero da revista de ano, capaz de parodiar peças inusitadas do repertório da época e satirizar os fatos verídicos de maneira espontânea, de forma a incorporar o acontecimento naturalmente dentro da fábula. Com a distância temporal, o leitor/espectador do século XXI deixou de perceber a paródia, bastante específica em relação a um texto teatral encenado naquele ano; diferentemente das revistas de ano, porém, em que a compreensão da peça implica o entendimento das alusões, o leitor/espectador atual diverte-se com o episódio: não é necessário conhecer Fonseca Moreira ou *A Passagem do Mar Vermelho* para rir do drama espalhafatoso escrito por Pantaleão e de sua personalidade cômica. Reconhecer a alusão significa apenas identificar um elemento cômico a mais na burleta, de maneira nenhuma essencial; em outras palavras, o desenvolvimento da trama independe de um conhecimento específico sobre o teatro da época — o mesmo se dá com as demais referências ao teatro cômico.

No nono quadro, acontece um qüiproquó com elementos típicos da farsa: o travestimento, somado à obscuridade, engana uma personagem e gera grande confusão. O recurso, utilizado de Shakespeare a Martins Pena (*O Noviço*, *O Cigano*, *As Desgraças de uma*

---

egípcia, hebraica e diabólica. Juntem-se a tais atrativos alguns bailados da simpática Terezina Chiarini, algumas tramóias como as sabe arranjar o Augusto Coutinho, a disposição estética dos coros e comparsaria, trabalho do velho Adolfo, insigne dourador de pílulas teatrais, e ainda os efeitos da luz elétrica, e as apoteoses, realmente deslumbrantes: não haverá olhos exigentes que se não comprazem na contemplação de toda aquela fantasmagoria artística.

Os ouvidos têm também o seu quinhão de delícias, graças a alguns trechos do nosso Paulino do Sacramento, que não faz triste figura – honra lhe seja! – ao lado daqueles mestres.

Na peça há um grande número de diabos e diabas, entre os quais o Peixoto, o Brandão, que paga por junto todos os seus pecados, subindo e descendo constantemente pelos alçapões, e Maria Lino, muito interessante no seu papel de Flor de Enxofre. Campos apresentou uma bela cabeça de Moisés, e todos os demais artistas, quer do sexo fraco, quer do forte, contribuíram com a sua habilidade para a magnificência do espetáculo." *Idem*, 05/05/1904.

[143] *Idem. Ib.*

Criança)[144], consiste num artifício recorrente, parte comum de enredos com peripécias cômicas. A diferença, em *O Mambembe*, surge a partir da indicação paródica direta: após a festa do Divino, as personagens, tarde da noite, hospedam-se na casa do fazendeiro Chico Inácio, responsável pela ida da companhia à cidade de Pito Aceso; Pantaleão segue os artistas, na esperança de ver seu monstruoso drama encenado e de conseguir passar uma noite com Laudelina, a quem assedia desde que a companhia chegara a Tocos; à luz da lua, entrega uma cartinha à moça, na qual promete dois contos de réis em troca de um encontro em seu quarto.

> Laudelina — Pois não é que esse velho sem-vergonha, que já devia estar bem ensinado, aproveitou o ensejo de me entregar o lenço para me entregar também uma carta?[145]

Sem saber como agir, Laudelina pede ajuda a Frazão. O empresário resolve disfarçar-se de mulher para enganar Pantaleão e conseguir o dinheiro. Dessa maneira, a cena típica das peças cômicas torna-se parte da "vida real" dos atores-personagens, acostumados a vivê-la somente nos palcos.

> Frazão (*Entrando da direita vestido de mulher e com a cabeça envolvida no xale de Laudelina*): — Arranjei um vestido da Josefina, que me ficou ao pintar. **Eu já fiz um papel em que havia uma situação parecida com esta. Mas era teatro: não sei se na vida real a coisa se passará do mesmo modo.** O que eu quero são os dois contos de réis na mão.(*Dá meia-noite*) Meia-noite! Está na hora. (*Vendo Pantaleão sair de um quarto*). Lá vem o Leãozinho.
>
> Pantaleão (*Vendo Frazão, à parte*) — É ela! Eu não disse? Não há nada como o poder do ouro[146]! (*Baixo*) És tu, Laudelina?
>
> Frazão (*Baixo*) — Sim![147]

Como se vê, o próprio Frazão faz a ligação entre a peripécia que vai se passar e o episódio cômico-popular tradicional. O desfecho, através da paródia a uma *ficelle* comum nos melodramas, o reconhecimento[148], fecha com chave de ouro as alusões metateatrais desenvolvidas no decorrer da intriga. Nas farsas, a inclusão de passagens melodramáticas

---

144 Pena, Martins, *opus cit*., 1968.

145 Azevedo, Artur, *opus cit*., vol. V, 1995. p. 363.

146 Alusão à peça *O Poder do Ouro*, de Eduardo Garrido, representada pela companhia de Frazão. Eduardo Garrido (20/12/1842 – 23/12/1912) foi um dramaturgo português famoso no Rio de Janeiro no final do séc. XIX. Fez muitas adaptações. Escreveu, entre outras, *Pecados velhos*, *Viagem à Lua*, *O solar da rocha azul*, *A pêra de Satanás*.

147 *Idem. Ib*. p. 367. Grifo nosso.

148 "Se o tema da perseguição se desenvolve ao longo da quase totalidade dos três atos, o do reconhecimento intervém nas últimas cenas, ou nos finais de atos. É por meio do, ou dos reconhecimentos que se encerra a perseguição e que se assinala com "a voz do sangue" ou "a cruz de minha mãe", o clímax patético do drama, acentuado ainda pela utilização do *quadro vivo* que, na encenação, fixa os personagens sublinhando o efeito com trêmulos da orquestra." Thomasseau, Jean-Marie, *opus cit*., 2005. p. 36.

ressalta o humor por um efeito contrário ao obtido nos dramalhões; nelas, o "golpe de teatro" propicia o riso devido ao exagero de dramaticidade na interpretação de tipos originalmente cômicos, caricatos. Em *O Mambembe*, temos a paródia desses dois recursos: o "golpe de teatro" dos melodramas e o exagero caricatural das farsas, em uma alusão metateatral. No último quadro, Laudelina, a órfã, descobre ser filha de Chico Inácio. As rubricas fornecem as indicações para os atores carregarem a dramaticidade da cena:

> Chico Inácio — E... minha filha? Que fim levou minha filha?
> Dona Rita — Que fim levou? (*Solenemente, a Laudelina*) — Laudelina, abrace seu pai!...
> Todos — Seu pai!...
> Laudelina — Meu pai!...
> Chico Inácio — Ela!...
> Laudelina — Meu pai!...
> Dona Rita — Sim, esta é a filha da pobre Florentina, que morreu nos meus braços, abandonada pelo Ubatatá!
> Chico Inácio (*Dramático*) — Oh! Cale-se!...
> Dona Rita — Agradeça-me! Fui eu que a eduquei.
> Chico Inácio — Minha filha! (*Abraçando Laudelina*) Havia não sei o quê que me dizia ao coração que eu era teu pai![149]

Ao descobrir que é filha de um rico fazendeiro, a moça resolve abandonar sua curta carreira artística; assim, no final da peça, os valores morais sobrepõem-se à eventual rebeldia da jovem atriz amadora. Agora, sabendo-se rica e senhora de um nome importante, seu destino deveria ser o mesmo das moças de famílias da elite econômica: o casamento. Ao saber que o noivo da filha era Eduardo, Chico Inácio, pensando que o futuro genro seria um ator, preocupa-se. O engano, porém, rapidamente se resolve:

> Laudelina: — Perdão, meu pai, mas eu sou noiva de seu Eduardo... (*Vai tomar Eduardo pela mão*).
> Chico Inácio: — De um ator...
> Eduardo: — Perdão, não sou ator, sou empregado do comércio do Rio de Janeiro.[150]

Dessa maneira termina a aventura dos amadores na vida artística profissional. O desfecho representa um paradigma das posições do comediógrafo que o criou: suas idéias, presentes tanto nas peças quanto nas crônicas, jamais atingiam um radicalismo exacerbado; homem de seu tempo, Artur Azevedo desejava a transformação de alguns modos de pensar

---

[149] *Idem. Ib.* p. 379.
[150] *Idem. Ib.*

enraizados na sociedade, mas nunca expressava um ponto de vista capaz de transgredir com a ordem vigente; sonhava com o crescimento do respeito aos atores, mas sabia o quão longe estava da possibilidade de uma jovem da elite abraçar a carreira teatral.

Os costumes interioranos

Junto às referências metateatrais, que regem o desenvolvimento da trama, podemos acrescentar a representação de costumes populares do interior do país como outro aspecto responsável pelo enriquecimento do conteúdo da obra dramática. De grande recorrência nas comédias, desde Martins Pena, as festas folclóricas fazem parte da tradição de nossa dramaturgia cômica do século XIX. Nas peças daquele autor, a evolução no manejo de festas populares dentro dos enredos deu-se aos poucos, desde as finalizações das primeiras comédias, ainda presas ao estilo dos entremezes portugueses (*O Juiz de Paz na Roça* e *A Família e a Festa na Roça*), até sua plena incorporação ao desenvolvimento da fábula (*O Namorador ou a Noite de São João*, *Judas em Sábado de Aleluia*).[151]

A festa do Divino Espírito Santo, especialmente, consistia num cenário recorrente nas comédias de costumes, utilizada para a simples exposição dos costumes ou integrada a episódios importantes da intriga. A segunda parte de *A Família e a Festa na Roça* passa-se durante uma festa do Divino; encerra-se o conflito da pequena comédia no primeiro quadro, e o segundo serve unicamente de pretexto para a exposição dos costumes por meio da festa. Também França Júnior utilizou as comemorações populares para construir o ambiente da província e dinamizar o cenário: o primeiro ato de *Direito por linhas tortas* passa-se durante uma festa do Divino, com várias semelhanças em relação às festas retratadas no segundo quadro de *A Família e a Festa na Roça* e no terceiro ato de *O Mambembe*. Há, em todas essas obras, o coreto com leiloeiros a pregar prendas simples, como frangos e frutas, uma pequena igreja da qual saem fiéis, a coroação do imperador do Divino, danças e fogos de artifício. Na peça de França Júnior, a quermesse serve de ambiente para o encontro amoroso de Luís e Inacinha; em *O Mambembe*, a companhia de Frazão participa do evento, no qual se apresentará.

Vemos assim que Artur Azevedo uniu ao gênero da burleta os temas utilizados por seus antecessores em peças não musicadas; para tanto, adicionou os versos cantados, inexistentes nas comédias de costumes, aos elementos tradicionalmente presentes. A dinâmica

[151] Arêas, Vilma Santana, *opus cit.*, 1987.

obtida resultou em um quadro ainda mais alegre, sem perder a espontaneidade característica de tais cenas. Os versos cantados integram-se ao andamento da cena, a exemplo do seguinte coro:

> Que bonita festa
> Do Espírito Santo!
> Tudo causa encanto!
> Tudo faz viver!
> Sim, ninguém contesta:
> Não nos falta nada
> Nesta patuscada
> Que nos dá prazer![152]

Por ter os seus dois últimos atos ambientados na província, o enredo de *O Mambembe*, mais do que os das demais burletas, desenvolve-se de maneira semelhante às comédias de costumes da tradição. Festas populares funcionam como pano de fundo para as aventuras da trupe de Frazão, em concordância com a ambientação típica das comédias de Martins Pena — desse modo, além da festa do Divino, no terceiro ato, uma manifestação de apreço serve de motivo para as peripécias do segundo ato.

A partir da manifestação, Artur Azevedo ironiza a hipocrisia freqüentemente presente no hábito de homenagear pessoas importantes: tanto o orgulho daquele que recebe a homenagem, quanto o interesse e a bajulação daquele que a promove são alvos de seu olhar crítico. Conforme vimos, nessa mesma tradição baseia-se a fábula de *O Retrato a Óleo*. O tema repete-se, novamente, em *A Fonte Castália*, porém de maneira distinta: embora, nessa peça, a homenagem não represente o pano de fundo para as ações, ela justifica a existência do terceiro ato. Na peça, Frumêncio envia um poema a fim de parabenizar o comendador Andronico no dia de seu aniversário; para agradecer a gentileza, Andronico visita a casa de Frumêncio; contudo, por trás da hipócrita homenagem existe, em verdade, o desejo de ver sua filha casada com o milionário — este, por sua vez, utiliza o agradecimento como mero pretexto para conhecer Azélia.

Em suma, as "espontâneas manifestações" nunca são tão espontâneas assim. Nas peças de Artur Azevedo, o episódio implica sempre uma crítica à falta de princípios morais de quem organiza a manifestação e também do homenageado. Em *O Mambembe*, o capitão Irineu,

---

[152] Azevedo, Artur, *opus cit*., vol. V, 1995. p. 351.

bajulador de Pantaleão, promove todos os anos uma homenagem, na esperança de conseguir uma vaga para vereador:

> Laudelina: — É verdade que o senhor vai promover uma manifestação ao coronel presidente da Câmara?
> Irineu: — Quem lhe disse?
> Laudelina: — Ele mesmo.
> Irineu: — Ah! Está com a boca doce? Mas nessa não caio eu! Há já três anos que faço tal engrossamento e ainda não sou vereador. Só a música me tem custado setenta e cinco mil réis.[153]

Desiludido em relação às possíveis vantagens pessoais que esperava obter ao organizar a manifestação, Irineu desiste de perder seu tempo e seu dinheiro; ao saber disso, Frazão, de olho em uma ajuda financeira para sua companhia teatral, decide encarregar-se da organização da festa. As festas, uma no segundo ato (a homenagem) e outra no terceiro (a quermesse), somadas às peripécias, fazem o enredo caminhar num ritmo acelerado.

Sem a fragmentação existente em *A Capital Federal*, as cenas, rápidas, encadeiam-se. Não há, como naquela burleta, a dispersão das personagens do núcleo central, responsável pelo paralelismo dos acontecimentos; no entanto, o ritmo frenético origina-se, aqui, da rapidez com que os acontecimentos se modificam, especialmente nos dois últimos atos. Os diálogos, compostos por falas curtas, ajudam a dinamizar os episódios, que se seguem uns aos outros com bastante velocidade; tal característica exige grande agilidade por parte dos atores para uma encenação adequada do texto, e torna a criação do espetáculo bastante complexa, ao estilo das grandes apresentações de operetas e revistas.

Esse fato reitera nossa afirmação de que a experiência com o teatro musicado favoreceu o autor, cuja capacidade para inventar uma obra de tamanha desenvoltura não surgiu inesperadamente, mas foi fruto de anos de trabalho com o teatro popular. A inserção harmoniosa de temas já desenvolvidos em comédias de costumes numa peça de grande espetáculo, isto é, numa peça que demanda cenários elaborados, música, coro e muitos atores, comprova o quanto a depreciação dos gêneros ligeiros é fruto de análises pouco aprofundadas. Apesar da importância da encenação para um texto de teatro escrito com vistas a agradar a um "público" ávido por grandes efeitos de cena, os aspectos literários da peça não se desmerecem devido a essa característica; pelo contrário, a complexidade do espetáculo, difícil de ser alcançada — o que se torna patente pelo fracasso das primeiras representações, ocasionado,

---

[153] *Idem. Ib.* pp. 323, 324.

provavelmente, pela lentidão do espetáculo —, denota um aspecto original, singular da obra de Artur Azevedo.

Um dos aspectos mais representativos das qualidades propriamente literárias da peça consiste na elaboração da linguagem. Como dissemos, nas burletas, a riqueza do uso da linguagem coloquial amplia-se pela diversidade de sotaques. Em *O Mambembe*, a distinção, nesse sentido, volta-se para as personagens de província: os carreiros, por exemplo, responsáveis pelo transporte da companhia teatral e de sua bagagem nos carros de bois, falam de maneira bastante peculiar. A singularidade de seu discurso dificulta o entendimento das falas[154], inclusive por parte das personagens da cidade:

> Bonifácio (*Da porta*) — Dá licença, *nhô*?
> Eduardo — Entre. Que deseja?
> Bonifácio (*Entrando e apertando a mão de Eduardo*) — Não cortando seu *bão prepósito*: é aqui que é a casa de *siá* dona *Gertrude*?
> Eduardo — Sim, senhor.
> Bonifácio: — *Vancê* é empregado da casa?
> Eduardo: — Não senhor. (*À parte*) Quem será este animal?
> Bonifácio: — *Vancê tá assistino* aqui?
> Eduardo: — Está o quê?
> Bonifácio: — *Pregunto se vancê tá assistino* aqui... sim, se é *ospe* dela?
> Eduardo: — *Hospedela*? Sou.[155]

Percebe-se, no trecho, a má impressão causada em Eduardo, personagem culta e moradora da cidade, pela enunciação característica do carreiro. Lembremos que o preconceito relativo aos "erros de português" de brasileiros pobres, existente até hoje em nossa sociedade, alcançara um nível elevado na elite intelectual e econômica do início do século. Artur Azevedo, apesar de fazer parte da roda de literatos prestigiados do Rio de Janeiro, utilizava o falar brasileiro em suas obras ficcionais; além disso, criticava o preciosismo exacerbado de pessoas pertencentes às classes sociais mais altas. A opinião das pessoas estudadas sobre o discurso de seus conterrâneos menos afortunados aparece ironicamente em várias obras, a exemplo do trecho acima transcrito. A crítica surge com força ainda maior na burleta *O Cordão*, conforme veremos adiante.

---

[154] Utilizaremos o termo "fala" e "enunciado" para designar os textos pronunciados pelas personagens e os termos "discurso" e "enunciação" quando nos referirmos ao modo de falar característico de cada personagem. *Cf*: Ryngaert, Jean Pierre, *opus cit.*, 1995./ Pavis, Patrice, *opus cit.*, 2ªed., 1999.
[155] Azevedo, Artur, *opus cit.,* vol. V, 1995. p. 335.

Somada à crítica ao preciosismo vocabular de seus pares, Artur Azevedo utilizou a diferenciação do modo de falar das personagens para caracterizá-las e criar cenas engraçadas. O uso de discursos diversos em uma mesma peça possibilita várias vantagens para a obtenção de uma comédia bem estruturada e engraçada. Saber reproduzir a enunciação de pessoas de várias condições sociais ou nascidas em regiões distintas auxilia na definição e diferenciação dos tipos cômicos, de modo a enriquecer o texto literária e teatralmente. Por meio da reprodução de discursos característicos, o leitor/espectador, ao ler ou ouvir as primeiras falas pronunciadas pelas personagens, identifica imediatamente seu tipo social, sua origem, podendo compreender mais facilmente as relações entre elas; além disso, discursos muito distantes do corrente entre o público propiciam o riso devido ao exotismo: as personagens que apresentam o modo de falar semelhante ao da platéia reagem à linguagem de tipos cômicos representantes dos outros grupos sociais com espanto ou preconceito; tais reações também provocam o riso.

Vladimir Prop, ao listar os recursos que levam o leitor das obras literárias cômicas ao riso, escreveu:

> Ao domínio da comicidade realizada através de meios lingüísticos pertence aquela que surge do emprego dos mais variados jargões profissionais ou de casta. (...)
> Um discurso estranho ou insólito distingue uma pessoa das outras, tal como o fazem uma roupa esquisita ou um jeito todo especial, etc.[156]

A utilização da linguagem cômica pode significar o sucesso ou o fracasso de um gênero em que a vivacidade constitui um aspecto fundamental.

> São as personagens que falam. Se elas tivessem que se expressar numa língua pálida e incolor, a comédia perderia qualquer possibilidade de efeito (força de ação). As personagens devem falar a língua que lhes é característica e se expressar de forma sugestiva (viva).[157]

Artur Azevedo conseguiu criar personagens expressivas a partir do discurso específico de cada uma. Os atores da companhia de Frazão cruzam com tipos cômicos interioranos cuja "força de ação" consiste essencialmente na sua linguagem característica: o carreiro Bonifácio, por exemplo, seria uma personagem completamente apagada, não fosse sua enunciação; ele chama atenção do leitor/espectador devido ao discurso, salientado durante um monólogo dirigido à platéia e, por isso, carregado de referências metateatrais.

---

[156] Prop, Valdimir, *opus cit.*, 1992. p. 128
[157] *Idem Ib.*, p. 133.

Bonifácio: _ *Tô coas perna qui* não posso, e aqui não tem uma cadeira pra gente *descansá*! Seis *légua* no pangaré em quatro *hora* é da gente se *matá*! E *óiem* que eu fui *tropero*! Já gramei aquela serra de Santo co meu trote de burro, um bandão de *veis*. Era uma vidinha de cachorro que se passava, *mais* assim às *veis*, dá um *poco* da *sodade*. A gente tomava o seu cafezinho da *priminhã* bem cedo, arreava *as* mula e tocava *inté notro poso*. Quando eu via as *bruaca tudo alinhada*, as *mula tudo* amarrado na estaca, *mar* comparando (*Gesto*), *tá* e *quá* o jeito de *vancêis*, *óie* era bonito *memo*. (...)[158]

Outro tipo interessante nesse sentido, o maestro italiano Carrapatini, apresenta ainda mais comicidade do que Bonifácio ao interagir com as demais personagens, que ridicularizam seu sotaque:

Dona Rita: _ Que se entendesse com o Frazão. Mas o Frazão não pode fazer milagres! Pois se nem ao menos pagou os vinte e cinco mil réis que ficou a dever ao mestre da banda! E o italiano não nos deixa a porta (*Imitando Carrapatini*) *Vinte e xinque mila ré! Vinte e xinque mila ré*![159]

Inclusive o nome do maestro serve de mote para o humor:

Carrapatini: - *Buon giorno... signor colonello... buon giorno, signor Frazone.*
Frazão: _ Senhor Carrapato, buon giorno!
Carrapatini: _ *Signor Frazone, sono qui per ricever vinte e xinque mila ré della manifestazione ao colonello.*[160]

Como vemos, o trabalho com a linguagem coloquial, presente em *O Mambembe*, *A Capital Federal* e *O Cordão*, mostra-se fundamental para a elevação da qualidade artística e literária das burletas. O escritor não somente defende a língua portuguesa da influência dos francesismos da época, mas vai além — ao utilizar falares regionais brasileiros, misturando-os ao coloquial padrão, falado pelas personagens estudadas, revela artisticamente a relação entre as classes sociais a partir da linguagem.

Assim, por meio da exposição dos costumes brasileiros, *O Mambembe* (como *A Capital Federal*) consegue suscitar o interesse de leitores/espectadores de hoje mediante a comicidade das situações, das personagens e, principalmente, da representação dos hábitos populares de forma consistente. As personagens da companhia de Frazão, tipificadas a partir do imaginário teatral, adquirem conotação dramática única na história da comédia brasileira — e as demais personagens do interior brasileiro, caracterizadas pelo modo de falar ou pela profissão, junto a um desenrolar de episódios engraçados e relacionados a um desenvolvimento linear de enredo,

[158] Azevedo, Artur, o*pus cit*., 1995, vol V. p. 336.
[159] *Idem*. pp. 330, 331.
[160] *Idem*. p. 339.

envolvem o espectador em um mundo fictício extremamente bem realizado. Observamos nesta burleta o teatro ligeiro elaborado em toda sua plenitude, por intermédio da inspiração vinda diretamente da realidade nacional. Novamente encontramos o trabalho do homem de teatro maduro, consciente de suas capacidades, experimentado dentro do gênero cujas características se coadunam com a sua natureza artística.

3. *O Cordão*: o povo da lira

Embrião do teatro do começo do século XX

A última burleta escrita por Artur Azevedo, *O Cordão*, composta de apenas um ato, estreou no dia 22 de fevereiro de 1908, em pleno carnaval. Ela faz parte de um momento de transição para o teatro que caracterizaria as duas décadas seguintes: o teatro por sessões e as revistas agora não mais de ano. Criou-se o teatro por sessões para competir com o cinema, cuja concorrência passou a dividir o "público", antes todo voltado ao teatro: como no cinema apresentavam-se vários filmes curtos mediante o pagamento de um só ingresso, o teatro, na tentativa de recuperar a atenção dos espectadores, resolveu seguir esse mesmo preceito, apresentando diversas peças curtas em uma única noite.

Artur Azevedo reclamou algumas vezes, em suas crônicas, da falta de público nos teatros, enquanto os cinematógrafos faziam sucesso.

> O movimento em todos nossos teatros durante as últimas noites foi muito insignificante: em compensação, os cinematógrafos, que estão na moda, têm tido uma concorrência extraordinária.[161]

> A fortuna dos cinematógrafos sugeriu ao estimado ator Antônio Serra a idéia de organizar uma companhia cujos espetáculos serão divididos em três sessões. O espectador poderá comprar bilhete para as três ou para cada uma das três, como quiser.[162]

Apesar da afirmação de que Antônio Serra tivera a idéia de organizar o teatro por sessões, foi Cinira Polônio, com sua companhia, quem popularizou a novidade. Nas décadas de 1910 e 1920, o sistema espalhou-se pelos teatros de diversão do Rio de Janeiro; com o

[161] Azevedo, Artur. *O Teatro. In.* "A Notícia", 03/10/1907.
[162] *Idem*, 19/11/1907.

tempo, o método revelou-se desfavorável à qualidade das apresentações, porque a pressa em fazer encenar várias sessões por dia favoreceu um crescente descuido em relação ao preparo dos espetáculos; tudo indica, porém, que, num primeiro momento, Cinira Polônio conseguiu unir qualidade com quantidade. Artur Azevedo escreveu *O Cordão* para sua companhia, a pedido do empresário Silva Pinto, a fim de ser representada junto com a revista *Dinheiro Haja!*, de Batista Coelho. A empresa esforçava-se para manter um repertório popular de qualidade:

> A empresa do Carlos Gomes se tem otimamente com os espetáculos secionados, vai por em cena uma revistinha, o *Pão Furado*, de João do Rio e J. Brito, os autores do *Chic-chic*; mas parece que antes disso teremos naquele teatro uma pequena mágica.[163]

Um episódio da revista de ano *Comeu!*, de 1902, deu origem ao enredo da burleta. O segundo quadro de *O Cordão* consiste na transposição quase idêntica do quarto quadro de *Comeu!*, publicado no jornal *O País*, a 28 de julho de 1904. Acerca dessa revista, não encontramos anúncios anteriores à primeira representação, realizada no dia 19 de julho. Artur Azevedo, inclusive, mostrou-se desanimado antes da sua estréia:

> A peça foi escrita de boa vontade, para satisfazer ao pedido de um empresário amigo; a crise, porém, que atravessava os nossos teatros não permitiu, naturalmente, que o autor concebesse grandes esperanças.[164]

Apesar do desânimo manifestado acima, o espetáculo forneceu relativo retorno à empresa, que a colocou em cena com muitos sacrifícios, conforme confessou o autor em crônica posterior à estréia:

> O público riu e aplaudiu, — isso me satisfez. Muita gente notou que os cenários não fossem todos novos e as vestimentas não deslumbrassem os espectadores com o brilho dos cetins e dos dourados. Em todo o caso, o empresário não enganou o público, não prometeu mais do que deu, e, vamos e venhamos, a encenação é limpa.[165]

Os poucos recursos utilizados na produção da indumentária e dos cenários, tão importantes para o êxito das revistas, não impediram o relativo sucesso do espetáculo. *Comeu!* permaneceu cerca de um mês em cartaz e obteve boa repercussão crítica. Os cronistas

---

[163] *Idem*, 28/02/1908.
[164] *Idem*, 17/07/1902.
[165] *Idem*, 24/07/1902.

comentaram a falta de uma fábula a servir de fio condutor à peça (a criação de um frágil enredo tornara-se método comum nas revistas de ano de Azevedo): dois compadres, Momo e Carnaval, interligam os episódios alusivos e não há um fio de enredo consistente. Peças semelhantes viriam a transformar-se no que Neide Veneziano chamou de gênero novo, legitimamente brasileiro, quando a nacionalização da revista, originária da França, permitiu o desenvolvimento de um gênero inédito.

> *Comeu!*, de 1902, embora tenha uma definição de *revista cômica de acontecimentos*, na verdade, pelo seu argumento, é uma revista carnavalesca.[166]

> O processo de dominação cultural no Teatro de Revista vai inverter-se a partir da descoberta do filão carnavalesco que definirá não só um tipo de teatro musical repleto de composições para os festejos de Momo, mas também a partir daí surgirá uma linha de dramaturgia específica, de encenação característica bem como uma atuação diferenciada.[167]

Constatamos que, apesar dos críticos de *Viagem ao Parnaso* e *O Tribofe* observarem um enfraquecimento na aceitação do gênero em 1891 e 1892, em 1902 — ou seja, dez anos depois — ainda havia um bom número de espectadores interessados em divertir-se assistindo às revistas de ano. Estas desapareceram somente no fim da primeira década do século XX, com a morte de seus principais escritores e a posterior mudança de rumo no gênero revista, definido a partir da descoberta do "filão carnavalesco". O preconceito permaneceu constante nas apreciações dos jornais, tanto em relação às revistas de ano quanto às carnavalescas; os elogios surgiam entremeados de severas censuras, como podemos observar no trecho abaixo:

> Para os que pregam a regeneração do teatro do Rio de Janeiro, a monumental enchente que teve anteontem o teatro Lucinda deve ser uma prova de que os seus esforços estão muito longe de alcançar o desejado resultado. Nenhum gênero teatral chama público às nossas casas de espetáculo, como a Revista, que não é positivamente o supremo ideal da arte no teatro.[168]

Como vemos, o preconceito em nenhum momento arrefeceu durante a virada do século, mesmo após as críticas positivas obtidas por peças claramente construídas com base nas revistas, como as burletas. A seqüência da crônica contém elogios aos episódios e aos tipos cômicos de *Comeu!*; as personagens cariocas receberam comentários favoráveis da imprensa e compõem o ponto alto de *O Cordão*, criada a partir de um dos episódios pelos quais passam

---

[166] Veneziano, Neide, *Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro... oba!*. Campinas: Unicamp, 1996. p. 40.
[167] *Idem. Ib.*p. 55.
[168] *Teatros e... In.* "Gazeta de Notícias", 21/07/1902.

Momo e Carnaval em sua visita ao Rio de Janeiro. O crítico do jornal *O País* percebeu o diferencial existente no quarto quadro do primeiro ato da revista:

> Artur Azevedo, entre os quadros de pura fantasia a roçar pela verdade dos acontecimentos, criou vários quadros realistas, entre os quais aquele que se passa no 1º ato, intitulado *Os amadores do Itapiru*, verdadeira fotografia do *povo da lira*.[169]

O empresário Silva Pinto, o mesmo que encomendara *A Capital Federal*, também percebeu que o quadro poderia render uma comédia.

> O nó da peça é um quadro de certa revista que passou quase despercebida no Lucinda. O empresário Silva Pinto, entendendo que aquele quadro poderia dar de si, encomendou a peça, e o público deu-lhe razão.[170]

O cunho modesto da comédia em um ato ganhou destaque nas crônicas. Os jornalistas louvaram o talento do comediógrafo em conseguir realizar prontamente uma obra literária a pedido de uma companhia. João do Rio não mediu palavras para exaltar suas qualidades:

> Cinira Polônio teve a idéia dos já aceitos espetáculos por sessão, espetáculos alegres com muita maluquice e muito movimento. Para o Carnaval pediram a Artur um atozinho, e Artur dá-nos uma comédia deliciosa, atravessada pelo zabumbo louco do *Cordão*. Todas as suas qualidades inigualáveis: o fundo honesto e moral do comediógrafo, a verdade do diálogo, a observação dos costumes, a ciência de apanhar a atualidade e fixá-la com uma simples frase, todas essas qualidades lá estão.[171]

O Cordão constitui, realmente, um retrato inteligente e gracioso dos costumes populares; há, também, um fundo moral, que faz do texto ao mesmo tempo uma apologia às tradições populares do Carnaval de rua e uma repreensão aos excessos dos foliões de classe social baixa; principalmente a linguagem das personagens, talvez a característica mais marcante da burleta, segue fielmente o modo de falar dos diferentes tipos representados. Embora curta, ela apresenta diversos elementos e tipos oriundos da cultura popular urbana depreciada naquele momento, mas posteriormente elevada à dignidade de verdadeiro alicerce cultural da nossa nação. Artur Azevedo incluiu muitas referências a uma realidade social pouco representada na literatura daquele momento, realidade de suma importância para nossa história

---

[169] *Artes e Artistas. In.* "O País", 21/07/1902.
[170] Azevedo, Artur. *O Teatro. In.* "A Notícia", 28/02/1908.
[171] Joe, *Quinta. In.* "Gazeta de Notícias", 01/03/1908.

— por isso, essa peça pouco conhecida oferece ao leitor atual uma representação muito interessante acerca do modo de vida e da organização social do Rio de Janeiro da época.

Os críticos de então enfatizaram a singeleza da produção e a facilidade com que aparentemente fora escrita:

> Mas há alguma coisa, por mais despreocupadamente feita, que não tenha a sua e*mpreinte*, aquela ciência perfeita do palco e aquela admirável observação que o colocam como o primeiro dos nossos escritores de teatro? *O Cordão* está neste caso: é uma peçazinha, é uma burleta encantadora.[172]

> À interessantíssima burleta, escrita aliás sem preocupações de espécie alguma, não faltam observações perfeitas, nem aqueles profundos conhecimentos do palco que só pertencem ao mestre querido do teatro brasileiro.[173]

A despeito da aparência de simplicidade, nesse ato feito "tão despreocupadamente", todo o trabalho do homem de teatro pode ser vislumbrado: escrita no ano de sua morte, *O Cordão* coroa uma carreira voltada para os palcos e reconhecida pelos seus contemporâneos. Novamente se comentou o fato de a peça obter sucesso sem o uso do *double sense*; assim, tornou-se evidente para os críticos da época que o "público" assistiria a um espetáculo de qualidade literária, desde que o tema fizesse parte de seu imaginário. Artur Azevedo fez questão de enfatizar essa característica em sua crônica explicativa:

> Não me compete a mim falar desse trabalho, entretanto, não hesitarei em afirmar ao leitor que o *Cordão* tem uma grande virtude: a de passar-se num meio carnavalesco e poder ser representada num colégio de meninas.[174]

A afirmação foi reiterada por outros cronistas:

> Há uma circunstância interessante e considerável: a peça não tem nenhuma frase ambígua; provoca a hilaridade pelo espírito são que encerram os seus episódios.[175]

O Cordão, representada junto a outras peças ligeiras, num único espetáculo dividido em sessões, de caráter eminentemente popular, obteve sucesso entre o "público" e entre os jornalistas, que a comentaram sob o ponto de vista do gênero ao qual pertencia, um gênero musicado, sem a menosprezar. Os estudos recentes não mencionam a peça, embora ela encerre

---

[172] "Gazeta de Notícias", 23/02/1908.
[173] "O País", 24/02/1908.
[174] Azevedo, Artur, *O Teatro. In.* "A Notícia", 28/02/1908.
[175] *Palcos e Salões. In.* "Jornal do Brasil", 23/02/1908.

características das mais interessantes para a compreensão das concepções de Artur Azevedo: a burleta revela a ambigüidade de sua personalidade intelectual e sua grande simpatia pelas manifestações culturais populares.

É Carnaval!

O Cordão faz parte do conjunto de peças mais relevantes da volumosa obra de nosso autor. Nela, a linguagem é elaborada com o objetivo de caracterizar personagens da periferia urbana — inéditas nas comédias de costumes até então — e diferenciá-las de personagens formalmente educadas. Os tipos cômicos da periferia representam uma classe social de acentuada pobreza, a que pertenciam muitos habitantes da Capital, marginalizados pela elite econômica, expulsos do centro da cidade pelas reformas de Pereira Passos, no início do século XX. O tom alegre da peça se deve ao ambiente festivo no qual se desenrola a fábula: é carnaval. O cordão, também chamado de zé-pereira, consistia num evento popular por excelência, cujos participantes pertenciam às camadas mais pobres da população: mulatos, malandros e capoeiras; a prática chegou a ser proibida pela polícia (o que aparece indicado na peça), devido à desordem promovida durante alguns dos desfiles, em que ocorriam, muitas vezes, lutas entre grupos de capoeiras rivais.

Remígio, um praça reformado do exército, participa assiduamente dos cordões nos dias de folia; suas filhas, Florinda e Rosa, educadas por um padrinho, são avessas à festa; os namorados das moças, Alfredo e Gastão, funcionários de repartição, desejam afastá-las desse ambiente — considerado, por eles, maléfico à sua "pureza". O namoro, como em *A Capital Federal* e *O Mambembe*, serve de pretexto para a exposição dos costumes e para a crítica social, que, nessa burleta, decorre da diferença nos modos de pensar, agir e falar entre as personagens instruídas (os namorados e o chefe da repartição na qual trabalham) e as personagens da periferia (os participantes costumeiros do cordão *Foliões do Itapiru*, do qual faz parte Remígio).

O carnaval, enquanto tema literário, interessava bastante aos intelectuais do período. O pesquisador Leonardo de Miranda Pereira, no livro *Carnaval das Letras*, traçou um panorama histórico da festa da virada do século, a partir da opinião dos escritores:

> Bilac e Coelho Neto não são exceções: a década de oitenta do século XIX assiste à transformação do carnaval em assunto de grande interesse para muitos dos poetas e cronistas que escreviam nos grandes jornais do Rio de Janeiro. Se sua participação em um certo tipo de folia já se

fazia notar desde a década de cinqüenta do século XIX, quando escritores como José de Alencar e Manuel Antônio de Almeida fundavam a primeira sociedade carnavalesca conhecida, só muitos anos depois ele foi incorporado como tema. Autores como Raul Pompéia, Valentim Magalhães, Artur Azevedo e até mesmo o já experiente Machado de Assis não se cansavam de tratar em suas crônicas dos dias de Momo — em textos provavelmente escritos muitas vezes ainda com a ressaca das brincadeiras da véspera.[176]

Tratava-se, portanto, de um tema constante nas crônicas e contos publicados nos jornais da virada do século. Artur Azevedo, enquanto escritor popular, interessava-se particularmente pela festa, já que, nela, as classes sociais do Rio de Janeiro misturavam-se. A partir do carnaval, nessa peça, sublinha-se a posição intelectual ambígua do escritor, dividido entre a população iletrada, público de suas peças populares, e a elite culta da qual fazia parte como literato respeitado. As idéias expostas nas entrelinhas da burleta mostram-se condizentes com sua personalidade intelectual: percebemos, através de uma leitura atenta, que o autor não corroborava com o preconceito relativo aos costumes populares pregados pelas personagens da peça pertencentes às classes menos pobres.

Conforme vimos ao analisar *A Fonte Castália*, Artur Azevedo, muitas vezes, deixou-se influenciar pelas idéias teatrais vigentes entre os escritores; naquele caso, tal procedimento resultou em uma obra menos interessante do que as desenvolvidas sem a preocupação de explorar temas considerados superiores, devido ao hiato criado entre a forma e o conteúdo, e à falta de brasilidade; em *O Cordão*, porém, há uma correspondência entre a temática popular e nacional e a estrutura da peça, o que originou uma obra graciosa e bem estruturada. Aqui, a ambigüidade da personalidade intelectual do comediógrafo expressa-se por meio das divergências entre os costumes das personagens educadas e os daquelas marginalizadas; ainda que a oposição seja atenuada pela comicidade e pela alegria advindas da festa.

Se o Carnaval unia, de certa maneira, os ricos e os pobres durante os dias de folia, por outro lado os intelectuais consideravam os desfiles e bailes organizados pelos ricos superiores à alegre desordem vista entre a população desfavorecida — tal posicionamento revela o quanto demorou a ocorrer uma união maior entre os brasileiros das diferentes classes sociais em torno do carnaval. No desejo de civilizar a nação brasileira incluía-se o intuito de moderar a "balbúrdia" presente na festa dos pobres. Escreveu Nicolau Sevcenko, sobre o carnaval desejado pelos intelectuais:

---

[176] Pereira, Leonardo Affonso de Miranda, *opus cit.*, 1994. p. 5.

O carnaval que se deseja é o da versão européia, com arlequins, pierrôs e colombinas de emoções comedidas, daí o vitupério contra os cordões, os batuques, as pastorinhas e as fantasias populares preferidas: de índio e de cobra viva.[177]

Leonardo de Miranda Pereira analisou a fundo, por meio de um estudo de crônicas e contos, o grande interesse dos poetas e cronistas em avaliar o carnaval e tentar transformá-lo. Seu estudo divide-se em quatro capítulos, cada um baseado em uma narrativa curta publicada em jornal: são dois contos, de Raul Pompéia e Gastão Bousquet, e duas crônicas, uma assinada pelo pseudônimo Bosco e outra de Machado de Assis. Aos textos de base somam-se outras narrativas que expõem as concepções de diversos intelectuais sobre a folia. Em geral, as opiniões apontavam para um repúdio dos costumes "bárbaros" daqueles dias em que tudo era permitido e para o desejo de tornar a festa elegante e ordenada. Esse desejo fazia parte da vontade inerente aos homens cultos brasileiros de civilizar o país através do espelhamento na cultura européia.

Se os mortais não podem subir ao Olimpo, pensaram provavelmente muitos destes literatos, restava aos deuses das letras descer à terra e pôr os pés na lama – pois **urgia arrumar esta população confusa e primitiva, para que ela pudesse assim caber nas imagens da nação que eles se debatiam para formular**.[178]

O carnaval ideal, para os literatos, seria aquele comandado pelas sociedades carnavalescas ricas. Os Tenentes do Diabo, Democráticos e Fenianos eram os três grupos mais famosos, compostos por pessoas de poder aquisitivo alto, que pagavam mensalidades caras durante o ano para desfilar com fantasias e em carros luxuosos durante o carnaval; entretanto, ...

Bem sabiam estes literatos que, ao lado das sociedades, desfilavam pelas ruas nos dias de Momo uma série de outros grupos – como os **z**é-pereiras e cucumbis, que, como vimos, desde meados da década de cinqüenta misturavam-se ao entrudo nos dias de carnaval.[179]

Os cordões, ou zé-pereiras, compostos pelas pessoas pobres ansiosas pela diversão dos dias de carnaval, pululavam atrás dos desfiles das ricas sociedades — a situação nos lembra, hoje, os caros abadás, obrigatórios para os acompanhantes oficiais dos trios elétricos, e os

[177] Sevcenko, Nicolau, *opus cit*., 2003, p. 47.
[178] Pereira, Leonardo Affonso de Miranda, *opus cit*., 1994. p. 17. Grifo nosso.
[179] *Idem. Ib*. p. 94.

"pipocas", que seguem os trios sem pagar nada. Os literatos criticavam a dança gingada, a bagunça, as brigas, a bebedeira dos cordões, em oposição aos belos carros alegóricos das sociedades. Na revista *Comeu!*, a desaprovação ao carnaval popular se manifesta abertamente: a personagem alegórica Carnaval reclama suas mágoas ao deus Momo; após participar do ensaio do cordão carnavalesco, os dois compadres traçam suas impressões, negativas, sobre a diversão do povo da lira:

> Momo — Estou inteirado, amigo Carnaval! Basta! Basta!...
> Carnaval — Que te dizia eu? E não viste nada!
> Momo — Isto é de tirar a alegria de Momo! Vou-me embora! Se me demoro mais tempo nesta sensaboria estúpida, desmoralizo-me, deixo de ser o deus da chacota, para tornar-me a chacota dos deuses! Vamos!
> Carnaval — Mas ouve cá: que providências?...
> Momo — Depois veremos... Saiamos! Saiamos deste ambiente melancólico e mal cheiroso![180]

O trecho da revista demonstra o empenho de Artur Azevedo em tentar conciliar seus ideais de elevação à simpatia com que abraçava os costumes populares. À grande massa de analfabetos não chegavam os ideais progressistas difundidos na imprensa; conscientes desse problema, os intelectuais subestimavam a importância da maioria da população para o sucesso de seu projeto civilizador.

> Assim, obliterados no prestígio duplamente pela pressão das oligarquias e pelo analfabetismo crônico do grosso da população, os escritores se entregavam a reações insólitas. Primeiramente, diante do público arredio ou indiferente, alimentava o consolo íntimo de que ele era desprezível, ou a ilusão de que era prescindível[181]

Próximo ao "público arredio ou indiferente" às manifestações literárias, o comediógrafo tentava conciliar a vontade de ver seu país assemelhar-se à grandeza cultural européia ao interesse em agradar aquele mesmo público desprezado pelos demais intelectuais. Em busca dessa conciliação, escrevia comédias ligeiras e populares, mas não se submetia aos recursos baixos utilizados por diversos escritores de revistas e mágicas para atrair a população ao teatro: sem as piadas grosseiras, o maxixe desenfreado, as mulheres seminuas, o *double-sense*; suas comédias apresentavam, no entanto, a música ligeira, os cenários luxuosos, o enredo engraçado, a comunicação direta com o grande público através da linguagem simples e dos

[180] Azevedo, Artur, *opus cit*., vol V, 1995. p. 143.
[181] Sevcenko, Nicolau, *opus cit*., 2003. p. 111.

assuntos próximos a ele — por isso agradavam. Tal atitude seria adotada posteriormente por outros escritores:

> Artur Azevedo, ao voltar-se para o grande público, apenas inaugura uma tendência que, se tem por base a necessidade de sobrevivência destes escritores, ganha no período uma justificação moral: a necessidade de "educar" os grupos das ruas.[182]

Para "'educar os grupos das ruas", público regular das revistas e demais gêneros populares, nada melhor que a inclusão de trechos, nas revistas de ano (como o acima transcrito, de *Comeu!*), com críticas ao "ambiente melancólico e mal-cheiroso" no qual viviam os pobres. No entanto, apesar de reiteradas afirmações semelhantes, sua simpatia pelo modo de vida do povo transparece correntemente nas obras dramáticas e nas crônicas — daí o caráter ambíguo de sua personalidade intelectual, que vimos delineando no decorrer deste estudo. Leonardo de Miranda Pereira refletiu sobre tal característica, diferenciadora do modo de pensar de Artur Azevedo em relação a seus pares: ao comentar o "entrudo", guerra carnavalesca de água e outras substâncias menos "limpas", no primeiro capítulo do livro, transcreveu trechos de crônicas escritas na década de 1880, em que o escritor repudiava a brincadeira, mas ao mesmo tempo revelava sua disposição favorável ao jogo:

> Como homem de letras, não poderia Artur Azevedo simplesmente tomar a defesa de tão temido jogo. Sua posição de destaque na sociedade e sua auto-imagem fazem com que ele, apesar de sua simpatia pelo folguedo, se junte às vozes que clamam por sua eliminação — dentro do mesmo sentimento, discutido anteriormente, sobre o papel formador que os homens de letras atribuíam à literatura.[183]

O trecho explicita a ambigüidade intelectual do escritor, presente de diferentes maneiras nas entrelinhas de seu teatro. Em relação ao carnaval, não gostava dos dias de folia porque os teatros não funcionavam e, o que seria pior ainda, algumas casas de espetáculos transformavam-se em salões de baile. Em 1905, após reforma realizada no teatro São Pedro, os arrendatários resolveram estreá-lo durante o carnaval; triste com o que ele considerou um desrespeito para com o melhor teatro da cidade, o dramaturgo não perdeu a oportunidade para expressar sua opinião sobre os foliões:

---

[182] Pereira, Leonardo Affonso de Miranda, o*pus cit*., 1994. p.16.
[183] *Idem*. *Ib*, p. 44.

Todos sabem o que é hoje o Carnaval no Rio e Janeiro, e a que espécie de gente vão abrir aquelas portas... Queira Deus que esses senhores não se arrependam amargamente de uma resolução que tem sido condenada *in limine* por toda a gente de bom senso.[184]

A sala do São Pedro de Alcântara foi inaugurada efetivamente, por bailes carnavalescos. Os arrendatários do teatro levaram a sua avante. Queira Deus que os foliões o não estragassem.[185]

Apesar das palavras duras, provavelmente escritas devido à revolta em ver o teatro recém-reformado transformado em salão de festa, ele não se mostrava constantemente contrário ao carnaval enquanto divertimento popular; não aceitava os excessos dos participantes durante os dias em que tudo era permitido, mas simpatizava com sua alegria. Os elogios ao carnaval de 1906 comprovam isso:

Não quero, como não quer Bilac, a supressão do Carnaval, que é o divertimento por excelência do nosso povo; o que desejo, o que deseja o admirável poeta da *Via Láctea*, o que todos nós devemos desejar, é que o Carnaval no Rio de Janeiro seja uma festa e não um tripúdio. Felizmente caminhamos para esse resultado.[186]

A mistura das diferentes classes sociais durante o carnaval expunha a todos a pobreza e o modo de vida das pessoas marginalizadas. Nesses dias tornava-se evidente a todos, em desfiles nas ruas centrais da Capital, as expressões culturais (música, dança, luta da capoeira) que a intelectualidade procurava "regenerar", ou seja, suprimir. Ao aproximar-se dos habitantes desfavorecidos, através do teatro ligeiro, a posição de Artur Azevedo frente aos costumes considerados "bárbaros" adquire ares extremamente simpáticos: a afinidade com a "espécie de gente" capaz de destruir o São Pedro nos momentos de euforia, e com o "divertimento por excelência do nosso povo", apresenta-se na empatia com que caracterizou o povo da lira, os componentes do grupo *Foliões do Itapiru*, de *O Cordão*.

Ao analisar rapidamente a peça, Maria Clementina Pereira Cunha[187] — em um ensaio sobre os zé-pereiras, realizado a partir de uma comédia escrita pelo ator Vasques, de 1869: *O zé-pereira carnavalesco* — destacou o repúdio da elite frente à maneira do povo pobre desfrutar o carnaval. Tal ponto de vista não estaria presente na peça de Vasques, porque esta visava divulgar uma imagem positiva dos zé-pereiras (nesta comédia, os participantes do cordão,

[184] Azevedo, Artur. *O Teatro. In.* "A Notícia", 02/03/1905.
[185] *Idem*, 09/03/1905.
[186] *Idem*, 01/03/1906.
[187] Cunha, Maria Clementina Pereira, *Vários Zés, um sobrenome: as muitas faces do senhor Pereira no carnaval carioca da virada do século. In.* Cunha, Maria Clementina Pereira, *Carnavais e outras frestas: ensaios e história social da cultura.* Campinas, SP: Editora da Unicamp, Cecult, 2002.

embora representantes da classe mais desfavorecida do Rio de Janeiro, buscam equiparar sua humilde associação às sociedades carnavalescas prestigiadas). A autora desejou refutar a idéia de uma história do carnaval brasileiro progressiva e única, em que todas as pessoas participariam juntas da folia, indistintamente.

Ao tratar rapidamente de *O Cordão*, ela não analisa de maneira mais aprofundada as concepções culturais e teatrais de Artur Azevedo; assim, enfatiza, na burleta, a visão negativa dos ricos sobre o carnaval popular, e a vontade dos pobres de se parecer com as grandes agremiações das sociedades:

> Se Vasques faz do seu zé-pereira um símbolo da própria possibilidade (ou desejo) de harmonização na folia, Artur Azevedo estabelece fronteiras entre brincadeiras de classes e raças diferentes.[188]

Realmente, à primeira vista, tal interpretação parece condizente com o enredo da peça; todavia, conhecendo a duplicidade do escritor frente aos costumes populares, percebemos um outro ponto de vista existente por trás da graciosa fábula, talvez mais coerente com a sua personalidade intelectual.

Entre dois "núcleos"

A partir da oposição existente entre as personagens da burleta, podemos dividi-las em dois grupos, a que chamaremos, para fins de análise, de "núcleo da sociedade"[189] e "núcleo do cordão". As personagens pertencentes ao primeiro grupo são aquelas formalmente educadas, com emprego fixo: os dois rapazes, Gastão e Alfredo; as moças, Florinda e Rosa (educadas por um padrinho General), e o Conselheiro. No "núcleo do cordão" incluímos os participantes assíduos do "Cordão Carnavalesco Foliões do Itapiru": Remígio e seus companheiros de folia, pobres e analfabetos. À primeira vista, sobressai no texto a crítica aos costumes do "núcleo do cordão", expressas pelas personagens externas àquele meio — Alfredo e Gastão, os rapazes instruídos, empregados, com renda fixa, representam os olhos da sociedade culta frente aos

---

[188] *Idem. Ib.* p. 404.

[189] Escolhemos o termo "sociedade" devido à já comentada distinção traçada por Artur Azevedo em suas crônicas, entre os espectadores da elite intelectual (a "sociedade") e os espectadores comuns (o "público"). Deixamos claro, no entanto, que tal divisão, na análise da peça, restringe-se às personagens de *O Cordão*, não estamos nos referindo à população do Rio de Janeiro ou aos espectadores em geral.

"bárbaros" do Catumbi. No entanto, um outro posicionamento transparece à medida que a fábula se desenvolve, conforme veremos.

Alfredo e Gastão participam de um ensaio do cordão carnavalesco, a fim de observar o ambiente e retirar suas namoradas dali. As moças também acham incorreto participar do ensaio, e o fazem apenas porque são obrigadas pelo pai:

> Florinda — (...) Mas eu preciso sair daqui... Imagine que papai nos leva a um cordão carnavalesco![190]

Ao chegar à casa de Salustiano, o presidente do cordão, os rapazes espantam-se com as atitudes dos membros do grupo. Eles bebem vorazmente cachaça pelo gargalo de uma mesma garrafa, narram brigas em que seus companheiros de folia foram presos, dançam e cantam em ritmo alegre:

> Ai ai ai! Eu ai!
> Deixa as cadeira
> Da negra boli![191]

Ao ver Salustiano pela primeira vez (descrito, nas rubricas, como "pernóstico, pardavasco, grande carapinha, pretensa elegância, procurando os termos e sibilandos"[192]), Alfredo expressa sua opinião nada positiva:

> Alfredo — A figura é de um verdadeiro cafajeste.[193]

Durante o ensaio, a primeira impressão do rapaz se intensifica; o contato com os demais participantes do cordão apenas reforça a opinião negativa que Alfredo e Gastão têm ao conversar com Salustiano pela primeira vez. Cada componente do grupo reflete o modo de ser de um cidadão carioca marginalizado: a veracidade obtida a partir da caracterização cuidadosa das personagens faz surgir aos olhos do espectador um quadro vivo e animado; suas falas, seus trejeitos, o modo como tratam uns aos outros compõem um quadro autêntico e verossímil de representação social. A crítica direta revela-se mediante os olhares e comentários dos dois

---

[190] Azevedo, Artur, *opus cit*., vol VI, 1995, p. 116.
[191] *Idem. Ib*. p. 130.
[192] *Idem. Ib*. p. 118.
[193] *Idem. Ib.*

rapazes, moradores de uma outra região da cidade, estranhos à vida de pessoas com as quais dividem as mesmas ruas da Capital. Tal crítica, no entanto, não é endossada pelo autor; em diferentes momentos da peça podemos vislumbrar um outro ponto de vista, a ser analisado adiante.

Após serem recebidos pelo presidente do cordão, o primeiro componente a aparecer diante dos olhos dos namorados é Cazuza, um típico capoeira, cujas atividades na sociedade carioca do fim do século XIX faziam as autoridades tremer. Esses ex-escravos ou descendentes de escravos exibiam suas habilidades de capoeiragem pelas ruas durante o ano todo; eles provocavam confusões com a polícia e brigas que não raras vezes terminavam em morte; os capoeiras formavam maltas distintas e competiam entre si e contra a polícia. Após as reformas estruturais do Rio de Janeiro, iniciadas em 1904, a perseguição aos capoeiras aumentou, porque suas atitudes figuravam como um símbolo de toda a brasilidade que a elite desejava esconder e suprimir. No Carnaval, a situação se agravava, porque o clima de festa e desordem tornava o ambiente propício às exibições e lutas dos capoeiras. Carlos Eugênio Líbano Soares revelou, em seu estudo sobre os capoeiras do século XIX:

> Uma das características dos capoeiras, que os diferia das outras categorias de marginais da época, era a tendência que tinham de exibir publicamente suas habilidades. E era justamente nas grandes concentrações populares que surgiam estas oportunidades.[194]

> Seja como for, o carnaval era um momento importante do calendário das festas populares no Rio e da estratégia de afirmação das maltas de capoeiras.[195]

Na peça, Cazuza entra em cena "esbaforido, como que perseguido por alguém"[196], e assusta Gastão e Alfredo. Ele narra e encena, através de gírias e golpes, uma confusão iniciada por causa de uma mulata, na qual a polícia interferiu e alguns de seus companheiros foram presos, enquanto outros, junto com Cazuza, conseguiram fugir. Há a inserção, portanto, de personagens "indesejáveis" da periferia social urbana, inéditas até então no teatro brasileiro. E a maneira como ocorre essa introdução, simples e ao mesmo tempo verdadeira, demonstra a capacidade de observação de Artur Azevedo em relação aos habitantes de sua cidade.

---

[194] Soares, Carlos Eugênio Líbanos, *Festa e violência: os capoeiras e as festas populares na corte do Rio de Janeiro (1809 – 1890). In.* Cunha, Maria Clementina Pereira, *opus cit.*, 2002. p. 289.
[195] *Idem. Ib.* p. 299.
[196] Azevedo, Artur, o*pus cit.*, vol VI, 1995. p. 125.

Não apenas verossímil, o episódio delineia o olhar crítico do escritor: apesar da clara mensagem de aversão ao modo de vida dessas personagens, expressa ao espectador franca e abertamente por Gastão e Alfredo, a esfera de alegria e espontaneidade que rodeia os participantes do cordão não deixa dúvidas sobre o posicionamento ambíguo — que deseja se mostrar contrário à falta de educação dos malandros do Catumbi, mas apresenta, não obstante, grande simpatia por eles. O resultado final pende para a festa do povo da lira e contagia o leitor/espectador, que se vê inclinado a compartilhar dos arroubos esfuziantes do "núcleo do cordão".

A cena entre Cazuza e os rapazes apresenta imensa graça, devido à reação dos últimos frente à extroversão do mulato. A comicidade se dá (como em *A Capital Federal*) em conseqüência do estranhamento causado em Alfredo e Gastão pelas atitudes do membro de um grupo social que lhes é desconhecido: eles se sentem completamente desconfortáveis e temerosos perante o modo de viver e falar dos membros do cordão; sem naturalidade, não sabem como agir.

> Cazuza: — Não houve tempo de fugir da canoa. O Miudinho, o Pan-americano e eu *arresistimo*. Eu dei um banho de fumaça numa praça de polícia, que coriscou rente na alegria do tombo; mas veio o reforço, e o Pan-americano foi pegado.
> Salustiano: — Que pena, o nosso porta-estandarte!
> Cazuza: — O Miudinho abriu o chambre pelo Nheco acima e eu abri esta menina. (*Abre uma navalha e faz passos de capoeiragem*) – E brinquei uns cinco minutos assim. Depois meti a cabeça numa praça. (*Quer meter a cabeça em Alfredo, que foge*).
> Alfredo: — Pra lá!
> Cazuza: — Passei uma rasteira noutra... (*Passa uma rasteira em Gastão, que cai*) – Azulei pela travessa do Navarro, passei pelo túnel, caí no Rio Comprido e era uma vez seu Cazuza. (*Vai à garrafa e bebe por ela*).[197]

As indicações nas rubricas servem para elevar o teor cômico do episódio: Cazuza praticamente ataca os funcionários de repartição ao relatar como se desvencilhou da polícia após a briga. Depois da violenta demonstração, os dois pensam em fugir dali, mas mudam de idéia quando se lembram das namoradas, que chegarão ao ensaio a qualquer momento:

> Gastão (*A Alfredo*) — Acho prudente irmos embora.
> Alfredo — Deixá-las com essa cáfila, nunca.[198]

---

[197] *Idem.* p. 126
[198] *Idem. Ib.*

Um maestro tocador de harmônica que "quanto mais bêbado está, melhor toca"[199], dois portugueses de cortiço, Remígio e as moças completam o grupo. Os namorados esperam uma oportunidade para estar a sós e fugir. Enquanto a oportunidade não chega, dançam e escutam as narrativas fantásticas de Remígio sobre sua imaginária participação na guerra do Paraguai. Forma-se um cordão e todos seguem a cantar para o quintal. Os rapazes aproveitam para propor às moças sua saída imediata daquele "ambiente de perversão". Elas hesitam em fugir do pai, e então Alfredo lhes redargúi:

Alfredo — Nesse caso, adeus! Adeus para sempre! Porque se continuam aqui, não serão dignas de nós.[200]

Com medo de perder os namorados, elas aceitam ser raptadas. Como se vê, a crítica ao "núcleo do cordão" mostra-se evidente no repúdio ao modo de vida dos malandros. Os olhos de Alfredo e Gastão em relação ao "núcleo do cordão" são os olhos dos habitantes cultos frente à grande massa iletrada e pobre circulante no Rio de Janeiro: os ex-escravos, os imigrantes sem dinheiro. Daquele reduto não deveriam fazer parte as moças e os rapazes de "boa família" — essa mensagem, explícita no texto, agradaria os espectadores da "sociedade" que porventura assistissem à peça, porque revela a moral comum à parcela letrada da população. Tal constatação reforça o quanto a preocupação com a platéia influenciou a obra de Artur Azevedo. A crítica, porém, não constitui a mensagem final da burleta, porque, conforme veremos, a exaltação dos costumes populares prevalece no enredo, a despeito dos comentários ferinos das personagens do "núcleo da sociedade" dispersos no texto.

Após a fuga, as moças ficam hospedadas na casa do chefe da repartição na qual Gastão e Alfredo trabalham. A personagem representa o topo da hierarquia social da burleta. A descrição de sua figura demonstra o caráter de homem mais velho e sábio:

O Conselheiro é um velho de suíças brancas, vestido com trajes matinais e boné; aparece ao fundo com um Diário Oficial[201]

---

[199] *Idem. Ib*. .p. 127.
[200] *Idem. Ib*. p. 131.
[201] *Idem. Ib*. p. 134.

Ele aconselha a todos, que se curvam diante da autoridade do homem mais velho, rico e culto. Suas palavras a Remígio podem ser consideradas a imagem que faziam dos cordões os homens da "sociedade".

> Conselheiro — Vossemecê... tem duas filhas, menos mal-educadas, não pelo pai, mas pelo padrinho, um general de quem vossemecê foi ordenança. Em vez de resguardar duas filhas e afastá-las do mal, vossemecê leva-as a um desses antros denominados cordões carnavalescos, em casa de um homem de má vida, onde se reúnem bêbedos e desordeitos.
> Remígio — É uma casa de família.
> Conselheiro — Não duvido, mas há família e família. (*Remígio abaixa a cabeça*).[202]

Apesar das críticas diretas expressas no decorrer do texto por Alfredo e Gastão, corroboradas pela autoridade do Conselheiro, o desfecho, bem como alguns episódios e o tom alegre da burleta, permitem entrever um outro ponto de vista, que consideramos predominante. A impressão agradável desperta pela alegria que envolve o "núcleo do cordão" prevalece sobre qualquer opinião negativa proferida com todas as letras pelas personagens do "núcleo da sociedade"; ademais, há a defesa explícita do carnaval do cordão, denominado pelas personagens como "o verdadeiro carnaval carioca".

A fim de conseguir ser convidado para o ensaio, Alfredo afirma:

> — O amigo e eu somos doidos pelo carnaval... mas o verdadeiramente popular, o carnaval bem entendido, o carnaval de cordão[203]

O carnaval "bem entendido", o "verdadeiramente popular", não seria o desfile das sociedades, preferido pelos literatos, mas o espontâneo e festivo zé-pereira. A confirmação da afirmativa ocorre através das coplas cantadas por Salustiano, Alfredo e Gastão:

> Salustiano — Deixem lá falar quem fala,
> Pois o melhor carnaval
> Não é carnaval de sala
> Nem da Avenida Central.
> O verdadeiro carioca
> Nascido nesse torrão
> Por nenhum carnaval troca
> O do cordão!
> Os três — O do cordão!
> O do cordão!

[202] *Idem. Ib.* p. 136.
[203] *Idem. Ib.* p. 119.

Dão, dão, dão, dão!
Salustiano — Ninguém nestes belos dias
Se diverte como nós,
Que odiamos as sombrias
Figuras dos dominós!
Carnaval que, como vinho,
Torna alegre o coração
É o carnaval do povinho,
Os três — O do cordão! (...)[204]

O verdadeiro carnaval, portanto, não seria aquele dos ricos e bem produzidos desfiles das sociedades na Avenida Central, ou o dos bailes comportados, freqüentados pela elite com suas fantasias de dominós, arlequins e colombinas. O legítimo carnaval de raiz consistia naquele em que participava a população mais pobre, livre, alegre, sem regras, impulsionado pela música de descendência africana: o lundu, o jongo, o futuro samba — o originalmente brasileiro, o autêntico carnaval era aquele do qual Florinda e Rosa não deveriam fazer parte. O desfecho da comédia ratifica esse modo de pensar: os recém casados assistem aos desfiles na Avenida Central; em certo momento, Alfredo sugere que eles voltem para a casa, e Florinda responde:

— Decerto. Estas festas não se inventaram para os noivos. Depois, já vimos passar as sociedades.[205]

A fala de Florinda revela que o carnaval do povo não foi feito para as "pessoas de bem"; desse modo, os recém-casados partem logo depois do desfile das sociedades ricas. Remígio, convertido em homem de sociedade pelo casamento das filhas, fica a assistir o Carnaval; na última cena, encontra seu antigo grupo e, sem conseguir negar suas origens, é arrastado para a folia:

Salustiano — Olhem, é ele! O nosso incomensurável Remígio! Viva o Remígio! (*O cordão entra cantando e dançando*).
Todos — Viva! Entra! Entra! Fecha! (*Põem Remígio no centro e dançam todos*).
Remígio — Não *arresisto*! Oh, o cordão! O cordão do povo! (*Dança*).[206]

[204] *Idem. Ib.* pp. 119, 120.
[205] *Idem. Ib.* p. 141.
[206] *Idem. Ib.* p. 141.

Após as severas críticas ao cordão realizadas no decorrer do texto, o desfecho coroa o carnaval do povo; tal posicionamento contrariava as idéias dos literatos do período, porque estava em franca oposição ao seu ideal civilizador. Fazendo parte desse grupo de intelectuais e compartilhando parcialmente de seus posicionamentos, Artur Azevedo conseguiu demonstrar em sua obra dramática a simpatia pelo popular — e é nesse sentido que sua obra ganha relevo.

As personagens do "núcleo do cordão" representam a grande maioria da população carioca, pouco presente nos meios literários até então. O relevo dado às personagens da periferia urbana garante a verossimilhança externa, filtrada pela comicidade; assim, a burleta se aproxima dos contos humorísticos e das crônicas, em virtude de sua simplicidade e veracidade. Tal resultado foi obtido através da qualidade de criação dos tipos cômicos característicos; não são personagens caricaturais ou estereotipadas, conforme as enquadrou Miriam Garcia Mendes, em seu rápido comentário sobre as burletas. Seguindo a linha de pensamento utilizada para tecer as afirmações sobre Benvinda, de *A Capital Federal*, a pesquisadora escreveu, no seu estudo sobre as personagens negras no teatro brasileiro:

> É o Salustiano, a personagem negra da burleta *O Cordão* (1908), elemento sobre o qual, como era de esperar-se, recai o grosso da comicidade da peça, que explora com gosto seu lado pitoresco e inconseqüente.[207]

Embora seja "pitoresco e inconseqüente", a figura de Salustiano critica a realidade de pobreza vivenciada por pessoas como ele no Rio de Janeiro, sem perspectivas de melhora de vida. Não somente engraçadas, as personagens negras tipificadas de *O Cordão*, do mesmo modo como acontece em *A Capital Federal*, revelam algumas situações enfrentadas por elas na vida social daquele momento, fato que ressalta sua singularidade inédita; embora não sejam protagonistas, os tipos cômicos mulatos ou negros fazem parte do núcleo central da burleta. Ademais, não somente nas reflexões sobre o carnaval recai a crítica social inserida na peça, mas também na exposição das mazelas sociais, através da ambientação do cenário e da caracterização das personagens marginalizadas.

O filho de Salustiano, Zeca, não tem roupas para poder freqüentar a escola, não obedece à mãe Emerenciana, e no futuro provavelmente não será muito diferente do pai, desempregado e bêbado:

---

[207] Mendes, Miriam Garcia, *opus cit.*, 1993. p. 28.

Emerenciana: — Patife! Bêbado!
Zeca: — Se eu sou bêbado, foi meu pai que me ensinou a *bebê*. (*Foge pela direita baixa*).
Emerenciana: — Está ouvindo, seu Salustiano?
Salustiano: — Estou, Aquilo é fruto sazonado de uma educação inóspita e desbragada! Hei de *corrigi* ele.
Emerenciana: — Isso diz você há muito tempo. O pequeno acabará feito vagabundo.
Zeca (*Entra com uma mesinha de pinho, muito suja*): — Com esta vida que levo aqui, não posso *dá* senão pra ladrão.[208]

Cazuza também se destaca porque, como dissemos, os capoeiras, indesejados pela elite, eram parte integrante da vida na cidade; eles chegaram a ser considerados uma "legenda" do século XIX, de acordo com Carlos Soares, tamanha sua importância:

Isso explica um pouco da legenda da capoeira na memória popular do Rio do século XIX, legenda que foi esfacelada pela repressão e pelas transformações da cidade no século XX.[209]

Tanto a repressão (narrada por Cazuza em sua briga com a polícia) quanto as transformações da cidade (o desfile na Avenida Central assistido por Alfredo, Florinda, Gastão, Rosa e Remígio), citados no trecho acima, aparecem na peça, e são índices das mudanças em vigor naquele início de século — portanto, a comédia de costumes surge aqui em sua melhor forma, aquela capaz e nos oferecer diversos indícios sobre a vida de uma época, além de criticar os hábitos e os problemas sociais muitas vezes esquecidos pelos demais gêneros literários.

Outro ponto a ser sublinhado nessa pequena comédia consiste na linguagem utilizada para caracterização e diferenciação dos tipos, que alcança uma variedade estilística primorosa e imensamente brasileira.

A diversidade lingüística

Ao iniciar o capítulo intitulado "A Discrepância", de seu livro sobre a linguagem cômica de Artur Azevedo, Antonio Martins cita uma passagem de *O Cordão*, em que Gastão se assusta ao ouvir o palavreado tortuoso do mulato Salustiano:

---

[208] Azevedo, Artur, *opus cit*., vol. VI, 1995. p. 123.
[209] Soares, Carlos Eugênio Líbano, *opus cit*., p. 292. Grifo nosso.

Gastão — Mas que linguagem tão esquisita! Dez homens assim são capazes de reformar a língua portuguesa.[210]

E comenta:

Em virtude da disparidade entre as liberalidades lingüísticas de um malandro do Catumbi e seus próprios meios de expressão, Gastão teme pelos destinos do idioma pátrio. (...) Confessadamente, ao criador essas personagens não se lhe dava patrocinar a divulgação de ideais lingüísticos, mas retratar realisticamente o dia-a-dia carioca nas suas mais variadas facetas. Daí o seu interesse por todas as formas de expressão que ouvia.[211]

A veracidade dos tipos cômicos ganha força a partir de seus discursos característicos. Sem medo de mergulhar na coloquialidade das personagens de suas peças populares, o autor alcançou efeitos positivos tanto literários como cênicos. Em *O Cordão*, esse recurso se destaca pela quantidade de modos de falar diferentes em uma mesma peça curta; tal diversidade se intensifica mediante o comportamento das personagens quando confrontadas com o discurso dos tipos cômicos de classe social diferente: como vimos, parte da crítica social decorre, pelo viés da comicidade, principalmente da reação dos tipos do "núcleo da sociedade" frente ao linguajar e aos costumes das personagens do "núcleo do cordão".

Os tipos são rapidamente descritos na didascália: temos os "namorados" Alfredo e Gastão", o "malandro" Cazuza, o "português, tocador de bumbo", Zé, o "chefe de repartição" Conselheiro. A personalidade de cada um delineia-se a partir, principalmente, da enunciação. A oposição entre os "núcleos da sociedade e do cordão" também ocorre em relação ao discurso, como vemos pela fala de Gastão acima transcrita; os modos de falar das personagens educadas formalmente distingue-se fortemente do linguajar dos malandros analfabetos. De acordo com a análise de Antônio Martins, com a qual concordamos, o objetivo de Artur Azevedo não foi atribuir um julgamento, mas ser realista e retratar cômica e criticamente a vida cotidiana do Rio de Janeiro de então.

O autor desaprovava o excesso de francesismo e de lusitanismo impregnado no discurso da elite econômica e intelectual; assim, a introdução das diferentes formas de enunciação popular nas falas das personagens consistia numa maneira de criticar o refinamento excessivo de algumas obras literárias do período e de propiciar o riso. Além disso, o trabalho com a linguagem coloquial ressalta as personalidades dos tipos, caracterizando-os

[210] Azevedo, Artur, *opus cit*., vol. VI, 1995. p. 121.
[211] Araújo, Antonio Martins, *opus cit.*, 1988 p. 106.

realisticamente, a fim de oferecer ao leitor/espectador um panorama vivo da sociedade. A comicidade resultante do processo pode ser verificada facilmente: Salustiano, o mulato pernóstico de grande carapinha, apresenta um discurso melindroso, recheado de palavras inusitadas, inseridas em contexto errôneo, capaz de deflagrar o comentário de Gastão. Os exemplos desse modo de falar são inúmeros e todos eles engraçados. Ao anunciar às moças Florinda e Rosa que a polícia permitira o ensaio do cordão, ele diz:

> As donzelas são melindrosas flores, que devem ser guardadas com o mais espontâneo recato. Tenham a bondade, senhoritas, de dizer ao vosso honrado progenitor, quando ele voltar do labor cotidiano e sintomático, que hoje há ensaio.[212]

A introdução excessiva de adjetivos, a cada substantivo pronunciado, em uma frase dita com o objetivo de transmitir um recado simples faz parte constante da enunciação de Salustiano. As falas da personagem permitem a constatação rápida do tipo cômico retratado: o malandro inculto, que deseja mostrar erudição. Quando se dirige a Gastão e Alfredo:

> Vejo que falo com pessoal escovado. Mas eu não percebo o motivo desta intervenção jurídica e jubilosa para o meu eu.[213]

E ao se despedir deles:

> Creiam, *cidadães* conspícuos, que têm neste seu criado um servo preponderante, pródigo e observante de todas as pragmáticas ultrasociais.[214]

Ao querer se mostrar importante para os dois rapazes, Salustiano seleciona palavras cujo significado não conhece e as insere aleatoriamente em seu discurso, incorrendo no uso semanticamente deslocado de termos, o que dificulta o entendimento imediato, mas propicia o riso; quando utiliza palavras comuns, Salustiano comete, muitas vezes, erros de concordância ou de pronúncia. Outro elemento risível é o fato de que ele não percebe que o efeito de seu discurso nos jovens é exatamente o oposto do pretendido — essa inconsciência de seu "defeito" é característica do tipo cômico: a personagem não percebe a reação que está

---

[212] Azevedo, Artur, *opus cit*., vol. VI, 1995. p. 118.
[213] *Idem. Ib*. p. 120
[214] *Idem. Ib.*

causando em seu interlocutor. Após o conhecer, os namorados reafirmam a necessidade de afastar suas namoradas de tipos como Salustiano:

> Gastão — É preciso arrancá-las a esta sociedade.[215]

O modo de falar da personagem faz o leitor/espectador rir da falta de consciência do ridículo, e da surpresa por encontrar palavras em lugares textuais em que não seriam utilizadas corriqueiramente. Algumas frases são verdadeiros achados cômicos:

> Salustiano — (...)Não há outro para combinar aquelas evoluções prismáticas e sintéticas que dão tantas graça a um cordão, tornando-o, se assim me posso exprimir, um cordão sanitário.[216]

Além de propiciar o riso, toda a personalidade de Salustiano é identificada a partir da maneira como ele fala. Enquanto os rapazes do "núcleo da sociedade" sentem imediata aversão ao tipo, após poucos minutos de conversa, as personagens do "núcleo do cordão" admiram seu linguajar empolado:

> Joaquina: — Este seu Salustiano fala como um *libro averto*. [217]
>
> Emerenciana — Você é muito bom *home*, seu Salustiano, é um *home* inteligente que até fala *dificel*, mas tem um defeito...[218]

Portanto, muitos aspectos da individualidade do tipo se revelam ao espectador por meio de sua enunciação. Sem a introspecção exigida em dramas psicológicos, Artur Azevedo conseguia, através da convivência com as pessoas que assistiam a suas peças populares e de seus passeios pelas ruas da cidade, retratar habitantes característicos de maneira crítica e ao mesmo tempo cômica. As variantes lingüísticas auxiliam na obtenção da verossimilhança e no enriquecimento dos caracteres; a partir do discurso, as personagens tornam-se únicas, singulares na representação da realidade brasileira, o que significa uma superação dos moldes dos tipos tradicionais.

Grande observador, sem a preocupação elitista de escrever de acordo com as normas portuguesas, Artur Azevedo retirava o material de sua obra tão brasileira diretamente da vida

---

[215] *Idem. Ib.* p. 121.
[216] *Idem. Ib.* p. 128.
[217] *Idem. Ib.*
[218] *Idem. Ib.* p. 122.

ao seu redor. Sem esse diferencial em relação a seus pares, o conjunto de suas comédias teria relevância bem menor para nossa história literária e teatral.

> Não lhe faziam mossa os últimos helenos que o povão não entendia e votaria ao mais cruel esquecimento. Enquanto os espíritos mais elitistas se aproximavam e perseguiam o figurino lusitano da sintaxe, Artur Azevedo procurava o mimetistmo de Pindorama. Era um brasileiro que escrevia para brasileiros com estilo, com ritmo, com sintaxe, com léxico e com sotaque bem brasileiros.[219]

Em contraposição ao discurso "bestialógico"[220] de Salustiano, o malandro Cazuza fala através de gírias, as gírias dos capoeiras do século XIX. A primeira frase dele, ao entrar em cena, fugindo da polícia, é a seguinte:

> Cazuza —Aqui estou seguro... que sangangu de maçadas! Que sangangu onça, seu Salustiano![221]

Quem, hoje em dia, sabe o significado do substantivo "sangangu"? O termo equivale a briga, confusão.[222] Cazuza continua a narrar sua aventura através da linguagem informal, a exemplo do trecho já transcrito, no qual descreve a briga. Como Salustiano, os traços do malandro se delineiam fundamentalmente pela linguagem: os passos de capoeira, seus trejeitos, surgem a partir do discurso, do relato que Cazuza produz. Escreveu Antônio Martins, sobre a importância da caracterização do malandro com o objetivo de garantir a representação fiel da realidade:

> Não se pode negar, diante da amostragem acima, que a gíria, ao lado da caracterização, da expressão gestual e do contexto, não só mostrava a adequação da personagem a seu grupo sócio-cultural, mas também servia, causando espécie aos bem-falantes pretendentes das duas flores do Catumbi, para levar a platéia à descontração e ao riso.[223]

A afirmação pode ser estendida aos outros participantes costumeiros do ensaio carnavalesco. Aos "portugueses de cortiço", Zé da Carroça e Joaquina, por exemplo, basta o falar para serem identificados:

---

[219] Martins, Antonio, *opus cit*., 1988. p. 129.
[220] *Idem*. *Ib*. p. 166.
[221] *Idem*. *Ib*. p. 125.
[222] *Idem*. *Ib*. p. 130.
[223] *Idem*. *Ib*. p. 131.

Zé (*Na porta*) — Ora *biba* lá o *S'or* Salustiano e *mal* a companhia. (...)
Zé — *Bamos* indo, *bamos* indo, graças a Deus! *Bim bere* o ensaio do *grúpio*. (...)
Joaquina — Mas não *debes abusare* porque ano passado, depois do *carnabal*, *lebaste* uma s'mana inteira que nem podias *muber* o braço.[224]

Como vemos, não seria necessário, aos atores, criar o sotaque português: o texto da burleta fornece todas as palavras já modificadas de acordo com a enunciação lusitana — o casal troca o v pelo b, utiliza expressões típicas portuguesas e a ditongação para compor o discurso distintivo. Imagine-se, portanto, a cena, com essa mistura de linguajares diferentes: Salustiano e seus vocábulos sinuosos, Cazuza e a gíria dos capoeiras, Zé e Joaquina com o sotaque português... Some-se ainda o modo de falar de Emerenciana e Zeca, mulher e filho de Salustiano.

Emerenciana e Zeca demonstram, na fala, não uma divergência no sotaque, ou no uso e pronunciação das palavras, como ocorre com os outros (ainda que também esses cometam "erros de português"); o que transparece, essencialmente, em seu discurso, é a falta de educação formal.

Emerenciana — Torna a *trazê* pra dentro a mesinha e as *cadeira*, que tu levou pro *quintá*. (*A Salustiano*) Se você esperava dois *amigo*, pra quê foi *bebê*?[225]

Por essa frase, podemos perceber a nítida evolução em relação ao trabalho com a linguagem realizado na revista de ano *Comeu!*, escrita seis anos antes. Nela, a mesma fala, apesar de coloquial, não contém as informalidades presentes em *O Cordão!*:

Emerenciana — Torna a trazer pra dentro a mesinha e as cadeiras que levastes pro quintal. (*A Salustiano*) Se você esperava dois amigos, pra que foi beber?[226]

Esse aprimoramento demonstra o interesse em aumentar o efeito de verossimilhança dos tipos através da enunciação. A diferenciação entre as personagens do "núcleo do cordão" se desenvolve na burleta, propiciando maior comicidade e veracidade às cenas. Desenvolve-se, também, a distância entre as liberdades lingüísticas das personagens de periferia e os bem educados habitantes das áreas privilegiadas da cidade: dentro do "núcleo da sociedade", há a distinção maior no modo de falar do Conselheiro — representante do ponto mais alto da

[224] Azevedo, Artur. o*pus cit*., vol. VI, 1995. p. 127.
[225] *Idem*. *Ib*. p. 122.
[226] Azevedo, Artur*, opus cit*., vol. V, 1995. p. 134.

hierarquia social da peça, ele apresenta uma enunciação cuidada e formal, com um discurso cerimonioso e culto, enquanto as demais personagens (Gastão, Alfredo, Florinda e Rosa) não fogem ao coloquial padrão. A personagem utiliza termos não corriqueiros, porém não faz deles um uso inadequado, como Salustiano; por exemplo, ao pedir para que o namorados se afastem, a fim de conversar a sós com Remígio, ele diz:

> Conselheiro — Na ocasião oportuna chamar-vos-ei. Ide para debaixo daquele caramanchão, mas espero do vosso critério, procedais com toda circunspeção e dignidade.[227]

O linguajar auxilia na determinação das qualidades do tipo, porque transmite a idéia de uma pessoa respeitável e culta, capaz de indicar o que seria o melhor para todos. Ele está "acima" das outras personagens, e o seu discurso induz a essa conclusão — desse modo, convence rapidamente Remígio sobre a necessidade de permitir o casamento imediato das moças. Sua autoridade é explicitada no início do diálogo, quando se apresenta:

> Conselheiro — Sente-se (*Remígio senta-se*). Vossemecê está em presença do conselheiro Faria, velho funcionário, com quarenta anos de serviço... Conselheiro e Oficial da Roda pelo império, e tenente-coronel honorário do Exército pela República. (*Remígio levanta-se, perfila-se e faz continência militar*)[228].

Constatamos, assim, a importância do discurso na caracterização das personagens de *O Cordão* e no enredo da peça. Artur Azevedo, recriando em sua escrita elementos da fala, conseguiu efeitos cênicos e literários louváveis. A brasilidade presente em sua obra dramática tem na linguagem um de seus aspectos essenciais: a relevância em trazer para a literatura dramática o modo de falar do brasileiro reforça-se por contrariar a tendência comum aos intelectuais do período, desejosos de transformar os costumes do povo a fim de aproximá-los ao modo de vida europeu. Conforme escreveu Antonio Martins:

> Ao deixar falar no próprio dialeto fazendeiros mineiros, matutos piauienses, negociantes lusitanos do Norte, preto-minas, mulatos citadinos, coronéis baianos, tias velhas analfabetas, Artur Azevedo realiza, no palco, uma síntese que começa a ferir de morte o conservadorismo lingüístico pregado pela gramática novecentista brasileira, que via no literário lusitano o padrão a seguir.[229]

---

[227] *Idem. Ib.* p. 135.
[228] *Idem. Ib.* p. 136.
[229] Martins, Antonio, *opus cit.*, p. 146.

Assim, na simplicidade da escrita, que torna a obra de Artur Azevedo inteligível para a maioria dos leitores, está sintetizada a complexidade inerente à capacidade do autor de compreender, reproduzir e criticar a realidade de seu país.

Conclusão

A partir das análises das comédias e das críticas que lhes foram feitas no decorrer do tempo, concluímos que a base para o entendimento, tanto das obras quanto do pensamento de Artur Azevedo, encontra-se em seu vínculo com o gosto dos espectadores e com os gêneros aos quais ele se dedicou. Ele escreveu, concomitantemente, comédias de costumes e comédias musicadas, cada gênero voltado para um tipo de espectador específico. Dividia a audiência em dois grandes grupos: o "público" e a "sociedade".

Ao buscar a consagração literária, empenhou-se em criar comédias de acordo com o padrão exigido pela intelectualidade – padrão também aceito por ele como ideal de arte. Surgiram, assim, as comédias "sérias", de costumes, em que, algumas vezes, tentou inserir um toque de drama ou discutir temas de repercussão entre a elite. Tais textos foram elaborados para eventos específicos, a pedido de grupos amadores compostos por pessoas ricas ou para benefícios de atores interessados em demonstrar o seu talento nos gêneros considerados superiores. A audiência nessas noites era composta por pessoas da "sociedade", aquelas com uma educação mais refinada e/ou poder aquisitivo alto.

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

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

As peças voltadas para o popular contêm, além do ritmo acelerado e da teatralidade, alusões a assuntos vivenciados por todos os habitantes da Capital. As personagens, a linguagem e os temas apresentam imenso teor de brasilidade, seja na linguagem coloquial, seja

na caracterização dos tipos. Seu caráter alegre e musicado em nada diminui suas qualidades; pelo contrário, o andamento ligeiro apenas enriquece e dinamiza as fábulas bem estruturadas. Vimos que, apesar das burletas terem se originado a partir dos gêneros comumente criticados pelos literatos, as crônicas referentes a *A Capital Federal*, *O Mambembe* e *O Cordão* apresentam julgamentos positivos. Não obstante o preconceito, os intelectuais perceberam a grandeza desses textos.

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

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

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

conseguiram influenciar, isto é, formar o cidadão, com maior êxito do que as peças de tese. As mensagens, incorporadas aos enredos, engrandecem os textos, sem lhes incutir artificialidade.

Hoje entendemos que, caso o comediógrafo tivesse se dedicado somente ao teatro "sério", sua obra não teria a importância literária e cultural que possui, porque, não obstante as qualidades presentes nessas peças, elas não se destacam dentre o teatro pouco distintivo produzido pelos literatos daquele período. O diferencial aparece nas peças musicadas, capazes de representar sem barreiras a realidade do povo brasileiro. A liberdade de se voltar para a cultura popular, a despeito dos ideais de nação espelhados em costumes europeus, existiu apenas nos gêneros ligeiros, dentro dos quais a inserção de temáticas, músicas e linguagem consideradas inferiores não implicava falta de decoro. Quando o autor permitiu ao preconceito de gêneros interferir na elaboração de seus textos, em busca de uma consagração entre seus pares, obteve resultados artificiais, truncados. Quando, pelo contrário, pensou unicamente no "público", a quem conhecia intimamente, e nos efeitos cênicos a serem conseguidos através do texto dramático, alcançou o apogeu em sua obra.

Não podemos deixar de ressaltar que a atual consagração dos gêneros populares só foi possível devido a uma mudança no modo de pensar a literatura e a cultura brasileiras, ocorrido no século XX. Antecessor a essa transformação, Artur Azevedo, junto a alguns outros escritores, como Lima Barreto e João do Rio, sem romper com os conceitos vigentes, iniciou a transformação a ser desenvolvida em sua plenitude alguns anos depois. Assim, de acordo com a concepção reinante naqueles anos, as comédias "sérias" possuiriam mais qualidades. No entanto, a distância temporal e o modo de pensar moderno propiciaram a valorização dos elementos de cultura popular presentes nas burletas e demais gêneros voltados para o "público". Nosso estudo vem reforçar tal transformação.

Cabe aqui citarmos um parágrafo do ensaio *A dor e o júbilo: Artur Azevedo e a formação da dramaturgia brasileira*, em que o pesquisador Flávio Aguiar analisou como essa alteração no modo de pensar a arte brasileira mudou a imagem de Artur Azevedo: de um dos responsáveis pela "decadência" teatral, ele se tornou o "operador da transformação do impasse em legado"[1]. Isto é, o comediógrafo permitiu o surgimento da percepção atual de riqueza dramática do século XIX.

[1] Aguiar, Flávio, *A dor e o júbilo: Artur Azevedo e a formação da dramaturgia brasileira*. In. "Sala Preta", nº3. pp. 143-152.

> E o grande operador da transformação do impasse em legado foi justamente Artur Azevedo. Os papéis se inverteram. Ele, agora investido do marido bonachão (o autor que tudo perdoa), foi buscar a noiva folgazã (o público) que se divertia com as imitações dos franceses para trazê-la de volta ao lar da cena nacional. Impediu assim que a galhofeira se desmiolasse de todo nas *féeries* que lhe aportavam d'além-mar. Baseado na tradição da comédia de costumes, e até mesmo naquela que ele praticou quando tentou criar comédias mais sofisticadas, conseguiu nacionalizar o teatro musicado. Reinou mesmo sobre ele junto ao público, através do teatro de revista, que recriava as formas daquele, emprestando-lhe mesmo as plumas de uma certa crítica nacional. E criou ainda essas duas súmulas de nosso teatro de então e do século XIX que são *A Capital Federal* e *O Mambembe*.[2]

Artur Azevedo foi um homem de teatro de seu tempo. Conservador nas idéias sociais e estéticas, nunca ultrapassou certos limites. No entanto, deu um passo adiante em relação à maioria de seus contemporâneos quando inseriu a cultura, os costumes e a linguagem popular brasileira em obras teatrais de qualidade, destinadas a divertir e a instruir uma audiência composta pela parte da população relativamente marginalizada. O comediógrafo retratou e criticou o Brasil em que vivia, a fim de propiciar a identificação de todo o povo. Com esse passo, pode ser considerado, hoje, o "operador" da posterior transformação no modo de ver o teatro popular da virada do século. Suas comédias mantêm-se vivas, com constantes encenações, o que comprova sua enorme relevância para a nossa história literária e teatral.

[2] *Idem. Ib.* p. 151

Bibliografia Consultada

AGUIAR, Flávio, *A comédia nacional no teatro de José de Alencar*. São Paulo: Ática, 1984.

_____ *Antologia de Comédia de Costumes*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____ *A dor e o júbilo: Artur Azevedo e a formação da dramaturgia brasileira*. In. "Sala Preta", nº3.

Anais do Primeiro Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro. Rio de Janeiro: MEC, 1958.

ARAÚJO, Antônio Martins, *Artur Azevedo: a palavra e o riso*. Rio de Janeiro: Editora Perspectiva, 1988.

ALENCAR, José de, *Ao Correr da pena*. 4ª ed. São Paulo: Melhoramentos.

_____ *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1977.

ARÊAS, Vilma Sant'Anna, *Na tapera de Santa Cruz: uma leitura de Martins Pena*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

_____ *Iniciação à comédia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

ASSIS, Machado de, *Crítica Teatral*. Rio de Janeiro / São Paulo: W. M. Jackson Inc. editores, 1942.

_____, *Crônicas (1859 – 1880)*. Rio de Janeiro / São Paulo: W. M. Jackson Inc. Ed, 1937.

Associação Museu Lasar Segall, *Nossos autores através da crítica*. São Paulo: 1984, vol. 5.

AZEVEDO, Artur, *Contos Cariocas*. Rio de Janeiro: L. Riberio, 1928.

_____ *Contos em Verso*. Rio de Janeiro; Paris: H. Garnier: 1909.

_____ *Contos Fora da Moda*. Rio de Janeiro: Prado, 1955.

_____ *Contos Ligeiros*. Rio de Janeiro: Bloch, 1974.

_____ *Vida Alheia*. Rio de Janeiro: L. Ribeiro, 1929.

_____ *Teatro a vapor*. organização, introdução e notas de Gerald M. Moser Rio de Janeiro: Cultrix, 1977.

_____ *Teatro de Artur Azevedo*. 6 vols. organização e introdução de Antônio Martins de Araújo. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1983 - 1995.

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

BARBOSA, Francisco de Assis, *Artur Azevedo visto por Aluísio Azevedo Sobrinho*. em Retratos de Família. José Olímpio, 1968.

BARBOSA, Marialva, *Os donos do Rio – imprensa, poder e público*. Rio de Janeiro: Vício de Leitura, 2000.

BARRETO, Lima, *Toda Crônica*, org. Beatriz Rezende, Rachel Valença Rio de Janeiro: Ed. Agir, 2004.

BASTOS, Sousa, *Carteira do Artista*. Lisboa: Antiga Casa Bertrand, 1898.

_____ *Dicionário do teatro português*. Lisboa: Imprensa Libânio Silva, 1908.

_____ *Recordações de teatro*. Lisboa: Editorial Século, 1947.

BENDER, Ivo C. *Comédia e riso: uma poética do teatro cômico*. Porto Alegre: UFRGS, 1996.

BERGSON, Henri. *O Riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1975.

BRAGA, Claudia. *Em busca da brasilidade: teatro brasileiro na primeira república*. São Paulo: Editora Perspectiva; Belo Horizonte:FAPEMIG, 2003.

BROCA, Brito, *A Vida literária no Brasil – 1900*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1960.

_____ *Naturalista, Parnasianos e Decadentistas: vida literária do Realismo ao Pré-modernismo*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1991.

CACCIAGLIA, Mário, *Pequena história do teatro no Brasil*. São Paulo: T. A Queiroz – Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

CAFEZEIRO, Edvaldo e GADELHA, Carmem, *História do teatro no Brasil: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: UFRJ: EDUERJ: FUNARTE. 1996.

CASTELLO, José Aderaldo, *A literatura brasileira, origens e unidade (1500-1960)*. São Paulo: Edusp, 1999.

CÂNDIDO, Antônio (org.), *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

_____ Rosenfeld, Anatol; Prado, Décio de Almeida; Gomes, Paulo Emílio Sales, *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAPELATO, Maria Helena Rolim, *Imprensa e história do Brasil.* São Paulo: Editora Contexto / EDUSP: 1988.

COELHO NETO, *A Conquista.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

_____ *Páginas Escolhidas*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1957.

_____ *Teatro de Coelho Neto*, vols. 1 e 2, Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

CORRIGAN, Robert W., *Comedy: meaning and form.* San Francisco: Chandler Publishing Company, 1965.

COSTA, Flávio Moreira da (org.), *Os 100 melhores contes de humor da literatura universal.* 2ª ed., Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

CRULS, Gastão, *Aparência do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: José Olímpio, 1949.

CUNHA, Maria Clementina Pereira, *Carnavais e outras frestas: ensaios e história social da cultura.* Campinas, SP: Editora da Unicamp, Cecult, 2002.

DAMAZIO, Sylvia F., *Retrato Social do Rio de Janeiro na Virada do Século*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

EDMUNDO, Luiz, *O Rio de Janeiro no meu tempo.* Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938.

FARIA, João Roberto Gomes de, *As idéias teatrais no Brasil: o século XIX*. São Paulo: Perspectiva, Fapesp, 2001.

_____ *O teatro realista no Brasil: 1855 – 1865*. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1993.

FRANÇA JÚNIOR, *Teatro de França Júnior*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

GOMES, Renato Cordeiro, *João do Rio: vielas do vício, ruas da graça.* Rio de Janeiro: Relume –Dumará: Prefeitura, 1996.

GONÇALVES, Magaly Ttrindade; Aquino, Zélia Thomaz¸Silva, Zina Bellodi (org.), *Antologia escolar de literatura braisleira*, São Paulo: Musa Editora, 1998.

GRAHAM, Sandra Lauderdale, *Proteção e obediência: criadas e seus patrões no Rio de Janeiro (1860-1910).* São Paulo: Companhia das Letra, 1992.

GUINSBURG, J. Faria, João Roberto; Lima, Mariângela Alves de (orgs.), *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas formas e conceitos*, São Paulo: Perspectiva, 2006.

HECKER FILHO, Paulo, *O Teatro Brasileiro.* In. *Anais do Segundo Congresso brasileiro de Crítica e História Literária*, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1963.

HUPPES, Ivete, *Melodrama, o gênero de sua permanência.* Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2000.

KÜHNER, Maria Helena, *O Teatro de revista e a questão da cultura nacional e popular*. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Centro de Documentação e Pesquisa, 1979.

MACEDO, Joaquim Manuel de, *Memórias da Rua do Ouvidor*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1988.

_____ *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: MEC, 1979.

MAGALDI, Sábato, *Panorama do Teatro Brasileiro*. 3ª ed. São Paulo: Global Editora, 1997.

_____, Vargas, Maria Thereza, *Cem Anos de Teatro em São Paulo*. Editora SENAC, 2001.

MAGALHÃES JÚNIOR, R, *Artur Azevedo e sua época*. 4ª ed. São Paulo: Livros Irradiantes S. A., 1971.

_____ *Machado de Assis desconhecido*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira SA, 1955.

_____ *A vida vertiginosa de João do Rio*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1978.

MARINHO, Henrique, *O Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1904.

MARTINS, Wilson, *História da inteligência brasileira*. vol.5 (1897 – 1914) – São Paulo: Cultrix/ Edusp, 1978.

MENCARELLI, Fernando Antônio, *A cena aberta: a interpretação de "O Bilontra" no teatro de revista de Artur Azevedo*. Campinas SP: Editora da Unicamp / Centro de Pesquisa em História Social e Cultura, 1999.

MENDES, Miriam Garcia, *O negro e o teatro brasileiro*. São Paulo: Hucitec; Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 1993.

_____ , *A personagem negra no teatro brasileiro*. São Paulo: Ática, 1982.

MENEZES, Raimundo de, *Dicionário literário brasileiro*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.

MICELI, Sérgio, *Poder, Sexo e Letras na República Velha*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

MONTELLO, Josué, *Artur Azevedo e a Arte do Conto*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1956.

NEEDEL, Jefrey D, *Belle époque tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NUNES, Mário, *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti, *Viva o rebolado: vida e morte do teatro de revista brasileiro*. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

PAIXÃO, Múcio da, *O Teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Moderna, 1917.

PAVIS, Patrice, *Dicionário de teatro*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PENA, Martins, *Comédias*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1971.

PEREGRINO JÚNIOR, *O teatro de costumes. In.* "Curso de Teatro: conferências da Academia Brasileira de Letras" Rio de Janeiro: Campanha Brasileira de Artes Gráficas, 1954.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda, *Carnaval das Letras*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1994.

PONTES, Joel, *O teatro sério de Artur Azevedo. In. Anais do Segundo Congresso brasileiro de Crítica e História Literária*, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1963.

PRADO, Décio de Almeida, *O Drama Romântico Brasileiro*, São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____*A evolução da literatura dramática. In.* "A literatura no Brasil" vol. 2 org. Afrânio Coutinho - Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana SA, 1955.

_____ *João Caetano*, São Paulo: Perspectiva, 1972

_____ *João Caetano e a arte do ator*, São Paulo: Ática, 1984.

_____ *Do Tribofe à Capital Federal. In.* Azevedo, Artur. *O Tribofe*. estabelecimento de texto, notas e estudo lingüístico de Rachel T. Valença. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Casa Rui Barbosa, 1986

_____ *História Concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: Edusp, 1999.

_____ *Peças, pessoas e personagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____ *A personagem no teatro. In.* Cândido, Antônio (org). *A personagem de ficção*. 9 ed. São Paulo: Ed. Perspectiva

_____ *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____ *O Teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PROPP, Vladimir, *Comicidade e riso*. São Paulo: Editora Ática, 1992.

RAGO, Margareth, *Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890 – 1930)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

REBELLO, Luiz Francisco, *História do teatro de revista em Portugal*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984.

ROSENFELD, Anatol, *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

ROUBINI, Jean Jacques, *A linguagem da encenação teatral, 1880 – 1980*. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1982

RUIZ, Roberto, *Teatro de revista no Brasil: do início à I Guerra Mundial.* Rio de Janeiro: Ministério da Cultura / INACEN, 1988.

RYNAGAERT, Jean – Pierre, *Introdução à análise do teatro.* São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SÁ, Jorge de, *A Crônica.* São Paulo: Ática, 1985

SARCEY, Francisque, *Quarante ans de théatre – feuilletons dramatiques*. Paris: Bibliothèque dês Annales, 1900.

_____, *Quarante ans de théatre – feuilletons dramatiques*. Paris: Bibliothèque dês Annales, 1901.

_____, *Quarante ans de théatre – feuilletons dramatiques*. Paris: Bibliothèque dês Annales, 1902.

SAREIL, Jean, *L'ecriture comique.* Paris: Presses Universitaires de France, 1984.

SEILD, Roberto, *Artur Azevedo, Ensaio Biobibliográfico.* Rio de Janeiro: Empresa Editora Ltda., 1937.

SEVCENKO, Nicolau, *Literatura como missão: tensões sociais e Criação Cultural na Primeira República.* 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SILVA, Inocêncio Francisco da, *Dicionário bibliográfico português.* Lisboa: Imprensa Nacional, 1884.

SILVA, Lafayette, *História do Teatro Brasileiro.* Rio de Janeiro: Ministério da Educ. e Saúde, 1938.

SODRÉ, Nelson Werneck, *História da Imprensa no Brasil.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

SOUSA, João Galante de, *O teatro no Brasil.* Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na corte (1832 – 1868).* Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2002.

SZONDI, Peter, *Teoria do drama moderno.* São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

SUSSEKIND, Flora, *Crítica a vapor – a crônica teatral brasileira na virada de século.* in *Papéis Colados***.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

_____ *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

THOMASSEAU, Jean-Marie, *O melodrama*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

TINHORÃO, José Ramos, *Música popular: Teatro & Cinema*. Petrópolis, Vozes, 1972.

_____*Pequena história da música popular: da modinha ao tropicalismo*. 5ª ed. São Paulo: Art Editora, 1986.

TOLEDO, Roberto Pompeu de., *A Capital da Solidão: Uma história de São Paulo das origens a 1900*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

VELLOSO, Mônica Pimenta, *As tradições populares na belle époque carioca*. Rio de Janeiro: Funart, Instituto Nacional de Folclore, 1988.

VENEZIANO, Neyde, *O teatro de revista no Brasil: Dramaturgia e Convenções*. Campinas: Unicamp, 1991.

_____ *Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro... oba!* Campinas: Unicamp, 1996.

VERÍSSIMO, José, *História da literatura brasileira*. São Paulo: Letras& Letras, 1998.

_____ *Estudos da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia / São Paulo: Edusp, 1977.

VOLTZ, Pierre, *La comédie*. 3º ed. Paris: Librairie Armand Colin, 1964.

WILLIAMS, Raymond, *O Campo e a Cidade na História e na Literatura*. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda., 1990.

Site:

www.ctac.gov.br/centrohistorico

Teses:

BRITO, Rubens José Souza, *A linguagem teatral de Artur Azevedo*. – (Dissertação apresentada ao Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo) São Paulo, 1989.

DIAS, Paulo Sérgio, *Colcha de Retalhos. Artur Azevedo, o teatro que divertia e formava: revistas-de-ano e "O Mambembe"* – (Tese de doutorado apresentada à Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Programa de Literatura Brasileira), São Paulo, 2004.

LOPES, Marcos Aparecido, *No purgatório da crítica. Coelho Neto e o seu lugar na história da literatura brasiléia* – (Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas) Campinas, 1997.

MENCARELLI, Fernando Antonio, *A voz e a partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868 – 1908)* – (Tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas).

NEVES, Larissa, *"O Teatro": Artur Azevedo e as crônicas da Capital Federal (1894 – 1908)* – (Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas) Campinas, 2002.

SOUZA, Maria Cristina de, "*O negócio é bite-bite": o teatro de revista de Maria Irma Lopes Daniel.* – (Tese de doutorado apresentada na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, área de Literatura Brasileira), São Paulo, 2002.

Larissa de Oliveira Neves

As Comédias de Artur Azevedo – Em Busca da História

(Anexos – Crônicas Teatrais)

Orientadora: Profa. Dra. Orna Messer Levin

Instituto de Estudos da Linguagem
Unicamp / Fapesp
2006

Comédias "sérias"

1. O Badejo

1.1. Primeira representação no festival do Centro Artístico, teatro São Pedro de Alcântara, 15/10/1898, pelos atores amadores do Elite-Clube.

A Notícia – 08/09/1898

O Teatro

(...)

Quero crer que não escapasse aos meus leitores o anúncio das próximas representações lírico-dramáticas do Centro Artístico. Essas representações serão seis, no teatro S. Pedro de Alcântara, e compreenderão as seguintes peças: óperas *Ártemis* e *Hóstia*, libretos de Coelho Neto, musicados, o primeiro por Alberto Nepomuceno e o segundo por Delgado de Carvalho; drama – *Ironia*, em um ato, do mesmo Coelho Neto; comédias – *Doutores*, em 2 atos, de Valentim Magalhães, e os *Namorados*, em 3 atos, em verso, do autor destas linhas.

No anúncio, a minha comédia figura com o título *A escola dos noivos* e, efetivamente, foi esse o que lhe dei quando a tinha toda delineada na cabeça, mas sem uma palavra escrita. Durante a composição modifiquei sensivelmente o meu argumento, de modo que o título primitivo ficou prejudicado. Esse outro, *Os namorados*, também não é definitivo, não porque não seja apropriado, mas porque tenho ainda outro que me parece melhor e quero submeter à apreciação de alguém.

Antes desses espetáculos, o Centro realizará dois concertos sinfônicos, o primeiro a 18 do corrente e o segundo a 2 de outubro próximo, no Instituto Nacional de Música. O *clou* desses concertos, dirigidos por Leopoldo Miguez, será sem dúvida a protofonia (?) da ópera *Zemira*, do padre José Mauricio.

Como se vê, o Centro Artístico não descansa nem para tomar fôlego, e afianço-lhes que prepara neste momento alguma coisa que se parece muito com uma revolução... Não se assustem: trata-se de uma revolução... artística. Resta que o público fluminense corresponda a tão nobres esforços, e vá desde já tomar bilhetes, não só para os seus espetáculos como para os dois concertos, na casa Fertin, à rua do Ouvidor.

(...) **A. A.**

A Notícia – 15/09/1898

O Teatro

(...)

Ocupemo-nos agora da parte exclusivamente dramática dos espetáculos que, promovidos pelo Centro Artístico, se realizarão em princípios do mês próximo, no teatro S. Pedro de Alcântara.

O drama em 1 ato, *Ironia*, de Coelho Neto, será representado por alguns dos mesmos amadores que tão aplaudidos foram no Cassino Fluminense, quando ali se representou o *Pelo Amor*; a comédia em 3 atos, *Doutores*, de Valentim Magalhães, foi confiada ao brioso corpo cênico do Clube da Gávea; a comédia em 3 atos, o *Badejo*, de minha lavra, vai ser interpretada pelos distintos amadores do Elite Clube.

Antes de entregar o meu trabalho, procurei, naturalmente, conhecer esses amadores, e para isso assisti ao espetáculo que se realizou sábado passado, no salão do Clube Ginástico Português, com o drama em 5 atos, *Helena*, de Pinheiro Chagas. Releva notar que muitos dos amadores do Elite Clube pertencem também ao corpo cênico do Clube Ginástico.

Não mentirei se lhes disser que a peça teve um desempenho de primeira ordem. O papel da protagonista foi representado com muita habilidade pela Exma. Sra. D. Anna Costa, que outra não é senão a menina Coulon, que há vinte e tantos anos era uma pequenina atriz freneticamente aplaudida pelas nossas platéias. Ao invés do que por via de regra sucede aos pequenos prodígios, essa gentil senhora deu o que prometia, mas infelizmente, ou felizmente, como quiserem – fora do teatro. Não creio que o papel de Helena fosse interpretado com mais arte por qualquer das atrizes de profissão que atualmente dispõem os nossos teatros.

O Sr. Frederico Costa, esposo da "menina Coulon", foi um magnífico Henrique de Mello. Esse amador nasceu artista. Foi ator durante algum tempo, mas deixou o teatro para se fazer negociante. Um talento notável. Tão bem se mete na pele de um galã dramático como na de um centro cômico.

O Sr. Teixeira Júnior é também muito considerado pelo seu talento. Na *Helena* caracterizou com extraordinária correção um tipo fidalgo elegante, verboso e metido a conquistador.

A senhorita Constança Teixeira, filha do mesmo Sr. Teixeira de Júnior, disfarçou a sua beleza e os seus 17 anos, para fazer com muita graça um papel de dama caricata, e outra senhora, cujo nome não me ocorre, desempenhou discretamente o papel da companheira de

infância de Henrique de Mello. Eu dou simplesmente a indicação dos personagens, pressupondo que o leitor conheça o drama de Pinheiro Chagas.

O meu bom colega e amigo Orlando Teixeira, e os Srs. Alfredo de Albuquerque (um bom cômico), Santos e Derval concorreram para a boa harmonia do conjunto, e todos mereceram francos e calorosos aplausos.

Pois bem: desse grupo saíram os amadores que vão representar o *Badejo*, e, à vista dos primeiros ensaios, afianço desde já que o público, o grosso do público, se for ao teatro, ficará surpreso.

Como vêem, a peça que a princípio de intitulou a *Escola dos noivos* e depois *Os namorados*, intitula-se, agora, definitivamente, *O Badejo*. Foi esse o título que me sugeriu a minha cozinheira, quando, adotando o sistema do mestre dos mestres, lia a minha comédia para ela ouvir.

Saiba-se que não entra na peça nenhum peixeiro. Do próprio badejo apenas se fala; é um personagem invisível como o da dona da casa na *Família Benoiton*.

(...)

A. A.

O País – 07/10/1898

Palestra

Não gosto de fazer profecias pelo receio de que se não realizem, mas quero crer que o público receba com certo agrado a comediazinha que tenho em ensaios para ser brevemente representada no teatro S. Pedro de Alcântara por iniciativa do Centro Artístico.

Não falo, note-se bem; do meu trabalho, que é simples, despretensioso e sem valor; refiro-se aos amadores que gentilmente se encarregaram de representá-lo em público.

Confesso que, amando apaixonadamente a arte dramática, jamais olhei com bons olhos para o amador, desde que este, saindo da sua órbita, isto é, do "teatrinho particular", invadia o teatro público. Mas não há dúvida que os nossos amadores dramáticos têm hoje uma situação excepcional; pelas tristes condições, a que desgraçadamente chegou a arte entre nós, eles exercem neste momento uma função com que nunca sonharam.

Desde que dirijo os ensaios daquela peça, auxiliado pelo amador Frederico Costa, como poderia ser auxiliado (não exagero) por um Furtado Coelho, um Medeiros ou um Dias Braga, tem se fortalecido no meu espírito a convicção de que o teatro brasileiro existe, e, para aparecer, depende apenas de um trabalho, mais ou menos árduo, de mineração.

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.

Em todos ou quase todos os bairros desta capital existem, pode-se dizer, "teatrinhos particulares", a começar pelo do Clube Ginástico Português, no coração da cidade, até o do Clube do Riachuelo, em pontos longínquos e diametralmente opostos – e raro é o mês que não tenho notícia de uma nova associação do mesmo gênero. Ainda no último sábado nasceu em Catumbi o Grêmio Antonio José, que adotou a divisa *Ubi concordia, victoria semper*, e fez representar um drama nacional, *Os preconceitos*, de Rangel de S. Paio.

Que quer dizer essa aluvião de teatrinhos? Quer simplesmente dizer que não temos um teatro, em que pese às simpáticas tentativas do Variedades, onde se representa *A mulher de Cláudio* e o *Suplício de uma mulher*, peça literária, escrita sem a preocupação da galeria.

São eles, os teatrinhos, que fazem com que ainda perdure a memória de alguma coisa que já tivemos; são eles, só eles, que nos consolam da nossa miséria atual. Esta é a verdade, que hoje reconheço e proclamo. Do amador pode sair o artista; do teatrinho pode sair o teatro.

Bem sei que alguns bons atores, que ainda nos restam, poderiam salvar a situação, bastando para isso que se consagrassem adotando a mesma divisa, acima citada, do Grêmio Antonio José; mas tentar consagrá-los seria empresa mais difícil que a da abertura do istmo do Panamá.

*

Amanhã completarei o meu artigo com uma pequena série de considerações sobre o que tenho observado durante os ensaios d'*O Badejo*.

*

Tenho que fazer uma retificação a um dos pontos da minha última *Palestra*: o *Jornal do Comércio* em tempo recebeu comunicação telegráfica do falecimento de Stephane Mallarmé. Comunica-me o fato o meu distinto confrade Gustavo Santiago, que no mês passado escreveu, na *Gazeta da Tarde*, um folhetim, que me escapou, sobre o desaparecimento do grande poeta.

N'*O Mercúrio*, a brilhante e vitoriosa folha vespertina, também se escreveu alguma coisa sobre Mallarmé, e se lhe publicou o retrato.

Estou desculpado?

A. A.

Gazeta de Notícias – 08/10/1898

Fagulhas

Foi com indizível prazer que li ontem a *Palestra* do meu querido conterrâneo Artur Azevedo, esse que, ainda para orgulho do meu amado Maranhão, é, incontestavelmente, o mais perfeito poeta dramático da geração contemporânea, a mais pujante do Brasil, ouso afirmar, porque possuindo esses dois homens: Patrocínio e Ruy Barbosa que são como duas florestas misteriosas onde a gente ora encontra o denso e versudo arvoredo forte, agitando a fronde alterosa com um épico fragor, ora o caudaloso rio que murmulha, ora o macio tapete da relva mais fina do que a do bosque de Viviana, aqui uma nesga azul de céu, ali um contraforte de serra e, dentro desses bosques, agitando-se, movendo-se, todas as paixões humanas, tem ainda poetas como Bilac, Murat, Raimundo Artur, prosadores como Machado de Assis, Araripe, Veríssimo, Aluísio, Arinos, Eduardo Prado, Araújo, Medeiros e Albuquerque, Quintino, historiadores como Capistrano, artistas como Miguez, os Bernardinelli, Almeida Júnior, Nepomuceno, Braga, S. de Carvalho, um novo de largo futuro e outros muitos cuja lista seria longa.

Artur Azevedo que, no ano passado, foi severíssimo conosco porque tomamos amadores para a primeira tentativa que fizemos com o *Pelo amor!* Disse ontem:

"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."

Esta declaração consola-nos. Tu, meu caro Artur, que quiseste vir, generosamente, com o esforço do teu talento, ajudar-nos a carregar a pesadíssima cruz, vês agora que são os amadores que nos alhanam o caminho, é só com eles que contamos e com que boa vontade se prestam, com que docilidade atendem e... quanto talento revelam.

Muitos, sei eu, não se dedicam efetivamente à cena porque ainda os detém a muralha do preconceito que eles não ousam aluir mas, francamente, dize onde acharíamos nós colaboradores como esses? como poderíamos realizar o nosso ideal? se eles não viessem, de boa vontade, em nosso auxílio? Ainda hoje lembro-me, com saudade, dos ensaios das duas récitas do *Pelo Amor!* Que assiduidade! Chovesse torrencialmente, à hora determinada começavam os ensaios sem que faltasse um só dos que tomavam parte na representação do

poema e vem aqui, a propósito, uma referência justa a uma das damas que mais brilho deram à execução da parte musical desse trabalho – Mme Gudin. Ainda hoje, quando ouço ária do zagalejo e as estâncias de Samla, lembro-me de quem as cantou primeiro e, ouvindo os versos de Miguez, cantados por outrem tenho saudades da distintíssima amadora que, se tem tido rivais, ainda não encontrou quem a ultrapassasse.

Quanto aos outros amadores, damas e cavalheiros, são ainda, por minha fortuna, meus colaboradores e eu sei quanto vale esse abnegado grupo ao qual caberá, por certo, grande quinhão de glória, se conseguirmos triunfar.

O nosso teatro já se vai ressentindo dos benefícios que derivam da propaganda e não vem longe o dia da redenção. Agora serás um dos defensores dos que trabalham modestamente e eu estarei contigo: se não fossem eles tu, por certo, não terias escrito essa fina comédia o *Badejo* e eu, pobre de mim! Continuaria a chorar no ostracismo sem poder exercitar-me nesse gênero literário, ora fazendo-o sombrio, ora fazendo-o jocando porque os teatros... mas não voltemos ao velho prélio.

Sem os amadores, meu Artur, já teríamos sucumbido ao peso da cruz... e seria o diabo!

*

Lembrai-vos do quarto centenário do descobrimento do Brasil. É necessário que façamos coisa digna e faltam apenas dezenove meses.

N.[1]

[1] Coelho Neto.

O País – 14/10/1898

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 onde dos espectadores, desejosos de assistir a uma brilhante manifestação de arte nacional.

Anteontem aproveitei o feriado e assisti a um ensaio de *Ártemis*, o drama lírico de Coelho neto, 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 escopo à estátua de Moisés, e brandando-lhe: *Parla!*

Alberto Nepomuceno traduziu maravilhosamente a tremenda situação do drama; a sua partitura tem uma grandeza esclyliana.

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 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 despretenciosa 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 Clube; é para eles, e só para eles, que solicito a atenção e os aplausos do público. **A. A.**

O País – 16/10/1898

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 assembléia, 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 se 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 a isca, dizendo: - eles são brancos e lá se avenham.

O outro, velho prático incapaz de meter a 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 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. Camila da Conceição tomaria parte ativa na execução do episódio lírico, porque se tal se desse era contar certinho com 150 espectadores a menos.

Não invertamos, porém, a ordem das coisas. O espetáculo começou pelo *Badejo*, comédia em verso, do nosso colega Artur 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, 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 subseqüente 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 Artur 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.

Artur 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 consegue nas óperas *Rigolleto*, *Otelo*, e *Bohème*.

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, escravisado 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 Neto e música de Alberto Nepomuceno.

Hélio, escultor, extasia-se diante de *Ártemis*, estátua que ele próprio esculpiu no mármore; lamenta não lhe poder dar 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 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 *Galatéa*, 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 covarde.

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 da criminologia; 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 seções da *Gazeta de Notícias*, 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 a arqueologia?

Os gregos usavam a sotaina dos frades?

E aí ficam, por alto, os reparos quanto ao libreto e a encenação.

Vejamos 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 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 estática e que dizem haver arte onde há comoção!

Não se iluda. A execução 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 Beirute.

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

O País – 17/10/1898

Palestra

O meu amigo e colega Oscar Guanabarino publicou ontem, nesta folha, a propósito da representação lírico-dramática do Centro Artístico, um artigo que necessariamente levantará cóleras e protestos. Cada um dos que contribuíram para essa representação levou a sua conta. Venho defender-me do que me coube nessa distribuição de pancadaria de cego, deixando aos outros o cuidado de fazer o mesmo, se quiserem.

O meu colega, tendo, aliás, a generosidade de reconhecer na minha comédia *O Badejo* algumas qualidades que a recomendam, censura o título da peça e diz que ela termina no 2º ato.

"O badejo, escreve Guanabarino, 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"

Ora, o meu colega não fará a injustiça de acreditar que eu me visse embaraçado na escolha de outro título para *O badejo*. A comédia intitulou-se a princípio *Os namorados* e poderia intitular-se *Os pretendentes*, ou *Os candidatos*, ou *Os irmãos de leite*, etc.

O título que lhe dei pareceu-me mais despretensioso, mais cômico, mais sugestivo, e, digamo-lo, mais original. O badejo entra na peça como um simples incidente, é verdade, mas um incidente curioso, sobre o qual o autor insiste desde a primeira até a última cena. Não têm conta as comédias, principalmente francesas, cujos títulos são fornecidos assim, não por um personagem, não por um sentimento dominante, mas por um objeto que, embora não figure como acessório de cena, toma indiretamente parte na ação.

Ninguém ouvirá *O badejo*, nem o lerá (já está impresso e publicado) sem achar o título suficientemente justificado.

_ Lembro ao colega o seguinte tópico do meu folhetim d'*A Notícia* de 9 do mês passado:

"A peça intitula-se, agora, definitivamente, *O Badejo*. Foi esse o título que me sugeriu a minha cozinheira, quando, adotando o sistema do mestre dos mestre, lia a minha comédia para ela ouvir.

Saiba-se que não entra na peça nenhum peixeiro. Do próprio badejo apenas se fala; é um personagem invisível como o da dona da casa na *Família Benoiton*."

Confesso que não me arrependi de ter ouvido a opinião da minha cozinheira.

_Passemos agora à outra acusação:

Se a peça, tendo 3 atos, terminasse no 2º, seria isso, não um "pequeno senão", como diz o colega, mas um erro de palmatória.

A comédia, que obedece fielmente à famosa regra das três unidades aristotélicas, regras de que, aliás, não faço cabedal, poderia ser representada sem vir o pano abaixo senão depois da última cena, e aquele 3º ato, como técnica, é inquestionavelmente o menos ruim dos três, porque nele se desdobra, interessando o espectador, uma situação que parecia resolvida.

Pouco me preocupou que o espectador saiba, antes de começar este ato, que Lucas e Ambrosina já eram noivos, porque desde a entrada do moço, no 1º, ele, o público, naturalmente previu que esse personagem não vinha ali para outra coisa senão afastar os dois pretendentes.

_ Agora defenderei o trabalho artístico da senhorita Constança Teixeira, que se encarregou do papel de Ambrosina, e do meu talentoso colega Orlando Teixeira, que desempenhou o de Lucas.

É um erro que por aí assoalham dizer que no teatro o verso deve ser declamado como a prosa. Então para que diabo é ele verso? Lembram-se da incomparável Sarah Bernhardt *cantando a Fedra*, de Racine, ou o *Jean Marie*, de André Theuriet? É assim que se dizem versos líricos no palco. É assim que a senhorita Constança Teixeira e Orlando Teixeira os dizem na cena do 2º ato, citada pelo crítico.

Queria Guanabarino que nessa cena a amadora (em quem reconhece, aliás, muito talento e uma vocação decidida para a arte dramática) fosse mais ingênua e menos impetuosa. Mas pelo amor de Deus! o que eu, autor da peça, exigi da minha gentil intérprete naquela situação, foi justamente que tivesse muito ímpeto e muito pouca ingenuidade. Se ela errou, não a acusem: acusem a mim, que dirigi os ensaios.

Se aquela cena não foi declamada, não passará da ribalta.

_A minha defesa aí está, e eu não a produziria se não se tratasse de um crítico muito estimado e de um companheiro afetuoso.

A. A.

A Notícia – 17/10/1898

Centro Artístico

Toda a imprensa séria elogiou francamente o primeiro espetáculo organizado pelo *Centro Artístico*, associação que está fazendo sacrifícios de toda a sorte para a realização do seu ideal tão nobre quanto desinteressado. Os elogios dos colegas põem-me à vontade para exprimir com franqueza a minha opinião.

Eu bem sei que o espetáculo não foi de perfeição absoluta, nem isso era possível, e injusto fora exigir tanto. O *Centro Artístico* deu apenas um espetáculo, que ele teve, além disso, de precipitar, devido a circunstâncias que não interessam ao público, é certo, mas em todo o caso dolorosas em se tratando de uma associação que não visa ao interesse e cujos sócios trabalham por "amor à arte". A representação de sexta-feira é o resultado de um esforço insano, de um trabalho constante; e creio que o público, em geral, assim o compreendeu, pois que aplaudiu calorosamente de princípio a fim.

A comédia *O badejo* pusera-o de bom humor. É este um trabalho despretensioso do meu colega Artur Azevedo, o mais denodado paladino do teatro nacional. O enredo é simples, os versos são fluentes: e, se alguma observação se pudesse fazer, seria que talvez conviesse modificar o final do segundo ato, um tanto melodramático, e que, como o primeiro, acaba com o mesmo personagem em cena. Esta observação, claro está, em nada diminui valor da peça, em que abundam os ditos chistosos e que foi escrita por um homem que conhece bem o teatro.

Artur Azevedo escreveu *O badejo* em verso por lhe parecer que a sua interpretação seria assim mais fácil por amadores. Não sou muito dessa opinião, pois é, pelo contrário, difícil dizer bem o verso. Tanto assim que alguns amadores não puderam fugir à declamação.

O que é verdade é que o *Elite-Clube*, para muita gente que não o conhecia, revelou ser uma associação distintíssima, tendo decidida vocação pelo teatro e amando-o profundamente. Os amadores que tão bem interpretaram *O badejo* pisam no palco com desembaraço, movem-se naturalmente, são comedidos nos gestos; têm, em suma, qualidades que muitos artistas não têm; e eu compreendo perfeitamente o entusiasmo de Artur Azevedo por esses distintos amadores, que tão precioso auxílio trouxeram ao C*entro Artístico*.

Não quero destacar nomes. Quero, sim, deixar aqui consignados com elogios os nomes das Sras. DD. Olga Sampaio Prudente e Constança Teixeira, e os Srs. Frederico Costa, Orlando Teixeira, Teixeira Júnior, A. Santos, C. Castellões e A. Rangel, intérpretes tão finos quanto conscienciosos.

Ao *Badejo* seguiu-se, formando contraste, a *Ártemis* de Coelho Neto e Alberto Nepomuceno. A impressão causada por essa obra foi a que eu esperava. A maioria ficou surpreendida e, digamos as coisas como elas são, não compreendeu.

De fato, *Ártemis*, concebida nos moldes wagnerianos, em nada se parece com as óperas que o nosso público está acostumado a ouvir. O elemento sinfônico predomina, e muitas são as cenas mudas, em que a orquestra fica sozinha a exprimir os sentimentos íntimos que agitam as almas dos personagens. O profano não pode absolutamente apanhar em uma só audição o pensamento do autor, entretanto tão claro para o músico inteligente.

Para mim, na *Ártemis*, há apenas uma página torturada e quiçá obscura: o prelúdio, que se encadeia logo à primeira cena. Tudo o mais é claro, claríssimo, e a melodia jorra impetuosa ora na orquestra ora em cena. É a belíssima invocação à alma; é o delicioso *vaconto* de Héstia narrando os tempos afortunados em que nada faltava, é o motivo da glória; e o motivo do deslumbramento; é a calma da noite de tão suave inspiração, com o seu delicioso acompanhamento em surdinas nos violinos subdivididos, enquanto cantam o violoncelo e o violino; e a cena fantástica das vozes misteriosas, tratada com rara felicidade; é essa frase sublime: *Filha da rocha e do cinzel*... é, em suma, toda a partitura, porque toda ela, de princípio a fim, tem uma unidade e uma elevação que bastam para fazer a reputação de um artista.

Pouco me importa que o público não tivesse compreendido. Eu, depois da audição da *Ártemis*, que ensaiei com tanto amor, sinto um duplo orgulho: orgulho de que no Brasil haja um artista como Alberto Nepomuceno, e o orgulho de ter defendido, desde a primeira hora, esse rapaz tão sério e de tanto talento, que acaba de se elevar tão alto na opinião de quantos amam sinceramente a Arte e por ela se batem.

Resta-me um pesar. É que o meu estado de saúde, que tanto se agravou nestes dois dias, me impeça de analisar minuciosamente, como ela merece, essa bela partitura de *Ártemis*, cuja música forma com o libreto um todo tão completo que já agora um e outra viverão eternamente unidos, para maior glória de Coelho Neto, o poeta dos vôos ousados, e de Alberto Nepomuceno, o artista puro entre os mais puros.

Quanto aos intérpretes, que eu hei de dizer? Tive a ventura de encontrar em Miss Roxy King uma inteligência superior, aliada a uma vocação que é de animar. Os ensaios correram amenos, graças a ela e a Carlos de Carvalho. Ambos, entusiastas da obra de Coelho Neto e de Nepomuceno, a ela se dedicaram com inegável dedicação, e eu nestas condições, nenhum mérito tenho se ambos produziram tanta impressão sobre o público.

A senhorita Camila da Conceição prestou também o concurso do seu talento, cantando no bastidor, assim como a senhorita Helena Figueiredo, incumbida da parte de Delia. Apenas a orquestra claudicou um pouco, apesar do número de ensaios.

E agora resta apenas desejar que o público proteja a atual tentativa do *Centro Artístico*, já que a maior parte dos sócios dessa associação têm dado provas da mais criminosa indiferença, contribuindo assim para que o *Centro*, sobrecarregado de um série de prejuízos, se veja na dolorosa contingência de desaparecer da arena.

L. de C.[2]

[2] Luiz de Castro.

Mercúrio – 18/10/1898

O Badejo

Artur Azevedo é um dos mais, senão o mais proficiente dos nossos escritores para teatro. Possui todos os segredos técnicos da espécie, o que é belamente comprovado pelo pouco ou nenhum efeito que causam, às vezes, em quem lê algumas cenas das comédias que escreve e que, no entanto, aos olhos e à atenção desse mesmo leitor revestem-se de efeito diverso quando as assiste, desempenhadas no palco.

A sua biblioteca teatral, de autoria ou de tradução próprias, não é das menores e, às comédias editadas, acaba Artur Azevedo de reunir mais uma: *O Badejo*, em três atos em verso.

Os monólogos e diálogos do *Badejo*, metrificados e na sua maior parte rimados, são todos feitos com excelente *humour* e a agradável fluência que se tornaram, há muito, os característicos dos versos de Artur Azevedo.

Como peça teatral, o *Badejo* tem graça, mas, tem também, nas cenas finais, permita-nos Artur Azevedo, algumas *injustiças* e senões, que predispõem o espectador ou o leitor mais a experimentar pequenas revoltas íntimas do que a hilaridade que era, com certeza, do intuito do autor.

Lucas, por exemplo, de quem Artur Azevedo, ao que parece, quis fazer um tipo simpático à platéia e um dos recursos para a hilaridade provocada pela comédia, torna-se nas últimas cenas de uma chateza de bobo alegre e assume um caráter desprezível de irritar os nervos ao mais egoísta dos espectadores, e Benjamim, a quem quis o autor emprestar a qualidade que é justamente sensível no primeiro, isto é, tolo, fátuo, abandona a cena deixando a agradável impressão que só pode deixar no espírito de alguém um homem inteligente, simples e meigo.

Ambrosina, a heroína da comédia torna-se no fecho da mesma de tal maneira banal e falha de qualidades morais, deixando até prever um futuro demônio de saias e uma futura sogra furibundíssima, que dá à platéia o desejo de lastimar a sorte do Lucas e enviar os parabéns ao meigo filósofo Benjamim.

Ramos, o pai, é um perfeito *pax-vobis* sem coisa alguma da alegre e simpática bonomia que lhe quis dar Artur Azevedo e é o mais acertado *pendant* de Angélica, o que admira porque formam um casal que vive em paz invejável e lá diz a sabedoria dos *Maricás* que dois gênios idênticos não fazem liga.

De todos os personagens o único que impressiona o espectador, tal qual como desejou Artur Azevedo, é César Santos.

Mas, esses defeitos estão unicamente nos personagens. O que constitui o mérito da peça é a maneira por que ela está escrita em versos, como já dissemos, feitos com graça, bom metro e principalmente uma naturalidade agradabilíssima.

Dos efeitos das cenas dispensamo-nos de falar, pois somos leigos na matéria e Artur Azevedo é na espécie um talentoso mestre, a quem agradecemos a remessa do exemplar com que delicadamente nos brindou.

(sem assinatura)

A Notícia – 20/10/1898

O Teatro

Aconteceu-me agora o caso mais interessante da minha carreira de comediógrafo. Escrevi em poucos dias (*le temps ne fait rien à l'affaire*, lá disse o mestre) uma comédia em 3 atos e em verso, *O badejo*. Representada pelos amadores do Elite-Clube como poderia sê-lo por bons artistas de profissão, a peça foi entusiasticamente aplaudida, e a imprensa cobriu-a de elogios. Apenas três críticos (a menos que me escapasse algum) lhe acharam defeitos, a par de algumas qualidades: Oscar Guanabarino, do *País*, Luiz de Castro, desta folha, e um colega, que se não assinou, do *Mercúrio*. Mas, tendo a comédia muitos pontos fracos, fraquíssimos, que não resistiriam a uma análise ligeira, nenhum dos três críticos (aí está o interessante caso) a atacou por nenhum desses pontos, indicando o contrário, como defeitos algumas coisas que o não são.

Oscar Guanabarino censurou o título da peça e disse que ela termina no 2º ato. Já lhe respondi nas colunas do *País*. Peço licença para transcrever as seguintes linhas da minha resposta:

"O meu colega não fará a injustiça de acreditar que eu me visse embaraçado na escolha de outro título para *O badejo*. A comédia intitulou-se a princípio *Os namorados* e poderia intitular-se *Os pretendentes*, ou *Os candidatos*, ou *Os irmãos de leite*, etc. O título que lhe dei pareceu-me mais despretensioso, mais cômico, mais sugestivo, e, digamo-lo, mais original. O badejo entra na peça como um simples incidente, é verdade, mas um incidente curioso, sobre o qual o autor insiste desde a primeira até a última cena. Não têm conta as comédias, principalmente francesas, cujos títulos são fornecidos assim, não por um personagem, mas por um objeto que, embora não figure como acessório de cena, toma indiretamente parte na ação. Ninguém ouvirá nem lerá *O badejo* sem achar o título suficientemente justificado."

Transcreverei ainda o seguinte:

"Se a peça, tendo três atos, terminasse no 2º, seria isso, não um 'pequeno senão', como diz o colega, mas um erro de palmatória. Ela obedece fielmente à famosa regra das três unidades aristotélicas, regras de que, aliás, não faço cabedal, e poderia ser representada sem vir o pano abaixo senão depois da última cena, e aquele 3º ato, como técnica, é inquestionavelmente o menos ruim dos três, porque nele se desdobra, interessando o espectador, uma situação que parecia resolvida. Pouco me preocupou que o espectador soubesse, antes de começar este ato, que Lucas e Ambrosina já eram noivos, porque desde a

entrada do moço, no 1º, ele, o espectador, previu que esse personagem não vinha ali para outra coisa senão afastar os dois pretendentes".

Luiz de Castro achou o final do 2º ato um tanto melodramático. Melodramático por que? Lucas é filho da ama de leite de Ambrosina; ele gosta de sua irmã colaça, mas não se declara porque seu casamento com ela se lhe afigura desigual; uma circunstância imprevista o torna de repente noivo de Ambrosina; momentos depois fica só; necessariamente lembra-se da mãe, que deixou em S. Paulo, e tem um monólogo de seis palavras:

Que dirás, minha mãe, quando souberes?

Que tem de melodramático, ou mesmo de dramático, esse final de ato? Há aí uma nuga de sentimentalidade, é certo, mas o autor procurou propositalmente esse efeito, para fazer um destaque entre o final do 2° e o do 1º ato, pois que terminam ambos com o mesmo personagem em cena.

Luiz de Castro acha que é um defeito esse mesmo personagem em cena terminar ambos os atos. Permita o colega lembrar-lhe que não fiz outra coisa senão seguir o Modelo imortal, o Mestre dos Mestres, o incomparável Molière. Recorram às comédias do grande poeta, e verão que Lélio termina o 1º e o 2º ato de *L'étourd*, exatamente como Lucas o 1º e o 2º ato do *O badejo*; verão que dois atos de *L'école des femmes* terminam com monólogos de Arnolfo, três de *L'avare* com monólogos de Harpagon, e quatro de *Don Juan* com monólogos de Sganarelo. *Georges Dandin*, uma das comédias mais bem feitas, mais teatrais de Molière, tem 3 atos, e todos três finalizam por monólogos do protagonista.

Eu poderia apresentar outros exemplos, de outros autores, mas Molière basta, me parece...

O meu amável colega do *Mercúrio* vai mais longe: "Como peça teatral, *O badejo* tem graça, diz ele, mas tem também, nas cenas finais, permita-nos Artur Azevedo, algumas *injustiças* e senões, que predispõem o espectador ou o leitor mais a experimentar pequenas revoltas íntimas do que a hilaridade que era, com certeza, do intuito do autor".

Vejamos agora quais são essas injustiças e senões:

"Lucas, por exemplo, de quem Artur Azevedo, ao que parece, quis fazer um tipo simpático à platéia e um dos recursos para a hilaridade provocada pela comédia, torna-se nas últimas cenas de uma chateza de bobo alegre e assume um caráter desprezível de irritar os nervos ao mais egoísta dos espectadores, e Benjamim, a quem quis o autor emprestar a qualidade que é justamente sensível no primeiro, isto é, tolo, fátuo, abandona a cena deixando

a agradável impressão que só pode deixar no espírito de alguém um homem inteligente, simples e meigo."

Quero crer que o colega não visse ou não lesse com atenção a minha comédia. Lucas é palavroso, tão palavroso, que o velho Ramos, seu protetor, lamenta não ter feito dele um bacharel; mas à parte esse pequenino defeito, que os 22 anos do personagem desculpam, não há outro que se lhe note. Em que cena *assume* o pobre rapaz o caráter desprezível que lhe reconhece o crítico? Ele é modesto, reconhecido, escrupuloso, sincero e dedicado. Se Ambrosina se agradasse de qualquer dos dois pretendentes, Lucas sufocaria os seus sentimentos, e deixaria que ela se casasse com outro; mas, se os afasta, é menos por si que por Ambrosina, pois doer-lhe-ia vê-la casada com um patife, o César Santos, ou com um tolo, o Benjamim, que o é, embora o colega o ache inteligente.

Meigo, isso sim, e ainda mais: homem honesto e leal. Não lhe nego nenhuma dessas qualidades, pois fui eu mesmo que lhas dei, e, se o fiz assim, foi porque no teatro produzem sempre muito efeito os contrastes, e eu quis que ele tivesse exatamente as virtudes que faltavam ao César Santos; quis mais: quis com duas palavras – Pobre rapaz! – (foram poucas, talvez) fazer com que o espectador se persuadisse de que Ambrosina com muito gosto se casaria com Benjamim, se não tivesse enamorada do Lucas.

Não percebo a razão por que parece ao colega que no fecho da comédia Ambrosina se torna "falha de qualidades morais", quando – valha-me Deus! – ela dá a Benjamim uma explicação tão delicada e discreta.

Não percebo também por que o colega considera um *pax-vobis* o velho João Ramos. Um *pax-vobis* não poria um homem fora de sua casa com a vivacidade e a energia com que o ferragista expulsa César Santos.

Quanto a dizer que nem João Ramos nem D. Angélica, sua mulher, têm "coisa alguma da alegre e simpática bonomia" que eu lhes quis dar, consentirá o colega que lhe responda com a agradável impressão que os dois personagens causaram no público e que não causariam se eu não conseguisse dar-lhes o característico tão bem definido pelo colega com essas palavras "bonomia alegre e simpática". E se o colega não lhes achou essa qualidade, como sabe que eu pretendia que eles a tivessem?

Não, meus caros críticos, por aí não vai o gato aos filhos. A minha comédia tem defeitos, defeitos gravíssimos, mas não nenhum dos que me apontam, e alguns dos quais são qualidades. Eu poderia indicar aqui os pontos em que claudiquei, mas não o faço, – outros que

se encarreguem disso: não tenho, como o Hélio, de Coelho Neto, a coragem precisa para matar a minha própria filha.

Em todo o caso, a qualquer dos três críticos sou muito reconhecido pelas generosas referências que fizeram à minha pessoa.

***

Falei tanto de mim (maldito costume!) que pouco espaço me resta para falar dos outros. É verdade que sobre *Ártemis* e *Doutores*, os dois grandes acontecimentos teatrais do dia, hoje mesmo escrevi longamente no *O País*, e ainda hei de escrever neste rodapé, quando apreciar *en bloc* as representações lírico-dramáticas do Centro Artístico.

O renascimento do teatro nacional no Recreio Dramático foi, ao que parece, um rebate falso: desapareceram os anúncios; – a simpática tentativa do ator Medeiros no Lucinda não teve a felicidade de interessar o público; – reapareceu no Apolo *O paraíso*, com a Hermínia Adelaide no papel da *cocote* do 2º ato, até agora representada pela Rosa Villiot; – no Variedades realiza muito boas receitas a interessante exposição retrospectiva do interminável repertório Dias Braga; – no teatro Lírico o Tomba continua a atrair concorrência com os seus magníficos espetáculos; – os espanhóis do Éden-Lavradio foram fazer a felicidade dos habitantes da Paulicéia; – e no São Pedro vamos ter a nova companhia Sansone, de ópera e baile, cuja estréia está iminente com o grande bailado austríaco *A fada das bonecas*.

A. A.

1.2. Representação pela cia. Dias Braga, teatro Variedades, 07/12/1898, em benefício da Caixa Beneficente Teatral e em homenagem a Martins Pena, pelos 50 anos de sua morte.

O País – 20/11/1898

Palestra

Tendo o benemérito artista Dias Braga oferecido um espetáculo no teatro Variedades, de que é empresário, em benefício da Caixa Beneficente Teatral, associação de cuja diretoria tenho a honra de ser presidente, e como no dia 7 de dezembro próximo completam-se 50 anos que faleceu Martins Pena, o ilustre comediógrafo fluminense, lembrei-me de comemorar este semi-centenário com aquele espetáculo, e conto que a minha idéia dê o melhor resultado, graças à boa vontade não só dos amigos a quem já recorri, como daqueles a cuja porta devo bater.

Constará o espetáculo necessariamente de uma das comédias de Martins Pena, que será representada pelos nossos melhores artistas, além de um grande intermédio que tratarei de fazer o mais interessante e o mais inédito possível, e da 1ª representação, pela companhia Dias Braga, da comédia *O badejo*, que teve a fortuna de agradar a uma platéia escolhida quando representada pelos distintos amadores do Elite-Clube.

Releva notar que não partiu de mim a idéia de incluir *O badejo* no programa desse espetáculo: o primeiro que se lembrou disso foi o Peixoto, sendo que Eugênio de Magalhães já tinha proposto a Dias Braga a inclusão da comédia no repertório da sua excelente companhia, cujo 15º aniversário é festejado hoje.

Sorriu-me a idéia, não por ser minha a peça, pois a vaidade não figura, graças a Deus, na enorme lista dos meus defeitos; sorriu-me a idéia, porque estou certo de que a representação d'*O badejo*, tão bem recebido pelo público e pela imprensa, provocará certa curiosidade, contribuindo para engrossar a receita do espetáculo.

Pois que este mundo é cheio de resinguentos, haverá talvez quem diga que a Caixa Beneficente Teatral já fez este ano um benefício; a isso respondo, em primeiro lugar, que a Caixa não tem o direito de recusar um espetáculo que lhe é oferecido, e em segundo lugar que o que abunda não prejudica, sobretudo quando se trata de favorecer uma associação de misericórdia, que precisa de recursos para curar enfermos e enterrar mortos.

Em todo o caso, espero que muita gente aplauda a lembrança de associar no teatro nome do nosso grande Martins Penas a uma festa de filantropia e de arte.

Como o Variedades não tem as dimensões do Lírico, os bilhetes para esse espetáculo andarão por empenho; portanto recomendo às pessoas que os pretenderem que desde já os encomendem na sede da Caixa Beneficente Teatral, rua do Espírito Santo, n.31.

A. A.

A Notícia – 15/12/1898

O Teatro

O espetáculo que na semana passada promovi, graças à generosidade de Dias Braga, em comemoração do50º aniversário do falecimento de Martins Pena e a favor da Caixa Beneficente Teatral, me absorveu e fatigou tanto, que não fui senhor de escrever o meu folhetim de quinta-feira passada. Os leitores naturalmente não deram por isso; entretanto, aqui fica este cavaco.

O espetáculo seria magnífico, se a chuva não viesse transtornar completamente os meus planos. Ainda assim, o aspecto da sala não era mau, e o programa foi fielmente executado. O Sr. presidente da República não compareceu, mas fez-se representar dignamente no camarote que lhe estava reservado. D. Julieta Pena, filha do grande comediógrafo, assistiu ao espetáculo. Os artistas da companhia Dias Braga mostraram uma extraordinária força de vontade representando muito regularmente uma comédia em 3 atos, em verso, apenas com sete ensaios. O intermédio, quase inteiramente novo, agradou muitíssimo, graça a Pepa, Delsol (seja bem aparecida!), Matos, Brandão, Peixoto e Dias Braga. Este último recitou com tanta arte um mau soneto, que toda a gente se convenceu de que o soneto era bom. Os *Irmãos das almas* fecharam o espetáculo. Ferreira, providencialmente chegado de Juiz de Fora, prestou um grande serviço à nossa Caixa representando o papel de Jorge, em que foi sempre muito aplaudido. A famosa comédia de Martins Pena nunca fez rir tanto.

Já agradeci publicamente a quantos concorreram para a realização desse espetáculo; entretanto, renovo aqui os meus agradecimentos, e peço aos amigos que se dignaram aceitar bilhetes, e ainda os não pagaram, o obséquio de me remeterem as suas espórtulas.

O mau tempo insurgiu-se deste vez contra a Caixa: paciência, e, prepare-se uma desforra.

(...)

A. A.

O País – 11/12/1898

Palestra

Estou – pudera! – muito grato aos espectadores eu se achavam quarta-feira última no Variedades e aos meus colegas de imprensa, pela generosa simpatia com que acolheram a representação d'*O Badejo*; mas não imaginam como fiquei desconsolado quando, na noite seguinte, fui ao teatro e vi que os excelentes artistas da companhia Dias Braga representavam em família.

Que quer isto dizer? A 1ª representação da peça é entusiasticamente aplaudida, o autor é chamado repetidas vezes aos proscênio, a platéia e os camarotes vibram; anuncia-se a 2ª representação, e há uma vazante! Que quer isto dizer?

Pois não chegou aos ouvidos da população um eco de todo aquele entusiasmo?... ninguém leu as folhas da tarde de quinta-feira?... ninguém ouviu dizer bem d'*O Badejo* e dos seus intérpretes?

Contraria-me o fato, não por mim – que diabo! – mas, pela empresa Dias Braga, que merecia, pelo menos, meia dúzia de enchentes reais, que lhe compensassem o sacrifício de interromper o trabalho do seu teatro, para pôr em cena a comédia... em benefício dos outros; não por mim, mas pelos artistas que tanto se esforçaram para que a peça fosse, como foi, representada apenas com sete ensaios.

O Badejo será exibido hoje em matinê. Não me atrevo a esperar uma enchente, mas... será possível, meu Deus, que não haja nem meia casa? Veremos...

*

Há hoje outra matinê, pela qual me interesso, em benefício do ator Portugal, no Recreio Dramático.

Pobre Portugal! Entrou-lhe a desgraça em casa: a morte levou-lhe a esposa querida, deixando-lhe três filhos, e a moléstia impossibilita-o de trabalhar. Os seus amigos – e ele os têm bastantes – não o abandonarão nesta emergência, e encherão o teatro – tanto mais que o espetáculo é convidativo e atraente.

A. A.

2. O Retrato a Óleo

Primeira representação em benefício do ator Ferreira de Souza, pela cia. Dias Braga, teatro Recreio Dramático, 26/12/1902.

A Notícia – 25/12/1902

O Teatro

(...)

Anuncia-se para esta semana, no Recreio, o benefício do ator Ferreira de Souza, cujo elogio está constantemente nos lábios de quantos se interessam ainda pelo nosso teatro.

Para não dar a este folhetim as proporções de uma biografia, não porei aqui os títulos dos numerosos dramas e comédias com que Ferreira de Souza tem conquistado lugar tão proeminente no palco brasileiro. Demais, estou certo de que os meus leitores acompanharam toda a série dos seus triunfos, desde a *Causa Célebre* até os *Lobos na Malhada*.

Para o seu espetáculo escolheu ele a reprise do *Defunto*, primorosa comédia em 1 ato, em verso, de Felinto de Almeida, tantas vezes aplaudida naquele mesmo teatro, e a 1ª representação do *Retrato a Óleo*, comédia em 3 atos escrita pelo autor destas linhas.

A minha nova peça é uma simples exposição de costumes cariocas, doloroso quadro de família que procurei pintar, não com as cores carregadas do drama, mas com as tintas risonhas da comédia.

Estou satisfeito, não porque a produção me saísse digna de uma platéia ilustrada, mas por ter encontrado em Dias Braga um encenador de talento, e muito boa vontade nos principais intérpretes.

Graças às minhas férias burocráticas, pude assistir a alguns ensaios, e venho, com toda a segurança, recomendar ao público o trabalho de Lucília Peres, Helena Cavalier, Ferreira de Souza, Grijó, João Barbosa, Olímpio Nogueira e Bragança.

Mencionei apenas os principais intérpretes, mas a peça é bem defendida também pelos dignos artistas que se encarregaram dos papéis secundários, inclusive a pequenina Odete, filha do ator Louro, encantadora criança que promete muito.

(...)

A. A.

O País – 28/12/1902

Artes e Artistas

O Retrato a óleo

Anteontem, às 8 ½ horas em ponto, chegou ao teatro Recreio Dramático o Dr. Rodrigues Alves, presidente da República, dando assim, com a sua presença, prova do seu interesse pela literatura nacional, pela arte dramática, tão largamente explorada pelos países adiantados como elemento de civilização e mesmo como fonte indireta de renda pública, e tão desprezada pelos governos do Brasil e ultimamente até espoliada pela administração do Distrito Federal.

O comparecimento do digno primeiro magistrado na Nação àquela festa brasileira, quando se ia representar a comédia *Retrato a óleo*, de Artur Azevedo, impressionou amoravelmente a concorrência, que ali fora atraída pelo merecimento e patriotismo do comediógrafo, e afavelmente toda a gente comentava o fato de se achar o presidente da República em um teatro popular, democraticamente sentado, como o povo, em uma cadeira austríaca em camarote, sem distintivo nem ornamentações.

Depois que a banda de música de um dos corpos da brigada policial executou o hino nacional brasileiro, saudação que foi repetida pela orquestra do teatro, representou-se a comédia em 1 ato e em verso, intitulada *O defunto*, trabalho do estimado e talentoso poeta Felinto de Almeida, representada e aplaudida em Lisboa por ocasião do benefício da atriz Lucinda do Carmo, no teatro Normal.

A peça só tem dois personagens, é muito leve, fina, espirituosa, escrita com muita naturalidade e reproduzindo com graça e arte uma das cenas mais vulgares da vida, um namoro que termina em casamento.

O sucesso do dia era, no entanto, o *Retrato a óleo*, escolhido pelo ator Ferreira de Souza para seu benefício; e o mais interessante é que espirituosamente se pode dizer que o *Retrato a óleo* é uma *Fotografia* – fotografia do nosso meio, dos nossos tipos, dos nossos costumes, de uma face da vida fluminense, girando o ponto principal da comédia em torno de um fato ocorrido nesta capital e noticiado por toda a imprensa.

Resumiremos a comédia, o que não é fácil, faltando-lhe por força a vivacidade do diálogo, o movimento e a exibição dos tipos que entram em cena.

O Dr. Quintela (Ferreira de Souza), médico, inimigo da publicidade e das patacoadas, tem duas filhas, Lalá (Lucília Peres), moça de seus 18 anos, e Lili (menina Odete), criança esperta e tagarela.

Um amigo da casa, Pantoja (Grijó), pau para toda a obra, gago e serviçal, desembaraçado, sempre azafamado e com planos em que se encolhe com o cobre, arranja uma subscrição entre os clientes do Dr. Quintela para lhe oferecer o retrato a óleo no dia do seu qüinquagésimo aniversário.

Cardoso (João Barbosa), negociante conceituado e tímido em presença das moças, gosta de Lalá, pretende casar-se com ela, tendo todo o apoio e proteção não só do Dr. Quintela como de sua senhora, D. Hortência (Helena Cavalier), a mocinha, porém, já tem o seu namoro, um rapaz, moço bonito e desembaraçado, mas vagabundo, ébrio e desocupado, Gustavo (A. Bragança).

Esse verdadeiro vagabundo e atrevido apresenta-se em casa do médico, na manhã do dia da manifestação, intitulando-se repórter de uma folha vespertina; é bem recebido pela família, faz as suas declarações a Lalá, ouve as promessas desta e concebe o plano de havê-la pelo escândalo, que será remediado pelo casamento.

Cardoso, o negociante, declara-se à rapariga, mas esta pede um prazo para lhe dar a resposta, e enquanto espera pretende ter realizado o seu casamento com Gustavo, verdadeiro contraste do Cardoso.

As cenas multiplicam-se: Pantoja dá sortes a valer, dentro da realidade, fazendo o público rir a bom rir; chega a hora da manifestação, soa desafinada charanga, estouram os foguetes, fazem-se os discursos do estilo e segue-se o copo d'água aos convidados, que são, na maioria, reparadores e maldizentes.

Enquanto fervilha a festa, o vagabundo Gustavo, que sabe que Lalá possui uma casinha, oculta-se no quarto da donzela, sob a cama.

A incauta rapariga ali entra e Gustavo aproveita a ocasião para deixar o esconderijo e fazer-lhe umas declarações à força.

É nesse momento que a travessa Lili entra e dá o alarma, provocando grande escândalo, determinando um ataque de nervos à pobre D. Hortência, sua mãe, que por esse motivo quase morre de uma enfermidade nervosa.

Uma vez restabelecida, vem ela a saber (no 3º ato) que o seu marido casara a filha com o miserável, a fim de dar uma satisfação à sociedade e à gente que testemunhara o fato escandaloso.

No entanto, Gustavo, no dia do casamento, reuniu em casa uma súcia de vagabundos, tomou uma bebedeira e espancou a noiva.

O Dr. Quintela, indignado, arrastou a filha para o carro e conduziu-a para sua casa, de modo que Lalá não é solteira, nem casada, nem viúva.

É esse, na nossa opinião, o melhor ato da peça, ato em que surge inesperadamente a tese do divórcio perfeitamente discutida.

É essa uma útil propaganda para a grande conquista da moralidade do casamento, e desde que o governo provisório cometeu o erro de não detectá-lo, é necessário discutir o assunto no teatro, nos livros, na imprensa e nas controversas, até que se convença a toda a gente que a oposição da igreja a essa lei é baseada em um princípio falso e que a sociedade está farta da moral casuística e contraditória dos clericais encastelhados numa doutrina que não resiste ao mais fraco embate da lógica.

A peça tem um desfecho também inesperado.

Gustavo, nas suas bebedeiras, injuria uma senhora casada; o marido ofendido mata-o e Lalá, viúva, aceita a mão do honesto negociante Cardoso.

Claro está que o resumo de uma comédia de costumes não expõe esses costumes e que a peça, tão elegante, tão natural, tão brasileira, ou, pelo menos, bem fluminense, só tem valor em cena com a vida real de seus bem estudados personagens.

Artur Azevedo foi, com justiça e razão, vitoriado pelo público, chamado muitas vezes à cena e ali abraçado pelos artistas que desempenharam os papéis da peça, merecendo especial menção as Sras. Lucília Peres e Helena Cavalier, e os Srs. Ferreira de Souza, Grijó, Barbosa e menina Odete.

Ferreira de Souza, beneficiado, recebeu provas de muita simpatia, e viu a sua festa honrada pelo tenor amador Job e pelo artistas Eugênio de Magalhães, que recitou a bela poesia de Urbano de Castro – *Lenda das rosas vermelhas*.

Oscar Guanabarino

Cidade do Rio – 27/12/1902

Gambiarras

Teatro Recreio Dramático – *O Retrato a óleo*, comédia em 3 atos, original de Artur Azevedo

Diante uma platéia numerosa e escolhida, do que há de mais distinto entre nossa sociedade elegante, e do número da qual fazia parte o sr. presidente da República, - subiu à cena do Recreio ontem *O Retrato a óleo*, comédia que o sr. Artur Azevedo havia escrito para ser representada pelos amadores do *Elite Clube*, ao que me informam, e que agora refundiu e terminou a pedido do ator Ferreira de Souza, que a queria para seu benefício.

Despretenciosa e simples, a comédia não vem aumentar a glória de Artur: com outras peças não a tivesse ele conquistado, que lha não traria esta.

No entanto, agradou à fina concorrência, que riu, riu a valer, interessando-se, acompanhando o desenvolver da ação – demonstrando-se assim que não se interessa o nosso público pela bambochata repleta de imoralidades e tangos mais ou menos imbecis. Sem ser uma jóia, a peça ontem representada é fina, e pode ser apreciada pela donzela mais pudica – e, para muita gente que o sabia, era isso motivo porque temiam o insucesso, com o desagrado logo à primeira noite.

Assim não foi, porém, nem podia ter sido: depois daquela sensaboria de empréstimo que nos impingiu o dr. Cunha e Costa, nos seus *Lobos na Malhada*, o público ansiava por coisa nova que o contentasse e a teve com a peça de ontem, que não é um primor, nem de longe tal pretende ser, mas é boa, honestamente boa, e interessante, a par de escrita em português digno, e feita por quem tão bem as sabe fazer.

O entrecho é simples: Um dr. Quintela, qualquer médico como podia ser engenheiro, advogado ou qualquer coisa, faz anos, e, apesar de a todo momento dizer que odeia a publicidade, encoraja uma manifestação obrigada a *retrato a óleo* e copo d'água, e manda notícias para os jornais, felicitando-se e etc.

A manifestação se realiza, dando lugar a uma cena admiravelmente bem feita, passada no jardim da casa do Quintela, - jardim que não vemos da platéia, mas que adivinhamos atrás do interesse verdadeiramente carioca pelos discursos que por lá se desdobram e que prendem a família e aos convidados aglomerados pelas janelas e portas, - e aos quais o manifestado responde, comovido do topo da escada.

Um tipo de jogador e bêbado, que se faz passar como repórter duma folha da tarde introduz na casa onde lhe é namorada a Lalá, filha do Quintela, e, aproveitando a confusão que segue è entrada dos manifestadores mete-se no quarto dessa, comprometendo-a, tornando assim o casamento inevitável – contra a vontade dos pais, que o desejavam com um bom rapaz, o Cardoso, que fica a ver navios.

Casa-se a pequena, mas logo na noite do casamento retira-a de casa do marido o pai, horrorizado pelas palavras obscenas e avinhadas do bêbado – Daí já o casamento, teatralmente, é obrigado com o Cardoso, - mas, praticamente é impossível, porque o marido ainda está vivo – o que dá ocasião a uma discussão sobre o divórcio, com citação de textos, artigos e parágrafos, que o dr. Rodrigues Alves ouviu com muita atenção.

A coisa anda embrulhada, quando chega alvorotado o Pantoja, uma espécie de *factótum* do médico – a noticiar que, num conflito, por faltar com o respeito a uma senhora, morrera dum tiro de revólver o miserável. Cardoso, nobremente, oferece a mão à Lalá inocente e viúva virgem – e a peça acaba debaixo duma revoada de palmas.

O último ato é fraco – embora bem feito, mas os dois primeiros são bons e agradaram em toda a linha.

O cenário é um só do primeiro ao último ato, reprodução fiel dum salão burguês dos nossos, cheios de leques pelas paredes, ventarolas, bolas de papel encarnado e amarelo, cortinas brancas, com colcha por cima, as janelas e porta, etc.

O desempenho foi bom – interessando-me admiravelmente a inteligente menina Odete, filha dos artistas Louro e Estefânia Louro – que disse, admirável de graça seu papelzinho, principalmente a frase à boneca: Vamos, senhora Carmem, já é hora de mamar.

A Sra. Lucília Peres foi regularmente, tendo sido melhor, no entanto, que diminuísse o número das mesuras que faz, e são desnecessárias. Lembro-lhe também que uma menina bem educada, mesmo das nossas famílias tão despreocupadas, não atira pedaços de papel no chão da sala de visitas, *máxime* quando espera a festa de uma manifestação, e, outra vez *máxime*, quando esse papel é o envelope duma carta que lhe escreve o namorado, e que é do interesse de ambos que seja ignorada.

Um tipo muito bem observado é esse do Pantoja, bem conduzido e compreendido pelo sr. Grijó – os mais foram bem, secundando e auxiliando bem ao Ferreira que se incumbiu do Quintela, fazendo-o como era de esperar de seu grande talento, - e aqui lhes registro os nomes, elogiando-os como todos merecem: foram Mmes. Helena Cavalier, Georgina Vieira,

Pepa Delgado, Estefânia Louro, Carmem Ruiz, Emilia, e srs. João Barbosa, Grijó, Bragança, Olímpio Nogueira, Alfredo Silva, Louro, e o menino José. O sr. Dias Braga fez uma pontinha de três minutos para ter ocasião de dar um abraço do major Braga no Ferreira. Mais uma vez, daqui atiro um beijinho à Odete, que me encantou.

J. T.

Correio da Manhã –28/12/1902

Correio dos Teatros

Primeiras representações

Recreio. RETRATO A ÓLEO, *comédia em 3 atos de Artur Azevedo.* O DEFUNTO, de Felinto de Almeida.

Ferreira de Souza fez anteontem a sua festa. Não lhe faltaram aplausos, muitos aplausos, de que o distinto ator é inteiramente merecedor, porque no nosso atrasado meio artístico o beneficiado é uma das poucas figuras que se impõem a nossa estima e consideração.

Ferreira de Souza reuniu no Recreio uma platéia seleta, de que fazia parte o sr. conselheiro presidente da República que gentilmente acedera ao pedido que lhe fora feito por Dias Braga e Artur Azevedo para assistir à primeira récita de uma nova peça nacional, escrita por um homem de letras que há muito tem a sua reputação definitivamente firmada, consagrado o seu nome como ilustre comediógrafo.

Retrato a óleo é o título da nova pela de Artur Azevedo, que desta feita, parece-nos, não conseguiu infelizmente juntar mais um triunfo aos muitos que tem colhido na sua longa carreira de escritor dramático.

Não que a comédia seja inteiramente má, porque tem dois atos interessantíssimos, em que são reproduzidos certos dos nossos costumes com muito talento de observação.

A clássica manifestação a retrato a óleo e copo d'água fornece a Artur Azevedo assunto para cenas e episódios que divertem extraordinariamente o espectador, fazendo-lhe passar pelos olhos uns tantos tipos que encontramos a cada passo, nesta Sebastianópolis heróica.

O dr. Quintela, médico conceituado num dos arrabaldes cariocas, bom chefe de família, é vítima da dedicação do Pantoja, amigo íntimo da casa, que lhe promove no bairro uma demonstração do apreço, que, afinal de contas, o manifestado acaba pagando, porque é mordido pelo pintor antes de feito o retrato e depois de tê-lo em casa.

O dr. Quintela, que faz anos nesse dia, recebe a visita de vizinhos e parentes entre os quais as Guedes, moças maldizentes, e o primo Gaudêncio.

O clínico tem duas filhas, a Lili e a Lalá, a primeira uma criança viva e inteligente, precocemente inteligente, e a outra uma esbelta rapariga,um pouco puxada ao romantismo.

O (...)[3] quer casar a Lalá com um bonito rapaz, que exerce a sua atividade no comércio. A moça prefere, porém, um valdevino, que, intitulando-se repórter (pobre classe, tão pouco amadas dos srs. autores dramáticos!) penetra no lar do médico, para desonrá-lo, seduzindo-lhe a filha e abiscoitando o pouco que a rapariga possui.

Surgem os manifestantes, com a respectiva charanga e o indefectível foguetório.

E, enquanto fervem os discursos, o falso repórter, aproveitando o ensejo, entra pelo quarto de Lalá e mete-se embaixo da cama com o firme propósito de comprometer a filha do dr. Quintela.

Termina a festa, a moça vai buscar os chapéus das Guedes, demora-se, a pequena Lili corre chamá-la e volta assustada, com a nova de que a irmã está abraçada com um homem. A surpresa é geral na platéia. *Truc* infeliz.

Perde, então, todo o encanto da comédia, tratada, como já dissemos, nas cenas anteriores, com muita habilidade.

E caímos quase no drama à antiga, inverossímil e massado.

Lalá casa. O pai, apenas vê a sociedade convidada pelo noivo, indigna-se e faz a filha voltar para casa.

A esposa do clínico adoecera, após o escândalo, no mesmo dia em que se levanta fraca, com o organismo pauperado, exigindo repouso, calma de espírito, ouve da boca do marido a narração de quanto ocorrera depois da noite do retrato a óleo! E é um médico de longos anos de clínica, que procede tão desarrazoadamente.

Tenta-se a anulação do casamento, as disposições do código são estudadas, discutidas, mas não se aplicam ao caso.

Eis se não aparece o Pantoja, esbaforido, entra com a notícia de que o marido de Lalá fora assassinado num botequim do largo do Rocio! Que dizes desse recurso?

E a filha do Quintela livre enfim, liga-se ao rapaz que a amava sem esperança, o Cardoso.

Aí tem a comédia que dá uma triste idéia da família brasileira, que não é, felizmente, tal como pinta o autor.

Com um terceiro ato como o primeiro e quase todo o segundo, a peça teria sido recebida com aplausos gerais e teria agradado em toda a linha, obtendo êxito indiscutível.

---

[3] Palavra ilegível no original.

O desempenho foi razoável. Ferreira de Souza deu-nos um excelente dr. Quintela, Grijó um bom Pantoja, Lucília Peres sempre bem nos papéis do gênero, uma Lalá digna de elogios, Helena Cavalier uma boa d. Hortência e Olímpio Nogueira com o preciso cinismo no Raposo.

O espetáculo começou com a deliciosa comédia de Felinto de Almeida. *O defunto*, desempenhada por Ferreira de Sousa e Lucília Peres.

Hoje, repete-se o *Retrato a óleo*.

H. M.

A Notícia – 27/12/1902

Palcos e Salas / Benefício do ator Ferreira

Bela concorrência, seleta e numerosa, assistiu ontem à festa artística de Ferreira de Souza, uma das primeiras figuras da companhia do Recreio Dramático. De um camarote do lado esquerdo, junto ao proscênio, o Sr. presidente da República assistiu a todo espetáculo, acompanhado de seu secretário e dos membros de sua casa militar. Na platéia, como nos camarotes, viam-se distintas famílias, jornalistas, literatos, artistas, cavaleiros conhecidos das altas rodas do comércio, das indústrias e de outras classes, que em todos o beneficiado conta verdadeiras e arraigadas afeições.

O espetáculo começou pelo delicado *lever de rideau*, em versos, de Felinto de Almeida, *O Defunto*, composição ligeira a que Ferreira e Lucília Peres deram uma interpretação justa, dizendo bem, e com graça, o verso.

Seguiu-se a peça de costumes cariocas, de nosso ilustre colega Artur Azevedo, *Retrato a óleo*, cujo desempenho foi muito bom, apesar de alguns artistas hesitarem na recitação, por não terem de cor os respectivos papéis, e que agradou bastante ao público, como bem o demonstraram os muitos aplausos com que foram distinguidos os artistas e o autor, sendo este chamado ao proscênio e aclamado, nos finais do segundo e do terceiro ato de sua comédia.

Retrato a óleo não é dos melhores trabalhos de Artur Azevedo, nem cremos que o próprio autor, um comediógrafo que tem a ciência do seu *métier*, o julgue de modo diverso. O assunto, muito acanhado e estreito, não dava para 3 atos, e a necessidade de os preencher levou-o a apelar para umas *ficelles* que só a convenção teatral numa ilimitação incomensurável pode dar por aceitáveis, e transformar a comédia leve dos dois primeiros atos, num pequeno drama, no terceiro, drama frouxo, inconseqüente e insubsistente, à mais ligeira reflexão.

Recebendo uma manifestação de apreço de seus clientes, expressa no retrato a óleo da chapa – e retrato para que ele mesmo concorreu com quase todas as despesas – o Dr. Quintela permite que se introduza em sua casa um rapazola que se intitula repórter de uma folha da tarde. Esse rapazola, um crápula, desordeiro e ébrio habitual, namora-lhe a filha em poucos minutos e em poucos minutos arquiteta um plano seguro de casar com a menina leviana, qual o de introduzir-se em seu quarto naquele mesmo dia e provocar por esse modo um escândalo que tornaria forçoso e indispensável o matrimônio.

Isto é feito ali, sem demora, mesmo diante do espectador. O vagabundo, quando os apreciadores do manifestado entram com o seu retrato a óleo, esgueira-se e mete-se nos

aposentos da jovem; é logo aí apanhado, abraçando-a. Trazem-no para fora, aplicam-lhe uns bem merecidos cachações; e quando se supunha que também tocariam pela porta a fora o mariola e a peça dali por diante tomasse outro rumo, cai o pano, para levantar-se, abrindo o outro ato, o último, com a mais inesperada das complicações.

Esta é a referida por um personagem, que ele mesmo fazendo a crítica da peça, diz pelo espectador que esta não tem razão de ser: foram obrigados a casar o vagabundo com a pobre Lalá, "para dar satisfações à sociedade", mas os separaram no mesmo dia do casamento, porque o noivo tomara um de seus costumeiros pifões e insultara grosseiramente a sua mulher.

E então, diz o negociante Cardoso com todo o bom senso, fez-se isso que era inteiramente dispensável, somente por um ato impensado do pai da rapariga, que não viu que era muito mais simples fazê-la casar com ele, Cardoso, que estava ali ao pé, e morto por isso mesmo.

A situação porém é difícil, e afigura-se insolúvel, porque a jovem Lalá assim como ficou, não é casada, nem solteira, nem viúva. Discute-se o divórcio e a separação legal, que nada adiante para o caso, segundo a vigente legislação o permite; e quando se está nessa discussão um amigo da casa entra esbaforido, como portador que é de uma notícia equivalente à solução almejada: o tal crápula, marido *in nomine* de Lalá, acaba de ser assassinado no Rocio por um estrangeiro desconhecido, e porque havia faltado com o respeito a uma dama que com esse indivíduo se achava em um botequim...

Como é de prever, o Cardoso casa com Lalá e acaba a comédia-drama, falsa e precipitada.

Alguns quadros da nova peça de A. Azevedo são em verdade cópia fiel de nossos costumes, como as cenas domésticas em que entra a menina Lili, a chegada da manifestação, a entrada das visitas, a mucama carregando uma criança, os apartes inconvenientes do menino Zezé e outras.

Não nos parece, portanto que seja uma reprodução exata da vida da família carioca, e de família da mediania remediada, como era a do Dr. Quintela, aquela facilidade inconcebível com que a filha desse médico dá entrada em casa a um valdevinos que não conhece, que não sabe quem é, de onde saiu, nem a que vem, e máxime tratando-se de uma menina que não parece uma completa doidivanas, a julgar das sensatas reflexões que faz quando pedida em casamento pelo negociante Cardoso, e que fracamente justifica o temperamento romântico que lhe pretende atribuir o autor.

Também o tipo do falso repórter dá ensejo a uma observação justa, qual a provocada pela diferenciação estabelecida pelo Dr. Quintela entre o jornalista e o repórter, colocando este valioso auxiliar da imprensa diária em posição que se não compadece absolutamente com a que ele hoje tem neste meio, posição conquistada a golpes de trabalho e de inteligência. Atualmente, em todos os nossos jornais os repórteres já não são aqueles meros portadores de notícias de outrora, simples copistas de partes da polícia e do expediente das secretaria; são moços que vão pessoalmente ver e examinar, para bem narrar os acontecimentos, descrevendo os fatos com todas as minúcias e incidentes, num *steepplechase* que só lhes faz honra, pelas curiosas e interessantes informações que trazem "numa redação deles próprios".

A classe orgulha-se mesmo, hoje em dia, de contar em seu seio alguns dos nossos mais estimados literatos...

Estes simples reparos à nova produção de nosso ilustre confrade e querido colega, de nenhum modo desmerecem o seu valor e só são feitos porque se trata de quem já tem de há muito firmado os seus créditos, e é hoje com toda a razão considerado o primeiro de nossos comediógrafos, - por assim dizer o guarda impertérrito e dedicado de nossa pobre literatura dramática, de que é o mais fino e o mais aplaudido dos cultores entre nós.

O desempenho da peça foi o melhor que se podia exigir, salientando-se Ferreira de Souza no protagonista, que conduziu com a sua habitual sobriedade e correção, e Grijó, que compôs um tipo magnífico no gago Pantoja, o homem dos sete instrumentos, sustentando-o sempre com grande felicidade e fazendo o público rir a bandeiras despregadas.

O espetáculo terminou por uma ária cantada pelo barítono Job e pelos magníficos versos de Urbano de Castro *As rosas vermelhas*, recitados com muita arte por Eugênio de Magalhães.

Ferreira teve além das manifestações em público, entre as quais é justo assinalar a delicadeza de Dias Braga, entrando em cena a fazer um papelucho de duas palavras só para cumprimentar o seu colega, - além dessas, recebeu outras felicitações em seu camarim, a que afluíram muitos de seus amigos e admiradores, o pessoal da imprensa, colegas de arte, etc., sem contar os mimos e brindes que em grande número lhe levaram, como prova do alto apreço em que ele é tido geralmente.

(sem assinatura)

Jornal do Brasil – 28/12/1902

Retrato a Óleo

Na noite de sexta-feira, na festa artística de Ferreira de Souza, um dos artistas mais estimados e estimáveis do nosso teatro, foi representada pela primeira vez a comédia em 3 atos, original do sr. Artur Azevedo – *Retrato a Óleo*.

A peça, ensaiada e encenada a capricho, foi ouvida por um público numeroso e escolhido, do qual fazia parte o sr. presidente da República, dando um belo exemplo de simpatia pelas coisas de espírito nesta terra, onde dificilmente elas prosperam.

Sinceras demonstrações de apreço receberam autor e beneficiado: o primeiro, no final do 2º ato; o segundo, desde a sua entrada em cena.

O *Retrato a Óleo*, gênero de manifestação muito freqüente no Rio de Janeiro, serve de pretexto ao sr. Artur Azevedo para variar, durante três atos, o tema velho mas nunca esgotado, de que a vaidade (...)[4] a criatura mais sisuda, tornando-a passível dos maiores infortúnios.

A peça, sempre bem dialogada e externando as grandes qualidades literárias de seu autor, aparece-nos, como fatura teatral, situada em duas partes, distintas pela penúltima cena do 2º ato; até ali, o *Retrato a Óleo* é a coordenação natural, lógica, bem observada, por vezes encantadora e sempre interessante, de episódios da nossa vida burguesa. Depois, dir-se-ia que outro escritor, um discípulo ainda balbuciante, lançou mão da pena para concluir o lavor começado pelo mestre e por este abandonado numa dessas crises tão freqüentes nos homens de vida mental

E assim acontece que desde o final do 2º ato até ao termo da peça, os tipos perdem a sua unidade, os caracteres sãos se dissolvem em (...)[5] ultra-românticas (...)[6].

(sem assinatura)

[4] Palavra ilegível no original.
[5] *Idem*. "identidades" (?)
[6] Restante ilegível no original.

O País – 29/12/1902

O Retrato a Óleo

Os leitores de *O País* relevarão que na falta de melhor assunto, eu lhes conte a história de minha comédia *O Retrato a Óleo*, representada, pela primeira vez, na sexta-feira passada, no teatro Recreio Dramático, e ao mesmo tempo a defenda contra certos reparos da imprensa, que não me pareceram justos.

_Quando em 1898, o corpo cênico do Elite Clube representou com tanto brilhantismo a comédia *O Badejo*, prometi àquela distinta associação escrever outra, expressamente para ser exibida no teatrinho da rua Mariz e Barros. Imediatamente procurei um assunto e lembrei-me de que um dia, conversando com o saudoso França Júnior, este me propusera escrevermos de colaboração uma peça em três atos, cujo assunto fosse uma das intituladas "manifestações a óleo", que constituíam um dos traços mais pitorescos e cômicos dos nossos costumes. O ilustre autor de *Direito por linhas tortas*, logo depois disso, adoeceu gravemente e morreu longe desta Capital sem que voltássemos a falar do nosso projeto.

Para cumprir a promessa feita ao Elite, meto mãos à obra e, concluído o meu trabalho, li-o, em ocasiões diversas, a dois dos mais distintos amadores do Elite, Orlando Teixeira, o malogrado poeta, a quem eu destinava o papel de Pantoja, tão bem representado no Recreio pelo Grijó, e Júlio de Freitas Júnior, que se encarregaria do Cardoso, confiado agora ao ator João Barbosa, que, na minha opinião, o interpreta irrepreensivelmente.

Nem Orlando Teixeira, nem Júlio de Freitas Júnior me deram a sua opinião sobre *O Retrato a Óleo*; ouviram-me ler a peça, e guardaram sobre as suas impressões uma reserva que até certo ponto me desconcertou. Apenas Orlando Teixeira me disse que o papel de Pantoja era um papelão, do qual se poderia tirar todo o partido. Passaram-se alguns meses sem que nenhum sócio do Elite insistisse pela comédia, quando Teixeira Júnior, um dos membros mais proeminentes daquela associação, me pediu muito amavelmente que fosse lê-la em sua casa. Aquiesci com a melhor vontade ao convite, mas, no dia em que se devia efetuar essa leitura, tive uma súbita indisposição de saúde e não me foi possível sair de casa. Mandei um contra-aviso a Teixeira Júnior, pedindo-lhe que desculpasse a minha falta involuntária.

Encontrando-me, dias depois, com Orlando Teixeira, este me declarou, em confidência, que o presidente do Elite queixava-se de que *O Retrato a Óleo* tinha sido inteiramente calcado sobre uma peça dele, já representada pelo corpo cênico do Clube. Eu, que não conhecia, e não conheço ainda, nem essa, nem nenhuma outra peça daquele cavalheiro,

senti que julgassem tão mal do meu trabalho e da minha honestidade; entretanto, não me queixei a ninguém, nem a ninguém falei do incidente: embrulhei o manuscrito e meti-o no fundo da gaveta, de onde jamais sairia, talvez, se Ferreira de Souza não mo houvesse pedido para a sua festa artística, e se o Elite ainda existisse.

Não é exato que eu refundisse a peça, como afirmou o crítico da *Cidade do Rio*. Ela é representada pelos artistas do Recreio tal qual o deveria ter sido pelos amadores do Elite. Apenas copiei-a, pois conservava-se em borrão.

_Não sei se foi a existência daquela comédia, inteiramente desconhecida para mim, que induziu o crítico do *Jornal do Commércio* a dizer que falta originalidade ao *Retrato a Óleo*. Conquanto ele afirme que o costume da oferta do retrato já tem sido "bastante ridicularizado em peças do teatro indígena", declaro que não conheço absolutamente nenhuma de tais peças e tenho o meu trabalho como perfeitamente original.

_O crítico da *Notícia*, que ordinariamente vê muito bem o que lhe mostram no palco, infelizmente não viu com bons olhos a minha comédia. Diz ele: "Não nos parece que seja uma reprodução exata da vida da família carioca, e de família da mediania remediada, como era a do Dr. Quintela, aquela facilidade inconcebível com que a filha desse médico dá entrada em casa a um valdevinos que não conhece, que não sabe quem é, de onde saiu, nem a que vem."

Realmente, se Lalá desse entrada em casa de seu pai ao tal valdevinos, a peça pecaria pela base, e seria um monstro; mas leia o leitor a primeira cena do 1º ato, abaixo transcrita, e veja quanto é injusto aquele reparo.

[Transcrição da cena]

Como se vê, Lalá não dá entrada a Gustavo; pelo contrário: pede-lhe que se retire e, vendo que ele teima em ficar, chama por sua própria mãe, para protegê-la.

Do mais, que acharam de incongruente na peça, não me defendo, porque toda ela foi arquitetada sobre fatos da vida real, observados por mim. O próprio desenlace, a morte de Gustavo, que arrancou ao crítico do *Correio da Manhã* esta interrogação: _Que lhes parece o recurso? – e foi comentado pelo da *Notícia* com três pontinhos irônicos, inspirou-a certo fato sucedido num botequim da rua do Lavradio, fato de que toda a gente deve estar lembrada.

Na minha peça nada há de inverossímil nem de extravagante. O 3º ato, que pareceu ao crítico do *Jornal do Brasil* escrito por um "discípulo ainda balbuciante" e ao do *Correio da Manhã* "um drama à antiga, inverossímil e massador", o 3º ato, dizia eu, é o meu ato; foi o que me deu mais trabalho, o que tratei com mais carinho, o único de que me orgulho, por ser o mais

humano, o mais sentido. O crítico do *País* teve razão quando escreveu: "É esse, na nossa opinião, o melhor ato da peça."

_O do *Correio da Manhã* afirma que a minha comédia dá uma triste idéia da família brasileira. Examinemos a família que transportei para o palco: um pai extremoso que, com medo à maledicência pública, obriga a filha a casar-se com o bandido que a comprometeu, pois lhe parece, a ele, homem fraco e precipitado, que esse é o único meio de salvar a honra da sua casa; uma pobre mãe, que adoece gravemente quando vê o irremediável escândalo sucedido no seu lar; uma filha leviana, que namora um transeunte sem o conhecer, mas arrepende-se de "um momento de desvario e toleima". É isto, por ventura, dar uma triste idéia da família brasileira?

_Na opinião do crítico do *Jornal do Commércio*, a brutalidade da cena me que Gustavo entra no quarto de Lalá "poderia ser atenuada, deixando ele de explicar ao público o que ia fazer". Ora, Gustavo tem apenas duas frases: "A ocasião é excelente" e "meto-me debaixo da cama"; não me parece que elas agravem a brutalidade de que o meu ilustre colega encontrou na situação. Diz ele que o público compreenderia, mesmo quando o personagem nada dissesse. Ah! Meu caro, isso seria um erro de técnica teatral, porque o público, entretido com a ruidosa cena da manifestação, nem ao menos perceberia que Gustavo entrava no quarto da namorada.

_Também me devo defender do propósito que me atribui o crítico da *Notícia* de ser desagradável à classe dos repórteres, na qual só tenho amigos e camaradas. O Dr. Quintela diz esta frase: "Entre o jornalista e o repórter há, pelo menos, a mesma diferença que entre o médico e o farmacêutico". Essa é a opinião do Dr. Quintela, que não autorizei absolutamente a pensar por mim; mas, quando fosse minha, em que poderia magoar os repórteres compará-los aos farmacêuticos?

"A classe orgulha-se mesmo, hoje em dia, em contar em seu seio alguns dos nossos mais estimáveis literatos", diz o crítico; é certo, mas a isso o Dr. Quintela, não eu, poderia responder que há excelentes médicos que são também farmacêuticos.

_Não concluirei este artigo sem defender os meus valorosos intérpretes contra as seguintes palavras do mesmo crítico: "cujo desempenho foi muito bom, apenas de alguns artistas hesitaram na recitação, por não terem bem de cor os respectivos papéis." Todos os papéis estavam perfeitamente decorados; a peça poderia ter sido representada cinco ou seis dias antes. Assisti a alguns ensaios e posso dar nisso franco testemunho.

Se alguma hesitação houve por parte de um ou outro artista, foi isso devido à solenidade do espetáculo, a presença do chefe do Estado.

E basta a presença do presidente da República num camarote do Recreio Dramático para consolar-me de todos os senões que rigorosos críticos acharam no meu trabalho. Bem digo o momento em que escrevi essa comédia, que não destinava a um teatro público. Ela deu ensejo a que, pela primeira vez, depois do novo regime, o chefe do Estado honrasse com a sua presença a primeira representação de uma peça nacional.

Todos os artistas, todos os autores, todos quantos nos interessamos ainda pelo teatro brasileiro, devemos ser gratos ao benemérito Dr. Rodrigues Alves pelo moralizador e piedosos alento que veio trazer à arte abandonada.

Artur Azevedo

Jornal do Brasil – 01/01/1903

Comédias e Comediantes

Na sexta-feira da semana passada, em festa artística do ator Ferreira de Souza, foi representada no teatro Recreio Dramático o novo original do sr. Artur Azevedo: *O Retrato a óleo*, peça em três atos, de costumes brasileiros.

Posta em cena sem avareza e ensaiada com carinho, a peça tevê uma primeira representação concorrida por um público tão numeroso quanto escolhido, e com sincero prazer todos os meus colegas de imprensa, autores e críticos, viram o sr. presidente da Republico honrando com a sua presença o trabalho de um comediógrafo nacional.

A resenha da peça explicará a impressão que experimentei, como modesto espectador do trabalho de um confrade ilustre.

No Rio de Janeiro vive, estimado e afreguezado, o dr. Quintela, clínico inteligente e estudioso, embora não ocupe lugar primacial entre as celebridades profissionais. Que o seu diagnóstico é seguro, prudente o seu tratamento, longa a sua experiência e lisonjeira a estatística do seu consultório, demonstra-se pela suavidade e relativa abastança da sua carreira. É, em uma palavra, o tipo médio dos nossos clínicos, de clientela feita, nem águias nem (...)[7], sisudos, práticos, acompanhando os progressos da ciência, mas empregando-os com cautelosa reserva.

Casado com uma senhora amorosa, honesta e excelente mãe de família, D. Hortência, tem do matrimônio duas filhas: Lalá e Lili, uma moça e uma pequerrucha. O seu lar é limpo; o seu coração magnânimo; médico pontualíssimo, mau cobrador de contas, tratando, de graça, de muita gente.

Nem com o decorrer da peça o personagem perde a sua linha simpática. O dr. Quintela não nos aparece como um vaidoso ou fátuo por temperamento. Clinica há muitos anos, e, não há, no seu passado (pelo menos o autor não no-lo diz) um fato que justifique tal conceito. O retrato a óleo é apenas um episódio banal e (...)[8] da sua existência calma, regrada e vulgar. Nem a idéia lhe pertence: sugeriram-lh'a... aceitou-a, mais como um ato de justiça que como uma reclame de charlatão. Noventa por cento dos seus colegas teriam agido em franqueza igual. Por isso, repito, o público conserva de princípio a fim uma visível simpatia pelo personagem, mesmo quando, no 3º ato, ele comete o tremendo erro de ofício de ir contar a sua esposa, uma

[7] Palavra ilegível no original.
[8] *Idem.*

"desenterrada", como se diz em linguagem vulgar, um drama de família capaz de fulminar a pobre senhora.

Os dois primeiros atos passam-se no dia aniversário do dr. Quintela, que é também o da manifestação, com charanga e retrato a óleo, preparada por um cliente remisso, ex-sacristão, o Pantoja, tipo muito comum de parasita serviçal, vivendo melhor ou pior dos (...)[9] do parasitismo. O dr. Quintela, atordoado por um golpe de vaidade, mas fingindo-se superior a esse sentimento, que relega para a desprezível categoria da bobagens, acaba por, inconscientemente, ceder-lhe, lendo e obrigando toda a família a ler as espetaculosas notícias insertas nas folhas diárias e referentes à manifestação e ao manifestado. A cena é bem observada, bem tratada e tem espírito. Cortam-na interessantes episódios da vida doméstica brasileira, amenizando-a, colorindo-a, variando-a. O público sorri e sente-se satisfeito.

Por demasiado pensar em si, nem por isso o dr. Quintela esquece a família, e todo o seu emprenho é aproveitar a data para casar a filha mais velha, Lalá, com um negociante (Cardoso) que, além de protótipo dos homens chãos e honestos, ama apaixonadamente a moça. Sucede, porém, que a pequena está perdida de amores por um valdevinos (Gustavo) que apenas viu duas vezes e a quem nunca falou. Entretanto, os requisitos práticos e sonantes de Cardoso são tais e tamanha a insistência do clínico, que a moça vai ceder, quando justamente Gustavo, bilontra fértil em expedientes, se introduz no lar em festa, intitulando-se repórter de uma folha da tarde. Recebido côo um príncipe pelo dr. Quintela, com a facilidade com que entre nós se recebe toda a gente, logo entre na intimidade da família e claro está que a moça não quer mais ouvir falar no Cardoso.

Este primeiro ato agrada em toda a linha e é literária e teatralmente apreciável, aparte alguns monólogos *viex jeu*, não porque o monólogo deva ser excluído do teatro, mas porque aqueles, a que me refiro, não inúteis e a nota que buscam acentuar, mais acentuada ficaria na ação cênica dialogada.´

Já nesta altura a filha mais velha do dr. Quintela revela um temperamento detestável. Não é apenas uma leviana romântica; sê-lo-ia se cedesse a um movimento amoroso, irresistível e a ele se entregasse; Lalá, porém, no monólogo que precede a segunda entrada de Gustavo e em que se prepara para ceder à vontade paterna, desposando Cardoso, mostra-se perfeita conhecedora da quatro operações e razoavelmetne calculista. Se até sabe que os casamentos mais felizes são os que têm por protagonistas homens vulgares!

---

[9] *Idem*

No 2º ato, nada em festa o lar do dr. Quintela. Falta o orador: pouco importa, o indefectível Pantoja, apesar de gago, fera o discurso oficial. Uma série de tipos episódicos completa o meio: o pinto Clodomiro Paredes, artista incompleto, caloteado pelo Pantoja, e que, à cautela, foi mordendo o manifestado em cem mil réis; um casal de parentes invejosos e maledicentes; umas meninas muito metediças; a clássica mucama, de bebê no colo, acompanhando a família, como a corda acompanha a caçamba e a sombra os corpos.

No meio do júbilo universal, arquiteta Gustavo um plano torpíssimo... é preciso comprometer a moça, seja como for, de modo a extorquir o consentimento paterno para os eu enlace com Lalá. E assim acontece. No momento em que a manifestação atinge o seu auge e estrondeiam os foguetes e o vivório, o malandrim introduz-se no quarto de Lalá, esconde-se debaixo da cama, surpreende-a à entrada e ela deixa-se abraçar e beijar pelo misrável, até que a irmãzinha os apanha e denuncia à família, parentes e visitas. Escândalo tremendo; pedido da moça cinicamente formulado por Gustavo; síncope da esposa do médico; bofetada de Cardoso no vagabundo, recebida por este com indiferença suprema. E cai o pano.

Acabou a peça? Parece que sim, do contrário a unidade dos caracteres está destruída e a lógica, a lógica mais comezinha, desacatada, porque um silogismo, mesmo no teatro, é sempre um silogismo, com premissas e conclusão.

Com efeito, à moça, comprometida sem remédio, só resta o casamento com Gustavo, enlace que, atenta a enormidade do escândalo, não importa reabilitação social; esta só poderá vir muito lenta, com uma existência de dever e sacrifício. Restava, é certo, um impulso generoso do primeiro pretendente, movimento, aliás, repugnante do feitio inteiriço do seu caráter; mas Cardoso, justificando o bom conceito do dr. Quintela, nada disse, nada propôs, limitando-se a maldizer *in* (...)[10] a fatalidade. Por sua vez, o protagonista está fora de combate. O retrato a óleo é apenas um episodio, ou antes, a moldura de uma ação dramática que poderia dar-se com ou sem ela. Com o temperamento de Lalá e a torpeza de Gustavo, os dois haviam de acabar por encontrar-se no Corcovado, na Tijuca ou na Copacabana. Logo, a peça funda com o 2º ato, deixando plenamente demonstrado que as meninas levianas ou perversas, que consentem vagabundos debaixo da cama e por eles se deixam abraçar e beijar, forçando a vontade paterna com escândalos irremediáveis, quase sempre fazem péssimos casamentos e são infelizes para todo o resto dos seus dias.

---

[10] *Idem*.

Mas não: a peça não acaba e se até a desastrada idéia do Gustavo fora francamente boa, aparte ligeiros reparos que nem vale a pena esmiuçar, torna-se depois francamente má.

Lalá casou e não casou com Gustavo, por outra, após a cerimônia civil foi conduzia pelo pai até a residência do marido, mas ali este, completamente bêbedo insultou e maltratou a noiva obrigando-a a regressar à casa paterna. Lalá, no regresso, encontra a mãe entre a vida e a morte e torna-se enfermeira desvelada. O 3º ato passa-se no primeiro dia em que a desolada senhora, ainda à mercê de qualquer abalo, se levanta do leito. O marido aproveita o ensejo para contar-lhe tudo. Demos que seja um simples erro de ofício e passemos adiante. Cardoso, o dr. Quintela e d. Hortência discutem a situação da filha, invocando e esmiuçando textos. Quanto mais discutem, pior. Só a morte do miserável poderia solver o embrulhado caso. A morte? E por que não? Não está ali à bica o Pantoja, sempre serviçal? Tanto está que, precisamente no instante bicudo, hei-lo que entra esbaforido, para contar-nos que Gustavo acaba de ser suprimido por um tiro de revólver com que o brindou um marido fera, a quem o meliante insultara a esposa. O público fica boquiaberto com a intervenção deste revólver providencial e mais ainda quando Cardoso oferece a Lalá a sua mão.

Eis a peça, contada e discutida com o desenvolvimento e a seriedade devidas ao primeiro crítico e comediógrafo brasileiro. O sr. Artur Azevedo tem as responsabilidades de uma longa carreira; é um consagrado; é da Academia. Devemos-lhe muito respeito e muita severidade.

Dir-se-ia que o autor d'*O retrato a óleo* abandonou a peça no final do 2º ato, confuando o resto, que é do pior Montépin, à inexperiência de um mau colaborador.

Muitas notas tenho de memória, pois ouvi a peça com a mais escrupulosa atenção, mas este folhetim vai largo e é preciso conclui-lo.

Direi apenas que me abstenho de discutir a parte que justifica a inclusão da peça entre as de "costumes brasileiros". Não possuo destes ciência e observação batantes, mas quer-me parecer que, na camada burguesa em que evolui a peça, o caso de Lalá não constitui regra.

Tão pouco me parece generoso que o tipo mais repugnante da peça envergue, para exibir-se, o dominó de repórter. O fato passaria despercebido se, adiante, o dr. Quintela não se encarregasse de estabelecer uma distinção odiosa entre o repórter e o jornalista... " a mesma entre o médico e o farmacêutico", diz ele. Ora, mesmo ponde de parte o absurdo do paralelo, pois médico e farmacêutico exercem funções distintas, e ambas necessárias, não há realmente motivo para a ojeriza do meu ilustre confrade a uma classe de modestos servidores da

imprensa, , onde há bom e mau, como na classe dos jornalistas há mau e bom. Em alguns jornais do Rio a distinção nem existe, pois redatores e repórteres fazem indistintamente serviço de reportagem e de banca, e no corpo de reportagem contam-se hoje excelentes camaradas, que melhores seriam, se as condições do jornalismo no Rio de Janeiro não fossem tão precárias.

Refletindo bem, talvez nem se apure hoje uma dúzia de jornalistas-tipos, doutrinários e doutrinadores. A Girardini, a Arnaud Carrel. O jornal moderno, e especialmente o jornal americano, tem por base a notícia, redigida com movimento e cor; e nesse terreno já a classe dos repórteres conta hoje bastantes rapazes de valor mental e caráter limpo.

O que lhes falta – a eles e a nós – é essa consideração social, resultante de uma cultura popular que só vem com muito tempo, muitas escolas e um grau adiantado de civilização; cultura que se reflete nos orçamentos dos jornais, na generosidade dos diretores e no brio profissional.

*

A peça teve um desempenho honesto. Como evolui em um meio burguês, calmo e trivial, não há nela propriamente caracteres ou tipos, papéis de difícil composição, excetuado, talvez, o de Pantoja. Ferreira de Souza deu ao dr. Quintela o relevo máximo que o personagem pode comportar. Grijó, no ex-sacristão, empreiteiro de manifestações, merece o mais franco aplauso; o papel parecia feito de propósito para compromete-lo, e o jovem artista, triunfando de todas as incompatibilidades naturais entre a sua idade, o seu físico, o seu feitio – e a idade, o físico e o feitio do personagem, converteu-o em um dos seus melhores trabalhos, mais limpos e originais. Olimpio carregou sem esforço a cruz do seu ingratíssimo papel; Bragança imprimiu uma feição bastante pitoresca ao pintor Clodomiro Paredes; João (...)[11] a manteve sempre no (...)[12] Cardoso uma grande dignidade, defendendo bem a cena final. Em papéis episódicos, Alfredo Silva e Georgina Vieira concorreram para a afinação do conjunto, e Pepa Delgado, Carmem e Estefânia Louro puseram no 2º ato uma nota alegre e agitada. Lucília Peres foi uma Lalá completa, dizendo com correção e intenção. A pequenina Odete conquistou o público com a sua graça de (...)[13] ligeirinha.

Abriu o espetáculo com o *lever de rideau* de Filinto de Almeida, *O Defunto*, interpretado por Ferreira de Souza, Lucília Peres e Estefânia Louro. Nunca se me oferecera o ensejo de

[11] *Idem.*
[12] *Idem.*
[13] *Idem.*

ouvir essa linda jóia literária; mas, daqui, agradeço a Ferreira de Souza o quarto de hora feliz que me proporcionou com tão acertada escolha. É uma delícia, esse trabalho!

*

Bem quisera consagrar grande parte deste folhetim aos magníficos concertos populares, realizados no S. Pedro de Alcântara, por iniciativa do maestro Capitani e solidariedade dos professores da orquestra do Rio de Janeiro. Ficará para a semana próxima.

*

Amanhã é o benefício do Juca, o popular secretário do Recreio Dramático. E não lhes digo mais nada.

Cunha e Costa

A Notícia – 05/02/1903

O Teatro

No seu folhetim de anteontem, no *Jornal do Brasil*, o Dr. Cunha e Costa enganou-se, ou, antes, enganou os seus leitores, dizendo que a crítica do Rio de Janeiro pronunciou unanimemente contra a minha comédia *O retrato a óleo*. Os críticos da *Gazeta de Notícias*, do *País*, da *Cidade do Rio*, da *Tribuna* e do *Diário* não acharam na peça os imperdoáveis defeitos apontados pelos críticos do *Jornal do Comércio*, do *Jornal do Brasil* e da *Notícia.* Aqueles foram cinco; estes foram três. O que o Dr. Cunha e Costa chama *unanimidade* nem sequer é *maioria*!

Estou farto de dizer que não defendo a peça contra a crítica: defendi-a contra umas tantas acusações injustas, e folgo de ver a minha defesa secundada, na *União Portuguesa*, pelo espirituoso escritor que se assina *Carnev*. Creio ter provado que, ao em vez do que se afirmou naqueles três jornais:

I. *O retrato a óleo* é uma comédia;

II. Não dá uma triste idéia da família brasileira;

III. Não tem um 3º ato de dramalhão;

IV. Não apresenta ao público o degradante espetáculo de uma menina de boa família dando entrada, ocultamente, na casa paterna, a um namorado que não conhece, e consentindo que esse estranho se esconda debaixo da sua cama.

O mais que o Dr. Cunha e Costa diz de mim não me atinge absolutamente, porque o que ele chama o meu pontificado nunca existiu a não ser na fantasia dos outros, não na minha. Afastei sempre das minhas costas as responsabilidades de crítico, demasiado pesadas para elas. Sempre me considerei um simples noticiarista, insistindo às vezes, por desfastio, numa impressão que lhe deixasse o esforço alheio, mas sem nunca impor a sua opinião a ninguém.

Não é verdade o que diz o Dr. Cunha e Costa, isto é, se realmente há sangue novo, e bom sangue (porque o ser novo não basta) na crítica teatral dos jornais da minha terra, convença-se o meu antagonista, mesmo exagerando em mim um (...)[14] de homeopatia, que essa infusão, longe de despertar cá dentro um sentimento da inveja, é motivo de júbilo para quem, bem ou mal, há tanto tempo trabalha sinceramente para que no Brasil haja alguma coisa que se pareça com teatro.

[14] Palavra ilegível no original.

Afirma o Dr. Cunha e Costa que há tantos anos as minhas críticas (as minhas críticas!) nem levantam as peças más nem prejudicam as boas. Pode alterar as frases dizendo, se lhe aprouver, que jamais exerci tal influência sobre a opinião dos meus compatriotas, e, se quiser ser ainda mais verdadeiro, acrescente que ninguém até hoje, se pode gabar de a ter exercido.

A platéia do Rio de Janeiro teve sempre a singularidade de não se deixar levar pela prosa de jornalista, ainda os mais autorizados. O próprio Dr. Luiz de Castro (esse sim, senhor, se não o era, tinha, pelo menos, ares de pontífice) nunca levantou nem fez cair nenhuma peça de teatro. O nosso público pensa, talvez, com Stéphane Mallarmé, que os críticos não passam de uns impertinentes, metendo o bedelho no que não é da conta deles.

Entretanto, é possível que os bons cariocas tenham estado até hoje à espera de que lhes aparecesse o Dr. Cunha e Costa para receberem dele o santo e a senha em matéria de teatro; é possível que o tradutor do *Arara*, homem limpo e competente (ele é o que diz) viesse estabelecer definitivamente neste país de bugres o pontificado da crítica teatral.

A. A.

3. O Dote

3.1. Primeira representação pela cia. Dias Braga, teatro Recreio Dramático, 08/03/1907. Peça inspirada no conto *Reflexões de um Marido*, de Júlia Lopes de Almeida.

A Notícia – 20/12/1906

O Teatro

(...)

No Recreio, a companhia Dias Braga fez reprise do *Quo vadis?* E continua a ensaiar a revista *Berliques e Berloques*, de Raul Pederneiras.

A pedido de Lucília Peres acabo de escrever, para ser representada naquele teatro, em seu benefício, uma comediazinha em 3 atos, o *Dote*, que me foi sugerida pela leitura de uma crônica publicada no *País* por Júlia Lopes de Almeida, conforme oportunamente explicarei.

A peça está feita sem nenhuma preocupação do público, nem outro desejo que não seja o de proporcionar à Lucília ocasião de brilhar, na noite da sua festa, interpretando um papel de mulher brasileira, expressamente escrito para ela, em vez de fatigar a inteligência no estudo de um personagem exótico.

(...)

A. A.

O País – 06/03/1907

Palestra

Em dezembro último, fui procurado aqui, no meu gabinete, por Álvaro Peres. Vinha, em nome de sua esposa, a atriz Lucília, pedir-me que escrevesse uma comédia para ser representada, pela primeira vez, na noite do benefício dela.

Respondi àquele bom camarada que o seu pedido representava um sacrifício para mim; que todas as minhas tentativas de teatro sério não me tinham valido senão desgostos; lembrei-lhe "O Retrato a óleo", comédia tão intencionada, em que julguei defender a instituição da família, e sofri, em letra redonda, a acusação de insultar a mulher brasileira... Terminei pedindo a Lucília Peres, por intermédio de seu esposo, que me dispensasse da incumbência.

Álvaro insistiu, e, como não tem nada de tolo, atirou-me às bochechas um argumento decisivo, fulminante, dizendo que eu precisava escrever para o teatro, não só porque era esse o melhor sistema de propaganda em favor da arte dramática, mas ainda porque os meus "amigos" começavam a dizer por aí que eu já não produzia, porque estava gasto...

Essas palavras animaram-me, porque, se alguma coisa se gastou no meu espírito, não foi, com certeza, o entusiasmo, e ainda me sinto, graças a Deus, tão disposto para o trabalho como no tempo em que contava metade apenas dos anos que hoje carrego.

Perguntei a Álvaro Peres se Lucinda não sonhava com um tipo de mulher que tivesse um feitio determinado, que se casasse com o seu temperamento de artista, e com o qual a sua natureza se pudesse identificar facilmente.

Essa indicação não me daria, de certo, assunto para uma comédia, mas seria, pelo menos, um ponto de partida para as minhas idéias.

Álvaro respondeu que Lucília jamais cogitara, que ele soubesse, de um ideal de arte; mas que, na opinião dele, a julgar pelas interpretações artísticas de sua esposa, ficaria-lhe a matar o papel de uma Froufrou brasileira, honesta, mas gastadora e frívola, chorando e rindo com facilidade a propósito de tudo.

_ Bom! disse eu; não prometo escrever a peça, porque minha pena pesa uma arroba todas as vezes que pego nela com veleidades de dramaturgo; mas vou pensar... A indicação que você me deu não deixa de ser útil... Daqui a três dias venha buscar a resposta.

Álvaro Peres despediu-se, e eu, ficando só, comecei a passar os olhos pelo *O País* daquele dia, que ainda não tinha lido. Chamou-me a atenção uma crônica de Júlia Lopes de Almeida, intitulada "Reflexões de um marido". Li-a. Tratava-se de uma senhora que levara ao

casal cinqüenta contos de réis e, por isso, gastava rios de dinheiro, muito convencida de que aquele dote, e só ele, pagava todos os seus desperdícios.

Pareceu-me que havia nessa crônica a idéia de uma comédia, e de uma comédia cuja principal figura se compadeceria com a natureza artística de Lucília Peres.

Sem perder tempo, aproveitando um instante em que minha pena ficou menos pesada, tracei o plano da comédia, e três dias depois, quando Álvaro Peres veio buscar a resposta, encontrou pronto o primeiro ato e tracejados os dois últimos.

Essa comédia é o "Dote", que depois de amanhã estréia no Recreio Dramático, em presença do Sr. Presidente da República, de uma sociedade seleta. Inspirado pela nossa primeira prosadora – escrito expressamente para nossa primeira atriz, o meu pobre trabalho merece, talvez, um pouco da simpatia que para ele solicito com a consciência tranqüila e satisfeita de um homem que não está desiludido... nem gasto.

A. A.

A Notícia – 07/03/1907

O Teatro

(...)

Realiza-se amanhã, no Recreio, a festa da atriz Lucília Peres, com as primeiras representações do drama em 1 ato, a *Última Noite*, original de Paulo Barreto, que tanto lustre tem dado ao pseudônimo *João do Rio*, e da comédia em 3 atos o *Dote*, escrita pelo autor destas linhas.

A *Última Noite* são quatro cenas de uma grande intensidade dramática, a peça é apenas um desenlace, como a *Cavaleria rusticana*, de Verga, mas interessa profundamente à platéia. O autor do *Chic-chic* vai ferir, diante do público, uma corda nova do seu instrumento.

A história do *Dote* já eu contei ontem na minha *Palestra* do *País*. A idéia da peça foi inspirada por uma crônica de Julia Lopes de Almeida, publicada naquela folha. Sem essa boa leitura, e sem o desejo de aquiescer a um pedido de Lucília Peres, é provável que eu não tivesse perpetrado mais uma comédia, porque, como ali declaro, a minha pena pesa uma arroba todas as vezes que pego nela com veleidades de dramaturgo.

Posso afiançar aos leitores que a Companhia Dias Braga recebeu e tratou meu trabalho com um carinho que me desvanece. Pondo se parte Lucília, que vai desempenhar um papel escrito expressamente para ela e que lhe vai como uma luva, os espectadores apreciarão o esforço de Ramos, Marzulo, Helena Cavalier, Alfredo Silva, Dias Braga, Claudino e Domingos Braga. Deram-me tudo quanto me podiam dar.

Dias Braga, o empresário a quem nunca dei, como tenho dado a outros, dinheiro a ganhar, mas que sempre me penhorou pela maneira fidalga com que insiste por trabalhos meus, e pelo capricho com que os apresenta ao público, Dias Braga, como a Companhia, organizada em associação, não pudesse fazer grandes gastos, tomou a si, espontaneamente a despesa dos cenários, e encomendou-os a Crispim do Amaral. Com que palavras poderei pagar esse gesto do velho artista?

O artigo do *País*, em que narro a história da comédia que amanhã será representada em presença do Sr. Presidente da República e de uma sociedade escolhida, termina por estas palavras, que transcrevo, desejoso de lhes dar toda a publicidade possível:

"Inspirado pela nossa primeira prosadora, escrito expressamente para nossa primeira atriz, o meu pobre trabalho merece, talvez, um pouco da simpatia que para ele solicito com a consciência tranqüila e satisfeita de um homem que não está desiludido... nem gasto." **A. A.**

A Notícia – 14/03/1907

O Teatro

Confesso-me penhorado pela maneira porque a minha comédia *O Dote* foi recebida pelo público e pela imprensa, e não tenho expressões para agradecer o carinho com que a trataram os artistas da companhia Dias Braga, inclusive Portulez, que foi um ensaiador incansável.

Quando publiquei a *Fonte Castália*, ofereci o volume à nossa primeira atriz, com esta dedicatória: "A Lucília Peres, com muita pena de não lhe haver ainda escrito um papel digno do seu talento." Agora já não posso, creio, dizer a mesma coisa: Lucília tem no papel de Henriqueta uma das suas criações mais notáveis, e espero que daqui em diante não lhe faltarão ensejos de se apresentar ao público em outros papéis brasileiros que ainda mais a recomendem.

A representação do *Dote* me encheu de júbilo, não por ter sido, como dizem amigos e indiferentes, um triunfo, mas porque provei que nesta questão de teatro não sou apenas um teórico, um declamador, pois demonstrei, com um exemplo arrancado ao meu próprio esforço, que não há razão para descrer do ressurgimento da nossa arte, que não há razão para pôr escritos no Teatro Municipal e alugá-lo a estranhos, como se não tivéssemos o que meter lá dentro.

O verdadeiro teatro aí está; fiquem sabendo os meus compatriotas que também eu posso fazê-lo, embora as circunstâncias ambientes me tenham feito seguir outro rumo. Também eu posso fazê-lo, e, melhor, muito melhor do que eu, toda essa mocidade literária que aí surge brilhantemente, apercebida para o combate. É nela que confio, é ela a única razão de ser da minha propaganda em prol do Teatro, cada vez mais inflamada, cada vez mais entusiástica e sincera.

A essa mocidade pertence, entre tantos outros, Paulo Barreto, que conta menos da metade dos anos que eu conto. Que bela amostra do seu talento de dramaturgo é essa *Última Noite*, quatro cenas maravilhosas de vibração e de nervo!

Não me sinto velho, graças a Deus, mas é principalmente para os moços que trabalho, pedindo aos nossos dominadores um Teatro, que seja a expressão mais flagrante e mais civilizadora do pensamento nacional.

O chefe da Nação, que assistia ao espetáculo, deve ter sentido, no fundo de seu espírito bem cultivado, que não pelo um impossível, que não corro atrás de uma utopia, que não sou um visionário nem um maluco... (...) **A. A.**

O País – 10/03/1907

Artes de Artistas

Primeiras Representações – Recreio Dramático: *Última noite*, episódio dramático de Paulo Barreto; ***O Dote***, pela em três atos, de Artur Azevedo.

Duas peças novas em uma noite, nesta época de verdadeiro desânimo em torno dos nossos teatros, é acontecimento raro, e por isso não foi de admirar que o Recreio Dramático tivesse recebido a grande enchente que o assoberbou anteontem.

O espetáculo foi honrado com a presença do Exmo. Sr. Dr. Afonso Penna, presidente da República, e além disso, tratava-se da récita em benefício à atriz Lucília Peres, artista que, pelo seu real merecimento dramático, vive em dilatada esfera de simpatia.

A curiosidade era grande entre os espectadores, formando-se um ambiente intelectual criado pela aglomeração das galerias, onde se manifestava a popularidade de Artur Azevedo, forçosamente adquirida pelas suas revistas e burletas, em detrimento de seu valioso teatro, restrito somente pelo fato de vivermos em pleno divórcio da arte dramática.

Começou o espetáculo pelo episódio dramático intitulado "Última Noite", de Paulo Barreto.

Se o ato único, que violentamente se desdobrou perante o público, fosse o terceiro de uma peça que ainda não está escrita, de modo que houvesse preparo, exposição, desenho psicológico dos personagens e criação de um ambiente, se tivesse havido estudo e o autor conhecesse os segredos do teatro, é provável que a "Última Noite" se tornasse um drama de merecimento; mas, tal como o ouvimos anteontem, não passa de um ensaio, convindo animar o autor, e incitá-lo a escrever mais, até adquirir as qualidades necessárias.

Na peça de Artur Azevedo, "O Dote", vê-se o dedo do mestre que, de um fato trivial, de uma história de todos os dias e de todas as grandes cidades, faz uma comédia cheia de vida, interessante, verdadeira reprodução dessa outra comédia humana , em que todos somos atores obrigados.

Por aí se vê que tudo é possível no teatro, desde que o comediógrafo saiba manejar os elementos, agrupá-los, preparar a ação, encaminhá-la para um desfecho e rodear os quadros de figuras acessórias, criando tipos e suavizando a monotonia da velha história, mais uma vez repetida, com os personagens cômicos e com o espírito da gente culta.

Em "O Dote" há uma senhora educada sem os princípios necessários para a criação de uma mãe de família, a esposa não passa de uma boneca frívola, cheia de caprichos femininos,

gastando rios de dinheiro, como se fosse casada com um milionário, em jóias e modas, carros e ninharias, caminhando para a culpa e alegando sempre, às observações do marido, o seu dote de cinqüenta contos.

Henriqueta, assim se chama a esposa do Dr. Ângelo, tem a preocupação de imitar as pessoas de sua roda e o seu grande argumento, quando não apela para o dote que trouxe, é a risada; ri de tudo sem chegar a compreender de que se ri.

Chega da Europa o melhor dos amigos de Ângelo, o Dr. Rodrigo, médico fino de observador, de modo que, de primeiro relance, nota que aquele casal não pode ser feliz e que o desastre é inevitável, desde que, na vida íntima dos dois cônjuges, não se realize um prodígio capaz de modificar a cabeça de ventoinha, coisa aliás fácil e felizmente comum, intervindo o amor materno para modificar a leviandade da esposa, que não passa de amante do próprio marido.

Rodrigo intervém, incita o amigo a chamar a esposa ao bom caminho. Ela ri-se; e o marido, fraco, gasta tudo quanto possui e cai nas garras dos agiotas, o mais dos sorvedouros.

A separação impõe-se; Rodrigo restitui o dote que Ângelo dissipara e carrega o amigo para Santa Teresa, a fim de curar o aquela paixão violenta.

Mas o milagre dá-se: Henriqueta adoece e o Dr. Rodrigo vai visitá-la, aconselhando a sua volta para os braços do marido, tendo certeza de que, dentro de pouco tempo, será mãe, e mãe carinhosa como a maioria das senhoras brasileiras.

Com esse material tão insignificante, Artur Azevedo faz três atos de comédia íntima, com todos os tipos perfeitamente modelados, mantendo os espectadores na meiga contemplação de uma série de cenas que toda a gente conhece e que todos apreciam a moda pelo qual foi tratado a fim de poder surgir em cena.

Os diálogos são fáceis, naturais, simples, fluentes e crivados de espírito.

O tipo de Ludgero, hibridação da velhacaria com a futilidade, fez rir, e muito, assim como foi nota de belas recordações o tipo de pai João, o preto velho, relíquia de família, cão fiel que aceitava a gargalheira de escravo e servia de ama seca a gerações inteiras de senhores moços.

E, o pai João, dedicado companheiro de Ângelo, recorda-se, no último ato, da canção com a qual acalentava e fazia adormecer a criancinha de que era guarda fiel.

O congraçamento dos dois cônjuges não é testemunhado por ninguém – é uma cena muda ao clarão do luar. Abraçam-se efusivamente, em silêncio; e ao longe... canta o pai João a

sua cantiga monótona, mas que provoca, naquela situação, uma lagrimazinha que se desfaz, quando o lento decair do pano termina, em uma reação que se traduz em palmas a Artur Azevedo e aos seus intérpretes – Lucília Peres, Helena Cavalier, Ramos, Marzullo, Claudino de Oliveira, Alfredo Silva, Domingos e Dias Braga.

Oscar Guanabarino

O País – 11/03/1907

O Dote

Não foi sem um grande movimento de surpresa, que por certo imprimiu ao meu rosto uma alegre expressão de vaidade, que ouvi Artur Azevedo dizer-me, numa sessão da Academia de Letras – que tinha tirado de uma das minhas crônicas assunto para uma nova comédia.

Suponde: esta minha surpresa compartilhava de dois sentimentos estranhos entre si, e ambos capazes, no meu conceito, de abalar até as tradicionais pirâmides do Egito, quando mais o meu espírito!

Primeiro motivo de espanto: ter um artigo meu, aparentemente fútil, embora destinado a figurar como capítulo de uma obra social, inspirado uma peça dramática em três atos a um escritor, cuja imaginação não carece de estímulo para desabrochar enredos originais ou teses brilhantes, como atestam os seus inúmeros contos e suas peças de teatro.

Segundo motivo de espanto: a lealdade, a franqueza, com que a influência do meu trabalho era confessada, mos (sic) em que se reúnem o comediógrafo, o contista, o jornalista e o poeta.

Se todos os trabalhos literários feitos por sugestão de trabalho alheio trouxessem, à guisa de selo, uma declaração, verificar-se-ia que, em grande parte, eles nascem uns dos outros por um fio tênue ou por um elo forte, conservando ou não traços de parentesco, sem ficarem muitas vezes prejudicados nas qualidades individuais do conceito e do estilo do autor. Não há idéias novas, há talento em renová-las pela mudança dos trajes. Vivemos, e é um mal de que todos nos queixamos, a escrever o que os mais remotos escritores escreviam, e a dizer, sob o martírio de procurar o inédito, o que os lábios dos sábios e dos poetas da mais velha antiguidade diziam!

Embora suspeitando que a declaração de Artur Azevedo representasse mais uma homenagem do que mesmo um ato de probidade literária, quase inédito, ardi logo em desejo de ouvir e ler essa comédia, nascida pelo influxo de meu espírito e relacionada, portanto, com a minha alma.

A leitura fez-se esperar. Entretanto, procurei construir sobre a crônica citada várias probabilidades de comédia, sem conseguir ajeitar o arcabouço de uma única sequer! Era uma espécie adivinhação que ficou sempre no enigma... Na noite de 1 de março a minha curiosidade, perfeitamente compreensível, teve enfim a sua satisfação. Artur Azevedo

desdobrou o seu manuscrito sobre a minha mesa de trabalho e leu a seguir os três atos de "O Dote".

A delicadeza dessa comédia tão literária e absolutamente moderna, que na sua trama de cristal espelha com igual limpidez o sorriso de a lágrima, mal evocava na minha mente a idéia da minha crônica, muito menos fina na sua ironia, e muito menos piedosa na sua índole do que essa linda peça de teatro.

A sugestão fora apenas um sopro, e só reconhecível pela declaração do escritor, que a uma observação minha respondeu:

_Mas sem a sua crônica a minha comédia não teria existido!

Bastou tanto mais que eu estava morta por me convencer disso e não me havia de fazer rogar para o que me dava satisfação.

Este caso fez-me lembrar uma história tantas vezes ouvida, na minha meninice, de um príncipe famoso dono do reino das pedrarias, e que um dia, andando com a sua comitiva à caça de falcões, se perdeu pelos labirintos de um mato desconhecido e intrincado. Para a esquerda e para a direita, para trás e para diante, ora tocando na sua trompa de caça, sem ouvir resposta, ora procurando orientar-se calado no caminho de seu palácio, o opulento príncipe começou a impacientar-se e a notar que à sua impaciência vinha juntar-se uma pontinha de fome. Ao caçador que tem fome, tudo lhe serve. Aquilo era ao menos uma sensação nova, visto que noite e dia a sua opipara e vastíssima mesa resplandecia de iguarias finas e suculentas, servidas mais a sua gula que a sua necessidade!

Estava já o poderoso príncipe desesperançado de ver rosto humano e de achar um fruto que lhe iludisse a fome, quando no momento em que menos esperava topou de repente com uma tosca cabaninha de colmo. Bateu palmas; apareceu-lhe logo um velhinho trôpego, a quem contou que por andar distraído se desviara do caminho e que estava com fome. O pobre rebuscou toda a casa; só encontrara uma partícula de pão duro e negro. Pois isso mesmo serviu. O afortunado príncipe, cujos dentes só tinham mastigado até então massas bem manipuladas de bolos esquisitos e caros e o miolo leve do pão alvíssimo, achou naquela pequenina amostra de alimento rude um sabor especial e aproveitável.

Era o caso da oportunidade...

Explicado o motivo da sua visita, o velho, bom conhecedor dos caminhos selvagens, reconduziu o hóspede à estrada real, recebendo em troca uma pesada bolsa recheada de moedas de ouro. Chegando ao palácio, o generoso príncipe proclamou as qualidades e

excelências do pão de centeio e ordenou ao seu cozinheiro que lhe preparasse todos os dias esse alimento, ao que o mestre obedeceu, adicionando ao centeio não só a água e o sal dos pobres, mas ovos, leite açúcar e especiarias. O centeio figurava em tão pequena porção que ninguém o percebia, mas atestavam todos a sua delícia.

Por seu turno o velho da choupana, impando de orgulho, todo ufano, assoprava à boca cheia por toda a parte por que passava que o senhor seu rei já se servira um dia de seu pão negro.

Quem não o soubesse ainda, que o ficasse sabendo! Ouvissem bem!

Está claro, como a água clara, que é nesta última parte que eu me comparo ao velhinho da fábula. Fique por isso gravado nos anais da literatura nacional que Júlia Lopes de Almeida requer da posteridade um reflexo das glórias que lhes hão de advir desses lindos atos de bela prosa, que por um requinte de lealdade do seu autor foi chamada a presidir, e diante da qual a sua admiração mal se traduz nas palavras que aí ficam.

Mas a peça aí está no teatro: ide vê-la e batei palmas com força, até vos doerem as mãos, a esse trabalhador infatigável, abnegado, que insiste em amparar sozinho o teatro moribundo e em ministrar-lhe cordiais na teimosa esperança de lhe dar alento, chamando-o a uma existência forte e real. Até a última hora tudo é lícito esperar da vida.

Também, se a doçura sublime desse pai João, e se a frivolidade de pluma dessa luxuosa Henriqueta não fizerem vibrar no desejo de romper por outros caminhos, de sandálias novas e mantos escovados, é que... é que então todas as suas fibras estarão realmente espedaçadas... Quem assistiu, porém, à primeira representação de "O Dote" e teve o prazer de ver entre os espectadores da sala a figura do primeiro magistrado na Nação vivamente impressionado e interessado pelo movimento da comédia, tem o direito de julgar ter visto por seus olhos uma ressureição!

Falando desse espetáculo memorável, não quero deixar de atirar a Paulo Barreto as rosas que ele merece pela sua "Última Noite"! A ambos os comediógrafos, o que principia e o que está no apogeu da sua carreira, minha palmas sinceras, cujo ruído vitorioso atingirá o grupo de bravos artistas, visivelmente interessado em dar às duas novas peças nacionais, com sinceridade e calor, a vida intensa da cena. Desse grupo é de justiça destacar essa formosa e interessantíssima Lucília Peres, em quem vieram culminar as qualidades cênicas de uma família de artistas, e que soube dar ao papel de Henriqueta um relevo e uma intenção dramática de que o nosso teatro, como de tudo o mais, já ia perdendo a memória. **Júlia Lopes de Almeida**

Jornal do Brasil – 11/03/1907

A Nova Peça de Artur Azevedo

(...) Eu andava convencido que o autor do *Retrato a óleo* não era mais que um estacionário sucessor de França Júnior e culpava-o em parte de achincoalhar nosso teatro, tendo-lhe sido cúmplice, em todas as ocasiões, a imprensa.

Receio, acrescia a idéia, aliás fundamentada, de que concepção de arte do Sr. Artur Azevedo não passada do frívolo, de um alegre diletante, satisfeito com os sucessos de gargalhadas e com os rápidos mas efervescentes aplausos de uma platéia inculta.

A popularidade, essa contrafação simiesca da Glória, em vez de aborrecê-lo, contentava-o, e é bom dormir, sem esses pesadelos que são os sonhos de arte, sobre os louros secos de uns remotos e ilusórios triunfos.

Mas e outro dia, o Sr. Artur Azevedo acordou, sacudiu-se e resolveu escrever uma peça que fizesse esquecer desde o Compadre Bermudas até todos os compadres e comadres que tinha até hoje argamassado. *O Dote* é uma comédia que honra quem a escreveu em qualquer teatro, em qualquer língua.

Eu, francamente, esperava uma peça anódina e inexpressiva, e o primeiro ato, surpreendendo-me, assegurou-me que o nosso teatro tinha dado mais passo num caminho seguro.

O inicial *lever de rideau* trágico de João do Rio havia-me, entretanto, indisposto. João do Rio fez essas quatro cenas lugubramente impertinentes para fornecer ocasião de realce à nervosidade artística da Sra. Lucília Peres. E o seu erro partiu daí primeiro.

A Sra. Lucília Peres não tem nenhuma nervosidade artística, e a fleuma do seu temperamento nonchalante força uma nota acima do seu diapasão, quando as cenas exigem vibratibilidade, e o jogo da Sra. Lucília Peres resume-se em esticar os braços, crispar as mãos, cerrar os dentes, artifícios da escola única do Sr. Dias Braga e que o Sr. Portulez não conseguiria desarraigar. Aliás, o assunto, artisticamente, era nulo. Aquele fazendeiro cabisbaixo e acabrunhado, sob cuja catadura horrífica a gente estava advinhando o terrível Edmundo Dantés, que tantas vezes tem atroado o *Recreio*, era antes um cafeeiro mal esperançado com a valorização, que um marido positivamente e razoavelmente otélico, e a cena declaratória do galã vazou-se no corriqueiro das fórmulas esgotadas nos círculos amadores. E, depois, tudo aquilo estava suspenso, sem linhas definidas e sem nuanças, sem relevo e sem sutileza, e, certo, não valia a pena o Sr. Paulo Barreto esperdiçar o seu talento para ministrar à Sra. Lucília Peres

um ensejo de não fazer coisa nenhuma e ao seu galã o de babujar baboseiras amatórias, com estertores e dispnéias recíprocas e mútuos perdigotos.

O Dote, desde o primeiro ato, impressiona bem. Tivéssemos atores, e a obra-prima do Sr. Artur Azevedo apareceria em todo o seu brilho cintilante.

Digo obra prima, referindo-me à execução perfeita do trabalho, conquanto, no meu ponto de vista, eu achei que ele poderia sofrer um ou outro retoque para lhe acentuar a sobriedade e lhe aumentar a harmonia.

Digamos em primeiro lugar que o Sr. Artur Azevedo não faz psicologia, mas limita-se a pintar caracteres. É o que faria Molière, mas não podemos exigir do nosso comediógrafo mais do que exigiríamos de Molière. Pinta caracteres, e pinta-os admiravelmente. Não são silhuetas, são tipos desenhando bem os gêneros que simbolizam, e toda uma sociedade se destaca e se entrevê através desses caracteres delineados com detalhe e precisão. Eu acabei de falar em retoques. Esses retoques, quanto a mim, seriam poucos, e reduzir-se-iam a empurrar o velho preto mais para o segundo plano, tornar um pouco mais paradoxal e viva a figura do jovem médico e suprimir do diálogo uma ou outra frase chula, uma ou outra faceta de mau gosto.

O preto mina é, digamo-lo de uma vez, um pouco anacrônico numa comédia da nossa vida atual. Essa relíquia tocante do antigo cativeiro de há muito desapareceu do nosso cenário. Não há mais pretos minas, abnegados; os poucos que nos restam são feiticeiros, que moram em baiúcas, nos subúrbios. Mas o anacronismo é, nestes casos, permitido, e o único defeito, na emergência, para mim, está na importância dada na peça ao negro, sobretudo no último ato, em que, ele, numa das vezes, conta ao sinhô moço, para o consolar, os transes que amargou ao ver-se privado, numa hora triste, da sua velha companheira. Pai João, nessa tirada patética, lembra certamente Pai Tomás e a sua cabana. Nos tempos da propaganda abolicionista, essas *ficelles* eram necessárias para adubar a emotividade das massas, mas hoje, aquele negro, transposto para o primeiro plano, não deixa de irritar a nossa delicadeza de decadentes e de rafinados.

O Dr. Rodrigo, que faz lembrar, dado o devido desconto, o Cosimbo Dalbo, da *Gioconda* de D'Annunzio, precisaria de uns toques mais violentos de alguns traços mais rutilantes. Verdade é que o personagem, confiado ao ator Marzulo, foi por este absolutamente sacrificado. Marzulo é ainda um boneco cênico, que não sabe nem onde deve ter as mãos nem o que há de fazer com os pés, desajudando-o a sua figura pesada e a sua dicção lenta e difícil. Daí, talvez, a monotonia com que nos apresentou o Dr. Rodrigo, que, em vez de *primesautier* e

saltitante, despretensioso e elegante, nos apareceu conceituoso e fátuo, mal ajambrado em umas roupas compradas pelos modos na *Belle Jardinière*, ao passar por Paris.

Nos movimentos e na dicção do ator Marzulo sente-se o ensaiado e o decorado, sem a espontaneidade e o natural que dá o estudo próprio e consciente do artista. Talvez, feito por outro ator, o tipo de Rodrigo adquira o realce que lhe não achamos deste primeira vez. Há, aqui e ali, na peça e ditos que, provocando uma desmandibulada hilaridade, demonstrativa da incultura do nosso público, seriam, por isso mesmo, suprimíveis. Tais: "fogo viste lingüiças" e o "nunca tive a idéia de me casar, nem mesmo de manhã cedo."

Como se vê, são nonadas, em comparação com a unidade harmônica de toda a peça e dos seus vários tipos. Declaramos, entretanto, que o desempenho deixou muitíssimo a desejar, exceção feita, porém, do Sr. Claudino, no preto Mina, do Sr. Dias Braga, no agiota, da Sra. Cavalier, na razoabilíssima sogra, e do Sr. Alfredo Silva, que todavia exagerou o aliás já bem definido grotesco de seu personagem acaciço.

A Sra. Lucília Peres tem três defeitos essenciais: não sabe vestir-se, não sabe rir, não sabe inflexionar a voz, e a figura da frívola Frou-Frou carioca, tão bem estudada por Artur Azevedo, não podia, com uma intérprete deficiente, ressaltar em toda a sua variada e complexa modalidade.

Não negamos que haja na Sra. Lucinda a estopa de uma atriz. Basta dizer que aquele seus três defeitos são também os da assaz e estopantemente aclamada Tina di Lorenzo. Numa terra em que não há um Conservatório Dramático, nem uma escola teatral, numa terra em que os governantes só se ocupam com cifras e com negócios, a Sra. Lucília Peres já faz muito, e tendo que aprender, fica sendo como é nossa única mas promissora esperança.

A Artur Azevedo toca, sobretudo agora, depois deste incontestável triunfo – incontestável e legítimo triunfo – trabalhar para que se funde no Rio uma escola, da qual ressurja – ou antes surja – o nosso teatro. O teatro é um elemento principal de cultura e civilização, mas para isso é preciso que o teatro seja o teatro, e não essa funesta masorcada inconsciente de cabotins de letras gordas a urrar, possessos, dramalhões bafofos ou a escarrar, sem pudor, pachouchadas torpes. O nosso Teatro Municipal tem de ser inaugurado, um dia: a honra da nossa mentalidade exige que se não recorra a nenhuma troupe de além mar para a estréia festiva e imponente. Para a vitória do teatro na nossa terra – e eu não digo do teatro brasileiro – a imprensa, por seu turno, colaboraria com êxito, se quisesse tomar seriamente a peito essa missão. A nossa crítica teatral reduz-se atualmente a um noticiário em que a

louvaminha sem conseqüência ou a censura sem fundamento se paralelisam ou se alternam, segundo as fátuas vaidades ou as inalienáveis simpatias de cada um, obedecendo o fraseado das crônicas teatrais a um léxico charro e cediço de lamentáveis chavões. É fácil exemplificar, mesmo a propósito deste festival do Recreio Dramático. Abram os melhores jornais, que não encontrarão nem crítica da peça nem apreciação do desempenho.

O processo é contar-lhe o entrecho, *tant bien que mal*, e, quanto ao desempenho, as adjetivações vão do banal mais vago ao mais qguado incolor: "O desempenho foi ótimo, primoroso... A. revelou-se o magnífico ator que é... B. encarnou primorosamente o tipo que o autor criou... C. foi a mesma artista correta de sempre... D. parece ter realizado a intenção do dramaturgo... E. tirou de seu papel o máximo de proveito... F. conduziu o seu papel facilmente... G. desempenhou-se de modo a ser credor de parabéns... I. deu ótima conta do seu encargo... A representação foi em toda a linha brilhante... Concorreram todos com uma dedicação extrema para o êxito da peça... Todos tiveram a prova do quanto agradaram nos aplausos que obtiveram..." e por aí além podiam escorrer estes exemplos da nossa conscienciosa e operosa crítica indígena, crítica sem orientação e sem zelo, sem imparcialidade nem independência, isto é, incaracterística.

O estilo de que acabo de dar alguns escantilhões é a flagrante prova do inconsciente estado a que se degradou a nossa crítica. No entanto, era necessário que se tratasse deste questão de teatro. Os poderes público não serão os primeiros a pensar nela, porque os poderes públicos se ocupam em politicar atrás dos seus reposteiros verdes, sob a salvaguarda perene das armas da República.

A ida do Sr. Afonso Pena ao teatro, no festival de Lucília Peres, nada significa. Para o Presidente, o seu comparecimento obedeceu aos instintos de megalomania exibitória de que sofrem os poderes republicanos. Convidado a comparecer, S. Ex. viu já nesse convite um preito a sua pessoa, que, no teatro, recebeu os agradecimentos do Sr. Artur e da Sra. Lucíulia por tê-los honrado com a sua presidencial presença.

Mas não se sabe que haja o Sr. Afonso Pena obsequiado nem o autor nem a atriz, e, consultado por um repórter, negou-se mesmo o íntegro e ereto filho dos alterosos alcantis a manifestar-se, dizendo, aliás, como a crítica da terra, que gostou muito, que estava tudo muito bom, que saiu muito contente.

Pudera não! Eu confesso que tenho tido várias vezes, na minha vida, nojos profundos, náuseas violentas. Um desses nojos e uma dessas náuseas assaltou-me o outro dia ao ver passar

duas vezes por entre alas, ao som no hino nacional, a pequena figura empertigada e convicta do presidente, de chapéu na mão, a andar daqui para ali com ridícula majestade presuntuosa, enquanto a claque maquinalmente dava vivas e batia palmas ao ex-conselheiro de Sua Majestade o Imperador, feito presidente da República, por um desses inexplicáveis ou assaz explicáveis bamburrios de que em geral saem os presidentes da república!

Só por uma intervenção fenomenal de consciência é que o Sr. Afonso Pena pode ouvir sem remordimentos de alma o Hino Nacional fanfarreando-lhe e vibrando-lhe o ouvido, à sua passagem, sabendo ele que o lugar do presidente, que se obtém por um conluio de politiqueiros, e não por eleição verídica, é uma contínua usurpação ao trono ocupado por D. Pedro II. Afonso Pena não tem, porém, nem a serena e bela majestade, nem a fidalga generosidade e o alto pensamento de que só é capaz ou um monarca ou um artista. O seu repetenar circunspeto era uma atitude ávida de salamaleques e S. Ex., em cujo cerimonioso *aplomb* havia a canhestrice do mineiro mal desbastado, saiu do teatro cônscio de que aquela festa artística, uma grande homenagem às suas qualidades de estadista emérito, depositário da confiança de toda uma Nação.

Para Artur Azevedo e Lucília Peres, nem uma palavra significativa, já não digo animadora.

O sentimento que tudo isto causa é de nojo, é de náusea. A nossa língua não possui uma interjeitção que nos desabafe, num caso destes, os engulhos da alma indignada. Recorramos ao francês:

_Ponah!

Padre José Severiano de Rezende

O País – 19/03/1907

Palestra

A comédia "O Dote" que está sendo representada pela companhia Dias Braga no Recreio Dramático e sobe hoje à cena pela décima terceira vez é, incontestavelmente, a menos infeliz das peças de teatro que tenho perpretado sem armar à hilaridade do público, nem solicitar os bons ofícios da música, da cenografia e da indumentária.

Não sei se "O Dote" é como já se tem dito, o melhor dos meus trabalhos teatrais; não me compete a mim resolver, o que posso afiançar é que nenhum deles me deu menos trabalho que essa comédia, escrita em cinco ou seis dias, para mais uma vez confirmar o famoso dito do profundo Alceste: "les temps ne faire rien à la affaire".

Quando digo que "O Dote" é a menos infeliz das minhas peças, não me refiro a seu merecimento literário, que não discuto: refiro-me ao lisonjeiro acolhimento que recebeu do público e da imprensa. O próprio Severiano de Rezende, aliás meu velho camarada, mas armado sempre contra mim de lança em riste, desta vez achou que no meu trabalho havia alguma coisa que louvar e limitou a sua censura a pequenas coisas, entre as quais um dito distante, que foi imediatamente suprimido. A crítica, em sendo justa, encontra em mim um modelo de submissão e docilidade.

É pena que Severiano de Rezende, mostrando tanta benevolência para com o autor, não fosse igualmente benévolo para com os intérpretes, embora conheça tanto como eu, as condições precárias do nosso teatro, onde o artista, ainda o mais bisonho, é discípulo de si mesmo e não tem outro mentor que não seja o próprio discernimento, seria o primeiro a bater palma a tanta intuição de arte.

Escrito para a festa artística de Lucília Peres, "O Dote" era uma peça com que a companhia não contava absolutamente: os artistas ensaiaram-na muito convencidos de que não teria mais que meia dúzia de representações, e, ainda assim, deram-lhe tudo quanto lhe poderiam dar! Marzulo, tão maltratado por Severiano de Rezende, tomou conta do papel de Rodrigo quatro ou cinco dias antes da primeira representação, porque o colega a quem estava confiado esse personagem, e até então o ensaiara, se recusou a desempenhá-lo por falta de roupas. E não se riam, porque essa questão de roupas é ao teatro uma questão capital. Os alfaiates não trabalham de graça.

Mas estou fugindo ao móvel que me fez pegar a pena.

A minha vida tem estado estes últimos dias tão excepcionalmente ocupada com outros labores que não os do jornalismo ou do teatro que me falta o tempo para agradecer em particular, não só os favores que em relação ao "Dote" me foram dispensados pelos meus colegas de imprensa, mas ainda às cartas, aos bilhetes, aos cartões postais de amigos, conhecidos e desconhecidos, que há dez dias recebo constantemente de toda a parte, congratulando-se comigo pelo sucesso da comédia. A todos rogo que me perdoem a falta em que incorro, por motivos alheios à minha vontade.

Entretanto, de todas as manifestações que tenho recebido como autor de "O Dote", nenhuma ainda me lisonjeou tanto como as lágrimas que a minha peça faz derramar, e que, diga-se de passagem, são uma prova eloqüente de que ela está bem defendida pela companhia Dias Braga. Essas lágrimas, com que eu não contava produziram-me uma sensação indizível. É a primeira vez que uma peça minha produz esse efeito... Agradeço-vos, olhos que chorais, agradeço-vos infinitamente, porque as lágrimas são, no teatro, os aplausos do coração.

A. A.

Kosmos – Março de 1907.

Crônica

As festas roquinas (aceitemos o neologismo) deveriam fornecer exclusivamente o assunto desta crônica. Mas já tanta coisa se escreveu sobre isso, ó deuses imortais! Os noticiários já esgotaram todos os adjetivos, todas as hipérboles, todos os *ahs!* e todos os *ohs!* – encontro os celeiros vazios, e não sei o que possa dizer de coisa já tão dita, tão narrada, tão gabada.

Nós, os cronistas, somos como aquela meiga desventurada Ruth, de que fala a Bíblia, e que todas as tardes seguia os segadores, apanhando espigas que eles deixavam cair no chão. Somos como ela: quando chegamos ao campo, já os segadores, que são os noticiaristas da imprensa diária, o devastarem e despojaram de tal modo, que somos obrigados a contentar-nos, quando muito, com as espigas murchas que eles desprezam...

Não! não tratemos das festas com que o Rio de Janeiro e S. Paulo receberam o general Roca. Apagaram-se as luminárias, recolheu-se ao seu ancoradouro habitual o galeão histórico de D. João VI, desarvoraram-se as bandeiras, calaram-se as aclamações; o que lá vai, lá vai... Tratemos de coisas que ficam, que continuam sendo nossas, e que reclamam nossa atenção imediata.

*

Março não teve apenas um acontecimento político, - essa tão celebrada visita do estadista argentino. Teve também um acontecimento artístico: a representação, em um dos teatros da cidade, de duas peças originais. Dizer que isso foi um "acontecimento" - não basta. Para bem mostrar qual foi a repercussão do fato, é mister recorrer a um estrangeirismo, e dizer que ele foi "um sucesso". Noticiaristas, cronistas, críticos, repórteres, autores e atores, - todos, *una voce*, declaram que viam no aplauso, com que o público vitoriou as duas peças, um sinal seguro e infalível do renascimento do teatro. E todos, também *una voce*, afirmaram que se o poder público quisesse proteger o nosso teatro, já há muito tempo ele seria o que deve ser...

E não faltou quem visse na presença do Sr. Presidente da República, que assistiu à primeira representação de *O Dote* de Artur Azevedo, e da *Última Noite*, de Paulo Barreto, uma como promessa tácita feita por S. Ex., um como compromisso assumido no sentido de proteger a arte dramática...

É verdade que o Sr. Presidente da República esteve no teatro, na noite da primeira representação dessas peças. Esteve; e por sinal que os empresários enfeitaram o camarote

presidencial com umas cortinas tão velhas, de tão reles e desbotada chita, que aquilo realmente não parecia o camarote de um chefe de Estado, mas o coreto de um Imperador do Divino...

S. Ex. foi ao teatro, e gostou das peças e aplaudiu os autores, - e não fez mais com isso favor às peças nem aos autores, porque as peças são excelentes, e as autores têm muito talento. Não creio que, se as peças fossem más, o público as tivesse aplaudido, unicamente para ter o gosto de concordar com S. Ex. E não creio também que, sendo elas boas, como efetivamente são, - o público as tivesse achado abomináveis, no caso de lhes ter negado o seu aplauso o Chefe de Estado... Assim, não vejo bem em que, nem como, nem porque o comparecimento do Sr. Presidente da República pode ter significado uma vitória, ou uma promessa de vitória, para a tenaz e louvabilíssima propaganda em que se empenha Artur Azevedo, com todo seu brilhante talento e toda a sua reconhecidíssima competência, em favor do Teatro Nacional.

Imaginemos que o Sr. Presidente da República dê agora para ir todas as noites ao teatro: haverá alguém tão ingênuo que acredite ser isso o bastante para que o Teatro Nacional se regenere e progrida? Seria o cúmulo da ingenuidade!

*

De certo, há alguma razão poderosa e séria, capaz de explicar o abandono em que o público tem deixado os teatros do Rio de Janeiro. E essa razão não é, não pode ser a falta de proteção dos poderes públicos.

Já não estamos na idade-média, nem no começo da idade moderna! A Arte, neste século, faz-se, desenvolve-se, afirma-se, sem precisar do apoio dos Grandes e dos Senhores, - até porque já não há Senhores nem Grandes.

Um governo pode e deve dar hoje, a uma cidade ou a um país, água, luz, esgoto, calçamentos, assistência pública: não lhe pode dar Arte, porque o distintivo mais claro da Arte moderna é justamente a sua completa autonomia e gloriosa independência!

Qual será, então, a razão da decadência do nosso teatro?

Será a falta de peças e de autores? Não pode ser! *O Dote* de Artur Azevedo e a *Última Noite* de Paulo Barreto, com o seu radiante "sucesso", aí estão para eliminar essa hipótese.

Será falta de atores? Também não! *O Dote* e a *Última Noite* foram otimamente representados: todos os espectadores acharam a sua representação bem razoável. E, ainda não há muitos dias, Artur Azevedo, que conhece as coisas do teatro como conhece a palma da sua própria mão, e sabe, muito mais do que eu, o que é um bom ator, escrevia em *O País* que "para melhorar as condições do nosso teatro, não é pessoal que nos falta..."

Uma última hipótese se apresenta: será falta de gosto do público? Mas há quinze ou vinte anos, o público enchia os teatros! E é impossível que esse público tenha perdido o gosto artístico, a ponto de desprezar hoje completamente aquilo que com tanto entusiasmo apreciava há quinze ou vinte anos...

*

Tenho uma idéia, que já me valeu muitos doestos anônimos, mas que cada vez me parece mais justa. Creio que o que nos falta, para que tenhamos Teatro, é... teatro. Teatro-casa, teatro-edifício, entenda-se bem. Porque, positivamente, não se pode dar o nome de *teatro* a qualquer desses pardieiros a que somos obrigados a ir, quando queremos ouvir uma peça. O *Lírico* e o *S. Pedro* estão sempre fechados; o *Palace* e o *Moulin*, que são limpos e têm comodidade, nunca representam coisa séria. E os teatros (?) em que se representam peças que nos interessam, como *O Dote* e *Última Noite*, - são modelos de incomodidade, de falta de limpeza e de fealdade.

Estive no teatro em que se representaram as peças de Artur Azevedo e Paulo Barreto; estive lá, justamente na mesma noite em que lá esteve o Sr. Presidente da República; - e lá estive (ai de mim!) em companhia de três estrangeiros, homens de imprensa, homens de fina educação, que haviam chegado na véspera ao Rio de Janeiro. Como eram homens de fina educação, nada me disseram do espanto que experimentavam, vendo-se naquele galpão hediondo, velho, feio, sujo, incômodo, a que nós chamamos pomposamente – um teatro! Nada me disseram, mas o seu espanto claramente se lia nos olhos assombrados com que eles miravam tudo aquilo.

Já não me quero referir de novo à estupefativa e inacreditável decoração daquele camarote presidencial, que parecia enfeitado com colchas velhas e hospedarias baratas... Mas aquelas cadeiras pequeninas trepadas umas sobre as outras, obrigando cada espectador a sentar-se no colo do espectador da esquerda e a carregar no seu próprio colo o espectador da direita! mas aquele reles aspecto de teatro da roça, construído e pintado por arquitetos e pintores de meia tigela! mas aqueles corredores medonhos! mas aquele botequim ignóbil! mas aquele jardim indecente!...

Ah! decididamente, é preciso ter coragem heróica para ir perder uma noite em tal lugar! E ninguém me tira da cabeça esta idéia: o público deixa de ir ao teatro, unicamente porque não está disposto a sair de lá com os rins moídos por aqueles assentos incômodos, e com as pernas devoradas por pulgas ferozes!

*

Hão de descobrir talvez uma contradição no que escrevo. Dirão talvez: "mas há quinze anos, tal teatro era tão mau e tão sujo como é hoje, - e você diz que há quinze anos o público o freqüentava..."

Não há contradição. Disse e repito que, em matéria de educação e cultura artística, o povo carioca não pode ter retrogradado: ao contrário, progrediu. Mas não progrediu somente nisso. Progrediu também no modo de entender o asseio, a higiene, o conforto. E é por isso que ele já não tolera hoje a falta de asseio, de higiene, de conforto que tolerava outrora. O público sabe hoje o que é limpeza, porque vê a cidade mais limpa do que antigamente: e é justo que não suporte os teatros (?) abomináveis que antigamente suportava...

O. B.[15]

[15] Olavo Bilac.

Jornal do Brasil – 20/03/1907

Ribaltas e Gambiarras

Não tive o prazer de assistir à festa artística que Lucília Peres, minha boa camarada, realizou no Recreio, há dias; mas, cá de longe, acompanhei com (...)[16] e justificado interesse, a representação desse espetáculo, que ficará marcado na história triste do nosso teatro um dia sensacional, uma data memorável, por terem subido à cena dois originais brasileiros.

Não sei das peças representadas senão pela resenha dos jornais, resenhas apressadas, como somos forçados a fazer nós todos, noticiaristas teatrais; traçada sobre a perna, atabalhoadamente, em um escritório acanhado de teatro ou na sala da redação, à hora agitada de fechar a folha.

Isso não me impede de imaginar o que devam ser elas, pois conheço de sobejo os autores de uma e de outra e sei quanto são capazes Paulo Barreto e Artur Azevedo.

O primeiro não me parece que seja uma envergadura completa de comediógrafo ou dramaturgo. As tendências todas de seu espírito sutil, cheio de refinamentos de observação, de crítica e de estilo, o feitio fantasista de sua imaginação, a bizarrice petulante da sua prosa, não devem convir ao teatro, pelo menos ao teatro no Brasil, ainda não preparado senão para peças simples, em qualquer gênero, de enredo, ação e dialogação facilmente apercebíveis, sem prodígios de atenção e trabalhos fundos de digestão intelectual.

O insucesso do seu "Chic-Chic" prova isso de sobejo. João do Rio não pode ser um revisteiro, porque lhe falta a condição especial de rabiscador de revistas: a intimidade com o público, que freqüenta e aplaude tais "charges", isto é, o conhecimento perfeito do seu paladar – estragado, é certo, mas incurável, por enquanto – e, como resultante de tal conhecimento, a habilidade de prepara pratos condimentados, de forma a tenta-lo a agradar-lhe, a fazer-lhe desejos de repetir a iguaria, ou, seja, de pedir "bis".

Porque a verdade é que ninguém escreve revistas para alcançar louros e glória, mas para ganhar dinheiro. Ora, como é o público quem paga, força é servi-lo a seu gosto, ou então, não escrever revistas. Porque a revista é um voluntariado e não um trabalho obrigatório. Fá-la quem quer, e pensar em traçar uma "pochade" dessas com intuitos de levantar o teatro e moralizar a arte, chega a ser tolice.

Ora, Paulo Barreto, conheço-o bem, não é homem para ir ao público e, certo, no "Chic-Chic", pretendeu que o público viesse a ele. Errou e esse erro que lhe valeu, como ele

[16] Palavra ilegível no original.

diz em carta a Lucília Peres, tanta sova da imprensa, um esbordoamento que ainda lhe doe, esse insucesso, foi uma lição. Porque Paulo não perdoa o erro dos outros e eu posso bem afirmá-lo, eu que há quatro anos recebo dele a todo instante e sem propósito algum, piadas e remoques, por ter o Sr. Vicente Reis mandado patear na "prémière" o meu "Não venhas!", que, apesar disso, deu lucro à empresa, que o montou.

As críticas afirmam que o novo trabalho de João do Rio não é bem uma peça teatral e o próprio autor a classifica um "fait-divers". Ainda assim, todos reconhecem a "Última Noite" digna da pena do brilhante cronista e "conteur".

Quanto a Artur Azevedo, não há no Brasil quem duvide da sua competência de teatrista. O que todos lamentam, de certo e justamente, é que não haja, no país, o teatro de que ele precisaria para produzir obra boa, durável, glorificadora.

Tenho a certeza de que Artur teria escrito dez peças como o "Dote", se os empresários não preferissem trinta como o "Bilontra". Os empresários e o público, diga-se.

Todo o trabalho do fecundo escritor, nesses últimos tempos, vem preparando o espírito observador para o lançamento de uma peça que ficasse, de um trabalho sério. Já na "Viúva Clark" ele procurara fazer comédia burguesa, singela, simples, sem "trucs", comédia de pura observação, cinematografia teatral, se assim se pode dizer. A "Fonte Castália" também era obra trabalhada com amor e o "Retrato a óleo", um fiel estudo dos costumes. A sua última revista, mesmo, "Guanabarina", fugia ao molde das revistas anteriores. Repudiava o maxixe e pretendia fazer crítica fina: foi isso que a perdeu.

Em "o Dote", ao que vejo, reparou as falhas que, certo, notara em "Viúva Clark", "Fonte Castália" e "Retrato a Óleo", e a principal era pouca ação, ausência de movimento, que faz o interesse maior no teatro.

As referências que me sugere o espetáculo de Lucília Peres, não as tracei apenas para saudar os triunfadores dessa bela noite de Arte, mas porque ela vem lembrar mais uma vez a urgência e – ainda mais – a possibilidade de se criar o Teatro brasileiro.

Escrevo de S. Paulo e, nesta excursão pelo meu Estado tão progressista e tão laborioso, vim encontrar, com pasmo que não saberei descrever, aberto e funcionando na Capital, fundado por particulares e patrocinado pelo Município, o que ao Rio não se conseguiu fazer ainda: um conservatório Dramático e Musical.

Sim, ele existe, ele trabalha com regularidade, com ordem, com disciplina. Mestres são os mais reputados especialistas de S. Paulo; alunos e alunas, uns cento e tantos, espontâneos todos, vindos de todas as camadas sociais.

Quando Gomes Cardim me falava, há tempos, no futuro Conservatório, eu ouvia-o com interesse, mas saía sempre a pensar que o sonho do meu amigo era um sonho e nada mais.

Confesso, agora, que o vê-lo realizado e como está realizado, assombrou-me.

Cardim levou-me a ver o Conservatório, instalado na intercessão das ruas Brigadeiro Tobias e Santa Efigênia. A montagem do estabelecimento é mais que confortável; chega a ser luxuosa, rica. Salas de aulas, da direção, salões de espetáculos e da Congregação, salonetes de espera, secretaria, arquivo, biblioteca, tudo está magnificamente instalado, e aulas, ensaios, provas práticas, tudo decorre disciplinarmente, seguindo à risca as prescrições do Regulamento.

Os alunos, que podem, pagam mensalidades diminutas, não há dúvida, mas ainda assim o bastante para provar que há, da parte deles, vontade de aprender e há alunos de outras cidades – Jundiaí, por exemplo – que fazem três vezes por semana hora e meia de viagem em caminho de ferro, para cursas as aulas.

O estabelecimento é sustentado com as mensalidade dos alunos e a subvenção municipal, e, saiba-se que professores, (...)[17], diretor, todos, enfim, são remunerados, recebem vencimentos. Para a instalação do edifício, onde tudo é próprio, nada alugado, Gomes Cardim foi uma formiga laboriosa e abnegada: fez prodígios, e agora, para melhoria do que já há e novas compras úteis, organizam-se festas de benefício, em casa e fora dela, e eu, entusiasmado com o que vi, concorri como podia para o Conservatório, realizando em favor dos cofres uma conferência humorística, no salão Steinway.

Os frutos que esse tentamen, que já tem dois anos de vida, há de dar, podem-se prever quais sejam. Ainda que não fossem, porém excelentes, bastava o esforço realizado e a importância moral da criação desse estabelecimento de ensino artístico, para fazer com que o Conservatório paulista merecesse todos os aplausos, todo o apoio.

E isto se passa em S. Paulo, na segunda cidade do país, enquanto na primeira nada se faz, nada se tenta nesse sentido. Está, pois, o Rio condenado a viver teatralmente do teatro

---

[17] *Idem*.

estrangeiro, esperando todos os anos as aves de arribação que, de estação para estação, no vêm em mais fracos bandos.

O verão passamo-lo tristemente vendo com indiferença o agonizar de umas pobres "troupes" nacionais, anêmicas, depauperadas, sem energia, sem vontade, sem entusiasmo e sem disposição, mal fazendo para viver, isto é, para não morrer de fome. É doloroso, mas é verdade e verdade será – até quando? – sabe-o Deus.

Lucília Peres conseguiu para a sua récita o que todos os atores e todas as atrizes quereriam para as suas, se os empresários consentissem: montar duas peças novas, de autores nacionais.

Sim, porque duas novidades em uma noite são um bom chamariz e quanto a papéis tanto monta estudá-los de um original brasileiro como de uma tradução. Merece, entretanto, louvores à atriz pelo prestígio que tem. Sem ele, os trabalhos de Paulo e Artur teriam ficado a dormir na pasta, por muito tempo ainda, como outros dormem, porque peças não faltam e posso citar, de memória, algumas bem dignas da ventura que tiveram *O Dote* e *Última Noite*, e são: *O contratador de diamantes*, de Afonso Arinos; *A cúscuta*, de Ciro de Azevedo; *Mãe*, de Rodrigo Otávio*; e* Judas*, de Goulart de Andrade*.

Quanto à presença do Sr. Presidente da Republico, não lhe atribuo importância, que alguns querem lhe dar. Penso, como Severiano de Resende, que ela nenhuma influência terá para o nosso teatro.

Os nossos homens públicos não dão ao teatro a importância que ele merece. Olham-no como a uma diversão própria para ser comprada feita, quero dizer, própria para ser gozada quando se apresente pronta, dando apenas o trabalho de ir ao "guichê" adquirir o bilhete. Ora, se as "trupes" européias nos trazem disso todos os invernos, que mais é preciso?

Os artistas nacionais?!... Ora, os artistas nacionais que vão mambembar na roça! Quanto aos autores, também não preocupa aos políticos a sorte deles. Todos têm outros empregos; são jornalistas uns, outros funcionários públicos... E, então que mais querem?

Depois, só precisaríamos de teatro, no verão. Ora, no verão faz muito calor para se ir a gente se encafuar em uma platéia acanhada... Depois, há Petrópolis, as águas, a viagem política à província... Para que teatro no verão?

É isso; os governantes acham uma futilidade essa história de arte dramática, não a encaram a sério. Têm mais em que pensar esses senhores.

No dia em que um Senador ou Deputado apresentasse um projeto sobre teatro, os colegas fariam uma troça medonha:

— Ó, seu maganão, que atriz é que você está querendo proteger, hein?...

E dar-lhe-iam piparotes brejeiros, na barriga respeitável do pai da Pátria.

Pelo lado municipal, agora, com os melhoramentos do físico da cidade, não há dinheiro que chegue para o que está em andamento, como, então, procurar sarna para coçar?

Assim, parece-me que se alguma coisa pode haver a esperar, será da iniciativa particular, unicamente dela, como em São Paulo se fez.

Para isso seria preciso eu tivéssemos alguém com a tenacidade heróica, a teimosia abençoada dos fundadores do Conservatório paulistano.

Será possível que no milhão de habitantes o Rio, não tenhamos um Gomes Cardim?

*

(...)

Batista Coelho

3.2. Encenação pela cia. italiana de Tina di Lorenzo, 19/06/1908, teatro São Pedro. Tradução para o italiano de Emilio Giunti.

O País – 11/06/1908

Palestra

A empresa da companhia Tina Di Lorenzo, desejando manifestar publicamente a simpatia que lhe merece nosso país, resolveu mandar traduzir e pôr em cena uma peça de autor brasileiro. Tenho eu a fortuna de ser esse autor: a peça escolhida é a minha comédia *O Dote*. Aí está uma honra que me confunde. Não sei como agradecer...

A tradução foi feita pelo distinto jornalista Emilio Giunte, que militou na imprensa italiana de S. Paulo, e neste momento exerce as funções de secretário da empresa Paradossi & Consigli. Conquanto eu não conheça a fundo o belo idioma de D'Annunzio, a tradução me pareceu corretíssima. O tradutor mostrou-se perfeito conhecedor, não só da língua portuguesa, como de todas as particularidades da nossa linguagem familiar, e deu ao seu trabalho a expressão do teatro, muito diversa da do jornal.

Aramando Falconi, que ao seu talento de artista reúne as melhores qualidades de homem, disse-me que teria um grande pesar se alguém supusesse, ou pensasse, que a companhia Tina Di Lorenzo, representando aquela comédia, tivera a pretensão de dar lições aos excelentes artistas para quem foi ela escrita, e que tão satisfatoriamente a representaram em português. Respondi-lhe que ninguém cometeria semelhante injustiça e acrescentei que, por mais brilhante que fosse a interpretação italiana, não tiraria o mérito ao esforço da companhia Dias Braga, nem diminuiria as honras do seu triunfo.

É para mim um prazer e um orgulho, que nenhum adjetivo poderia exagerar, ver representada por uma artista universal como Tina di Lorenzo uma comédia escrita sem outra pretensão que a de fornecer meia dúzia de representações a um teatrinho da rua do Espírito Santo; mas quando mesmo todas as grandes atrizes do mundo interpretassem a minha Henriqueta, eu jamais me esquecerei de que a inventei para a Lucília Peres, organização dramática de primeira ordem, que seria uma celebridade se houvesse nascido e se se houvesse educado noutro ambiente de arte, onde não lutasse, desde menina, com a falta de mestres e de estímulo.

*

Além de outras incorreções de pouca monta, saiu na minha *Palestra* de ontem uma "sua morte" que desnatura o sentido das minhas palavras; o que escrevi foi "má morte".

A. A.

O País – 19/06/1908

Palestra

Traço estas linhas ao voltar de um ensaio da minha comédia o *Dote*, que hoje será representada no S. Pedro. Não me é preciso esperar a representação para agradecer publicamente a boa vontade com que todos os artistas se houveram no desempenho dos seus papéis.

O triunfo será completo, ouso afirmá-lo, não para a despretensiosa peça que o público já conheceu e já valorizou, além do que ela merecia, talvez, com os seus generosos aplausos, mas para os artistas que me dão a honra de interpretá-la, traduzida pela pena elegante de Emílio Giunti.

Tina Di Lorenzo vai ser uma Henriqueta ideal, nem outra coisa seria de esperar de uma artista habilitada a perscrutar e compreender as grandes heroínas do teatro moderno, e a receber ovações das platéias mais cultas da Europa e da América.

Edilia Rosseti dará ao papel de Isabel, pequenino para ela, toda a sua autoridade de atriz consumada.

Carini, o insigne Carini, representará o de Ângelo, com aquele talento, aquele calor, aquela impetuosidade que fazem dele um dos amorosos mais apaixonados e mais vibrantes da cena italiana, e Falconi, o simpaticíssimo Falconi, o fino artista, que aplica ao teatro o seu temperamento de cinzelador, vai ser um Rodrigo sorridente, gracioso e leve.

Em Bonafini, o público apreciará um Ludgero – como direi? – perfeito, e outro adjetivo não caracterizaria tão bem a minha opinião, que no caso é um tanto valiosa, por ser a opinião do autor da peça. Bonafini vai mostrar, mais uma vez, que é um ator cômico de primeira ordem.

Eu tinha certo receio, confesso, de que, traduzido em italiano, o papel do pai João, o preto nonagenário, não pudesse ser convenientemente interpretado; pois bem: Casini, o estimável artista que nos visita agora pela quinta vez, vai dar aos espectadores um pai João autêntico, legítimo, e tirará um extraordinário partido da sua grande situação do terceiro ato.

Zopetti, no papel de Lisboa, o agiota "art nouveau", será o cínico "beau parleur" e elegante, que o autor concebeu, e Berti, no papelinho do joalheiro, não destoará do insigne conjunto.

Recebam todos, inclusive o esclarecido e amável empresário Vittorio Consigli, que tanto interesse tem mostrado pela representação da comédia, os agradecimentos antecipados do obscuro autor.

*

Ferreira de Souza, o ator provecto, meu prezado amigo, que se acha atualmente na Bahia, pediu-me anteontem, por telegrama, que fosse intermediário dos seus pêsames ao teatro brasileiro pela morte de Eugênio de Magalhães.

Transmito com orgulho a todos os nossos artistas dramáticos os sentimentos do seu ilustre colega.

A. A.

Gazeta de Notícias – 20/06/1908

Um acontecimento teatral.

"O Dote" representado em italiano por Tina di Lorenzo.

A platéia do S. Pedro faz à artista e ao autor extraordinária ovação.

Patriotismo?

Sim – o mais justo e nobre patriotismo. A nota sensacional do dia de ontem foi no S. Pedro, a representação da peça *O Dote* pela companhia Tina di Lorenzo. A sala do teatro apresentava o seu mais lindo aspecto, com a reunião do que há de ilustre e do fino na arte, na ciência, nas letras, na finança. Na tríplice orla de camarotes era a fulguração da beleza radiante, na platéia a corbelha do que o Rio tem de notável, na galeria o elemento inconfundível da mocidade, o grande crítico generoso e ardente. Toda aquela multidão, que a cidade parecia ter feito de todas as suas classes sociais, já vira a peça, já lhe fizera o êxito devido, já demonstrara assaz a Artur Azevedo o quanto aprecia e respeita o seu labor honesto e glorioso. Naquele momento, entretanto, cada semblante mostrava um pouco desse justo orgulho espiritual que é o de sentir o teatro brasileiro valorizado, o espírito da nossa raça assimilado, a nossa forma de sentir e de viver incorporada à gama de vidas e de sentimentos dos outros países que o teatro internacional apresenta.

Patriotismo?

Nada mais nobre que o patriotismo assim compreendido.

Patriotismo não é ver inimigos em cada canto e fingir de malamouros armado até os dentes; patriotismo não é achar necessário que cada sujeito ao desembarcar aqui embasbaque de admiração e obrigue a Europa a curvar-se ante o Brasil. Patriotismo é ter o prazer de afirmar a nossa individualidade tal qual ela é aos outros países, é cultuar, é prezar as manifestações inteligentes da terra, é respeitar e incentivar os artistas que são os cultores da vida das pátrias. Só os países de velhas tradições, só as raças integralmente constituídas e definidas amam e prezam os seus artistas, portadores do espírito e do sentimento.

A cidade inteligente, ao saber que Tina di Lorenzo representaria *O Dote* de Artur Azevedo, apreendeu de súbito que esse espontâneo desejo de uma grande atriz de reputação mundial de incorporar ao seu repertório uma peça genuinamente brasileira, de um escritor brasileiro, valia muito mais que todas as propagandas encomendadas, que todos os livros "baclés" entre dois cheques e quinze dias de transatlânticos; percebeu claramente que não só a maravilha da nossa natureza, não só as riquezas por explorar, não só os inauditos tesouros da

terra e da atividade dos homens entravam neste período de descoberta do Brasil, no domínio dos conhecimentos europeus, mas o nosso espírito, o nosso feitio, a nossa vida no que ela tem de honesto e de bom, expostos no teatro pelo mais ilustre dos nossos dramaturgos. Ontem, essa peça foi representada aqui. Amanhã sê-lo-á na Europa, em língua estrangeira, por uma artista eminente, e na grande montra de costumes e idéias que é o teatro, haverá tal qual ele é – o Brasil, e o nome de um dos nossos primaciais das letras...

Em cada semblante irradiava a alegria desse fato. E todo o teatro, vitoriando Tina di Lorenzo e os seus companheiros, Giunti, o jornalista fino que em poucos dias nos deu uma linda e elegante tradução, Consigli, o empresário amável, grato ao ambiente de simpatia da "trupe" italiana, transformava-se numa oblata de respeito ao mestre querido que soube fazer uma peça digna de uma grande artista.

Haverá sentimento mais refinado?

*

O Dote é a primeira peça brasileira traduzida para uma língua estrangeira e representada por uma atriz de nomeada.

O nosso teatro tem muitos escritores – houve alguém que descobriu mais de seiscentos dramaturgos da independência aos tempos atuais – mas até a geração dominante nunca os teve com a elevação e o brilho de outros gêneros literários. A deficiência de artistas, a ignorância dos empresários inábeis afastavam e afastam os homens de letras desse meio direto de contato com o público, o ramo de arte dominante em todo o mundo. Da geração atual só mesmo Artur Azevedo não esmoreceu o seu acendrado amor pela feição dramática, e é ele o primeiro entre os primeiros no teatro brasileiro. Em luta permanente, sensível às ironias dos eunucos de café, trabalhador incansável, bom e acolhedor a quanto novo aparece com um credo de arte, a nenhum outro podia ser com mais justiça conferido esse prazer de ver trabalho seu glorificado por uma atriz notável em idioma estrangeiro.

Por um fenômeno natural de educação, a nossa literatura é toda marcada por impressões francesas. Os talentos pensam à francesa e escrevem à francesa; as observações são talhadas à francesa. Artur, porém, é dos raros que resistem a corrente alarmante de desnacionalização e desse impersonalismo chocante que nivela em nome de um dogma de civilização todos os costumes e todas as curiosidades.

A nota predominante dos seus trabalhos é que eles são brasileiros, mostrando tipos brasileiros, ambientes brasileiros e essa feição de sentir tão especial, tão nossa, tão superior que

nenhuma raça tem porque nós a obtivemos da bondade de várias raças fundidas. Na sua vasta obra teatral encontra-se o Brasil. Na sua comédia *O Dote*, mais do que em nenhuma outra peça, se reconhecem esses tipos de carinho, de doçura, de honestidade e de encanto que fazem o lar brasileiro. Nenhuma outra peça podia ser incorporada ao repertório internacional de uma companhia estrangeira, para dar, ao lado das peças francesas, das peças italianas, das peças alemãs e inglesas, das peças russas, a característica de um povo, de uma sociedade, da nossa sociedade, num trabalho que é o exemplo de maestria de fatura teatral e de sentimento dramático.

Quem teve a idéia de mandá-la traduzir? O empresário? Tina di Lorenzo? Não importa! O fato é que o mestre, quando Tina chegou, teve a surpresa de sabê-la conhecedora da peça e encantada com ela, o fato é que o Rio teve ontem uma nota sensacional de arte assistindo à representação do *Dote*. E esta nota de sensação artística, tão intensa ontem, como os grandes escândalos policiais ou as grandes agitações políticas – deve ser grata a Artur como a quantos têm a ilusão de arte num país que, embora excepcional, forma agora a sua individualidade.

*

A representação do *Dote* foi para coroar de ouro a apoteose, "hors pair". Um cavalheiro ao fim do 2º ato, dizia:

_No Brasil nós só não temos teatro porque faltam empresários e artistas. Este *Dote* chega a parecer ainda melhor do que é.

Era um exagero talvez desculpável. Mas a verdade é que os artistas italianos, com o conjunto superior da "troupe" atual valorizam as peças e que é um regalo ouvir *La Dote* pela companhia Tina de Lorenzo. Sexta-feira foi lida a peça, houve sábado ensaio e distribuição de papéis, segunda e terça ensaiaram e ontem estes artistas sabiam as partes para não precisar de ponto, e davam um tal realce a certos tipos que os transformavam em verdadeiras criações. A representação era conduzida com uma leveza, uma justeza de tons verdadeiramente admiráveis. Carini, o galã ardente, com que incorporou o papel de Ângelo; Bonafini criou um Ludgero impertérrito de graça; Armando Falconi, o observador meticuloso, que já nos tinha revelado o Cascard da *Zaza* tal qual deve ser, deu ao Rodrigo o valor que o público sempre sentiu sem tê-lo visto aproveitado. Cassini, Berti, Rosseti perfeitos.

Que dizer de Tina di Lorenzo?

Tina é deliciosa. Cada criação sua revela uma face nova do seu talento maleável. Há papéis, porém, que os fez porque são precisos; há outros que interpreta por prazer, porque estão nas suas cordas, e esses são os papéis honestos e bons. A Henriqueta do *Dote* foi feita com o seu melhor sentir, com toda a alma. O encanto, a sedução da Lorenzo no riso perlado com que entra em cena no primeiro ato! Quem lhe resistiria! Só as grandes artistas riem assim tão naturalmente em cena. E cada espectador teve uma forte impressão ao ouvir o duo de amor com que se encerra esse ato, a grande cena do segundo, o final comovente em que o "frisson" das paixões puras corre pela platéia.

Tina era amada no Rio peça sua beleza de Vênus olímpica, pelo fulgor do talento, pela simpatia irradiante de que é como que a portadora. Ontem ainda o foi mais, porque o público a via bela e perfeita, tal a Musa da arte erguendo e coroando um talento que é nosso e uma peça em que se retrata um pouco de nós mesmos.

Os aplausos transformaram-se em aclamações. O teatro inteiro parecia possuído de um entusiasmo indizível.

Patriotismo?

Oh! sim – o mais nobre patriotismo: o de ver pela primeira vez o nosso espírito, a nossa arte, o nosso sentir compreendidos por uma grande artista e dignamente incorporados às produções primaciais do teatro de todo o mundo!

Joe.[18]

[18] Paulo Barreto.

O País – 20/06/1908

Primeiras Representações

Tina Di Lorenzo – *La Dote*, comédia em três atos, de Artur Azevedo.

Todos nós conhecemos o *Dote*, do nosso estimado e talentoso comediógrafo Artur Azevedo. Quando apresentado no Recreio Dramático, toda a imprensa fluminense fez-lhe plena justiça, e a peça manteve-se por muito tempo em cena.

É, portanto, uma comédia julgada e com a sentença valiosíssima do mais alto tribunal – o público, que no caso vertente não era o das revistas e das mágicas, mas sim uma assembléia culta e nos casos de proferir a sua opinião com plena justiça.

No entanto, essa comédia recebeu ontem, no teatro S. Pedro, significativa consagração, merecendo o estudo carinhoso do grande talento de Tina di Lorenzo e da colaboração de sua afinadíssima companhia dramática.

Há pequenas coisas, insignificantes quase, que revelam a superioridade do artista e dão grande realce ao trabalho do autor.

A execução foi primorosa, irrepreensível, e o efeito surpreendente, mesmo para todos aqueles que conheciam o original em português.

Em primeiro lugar, a bela língua italiana dá um tal realce ao trabalho, que só por isso a comédia se torna mais fina, e, além disso, a tradução é excelente, em italiano culto, italiano verdadeiramente literário e teatral, e esta valiosa colaboração pertence ao nosso colega Emilio Giunti, jornalista de pulso e conhecedor do nosso idioma.

Tina di Lorenzo foi muito além do que esperávamos, no 1º ato; mas, na cena em que prepara, com reticências na voz, no olhar e nos gestos, o pedido do automóvel – foi incomparável, como só podem ser os artistas geniais.

Armando Falconi, com aquela naturalidade que lhe tem valido uma reputação invejável, deu-nos um Dr. Rodrigo, tal como deverá ter sido imaginado pelo autor.

E assim por diante, Bonafini, um cômico de valo; Rossette, uma magnífica dama central e característica; Berti e Zoppetti – todos, sem exceção, esplendidamente em seus papéis.

Mas o preto? O pai João?

Pensávamos impossível aquele tipo no teatro italiano, pois bem, o Sr. Cassini fez um preto velho admirável e salvou a peça do seu único risco.

O teatro encheu-se, sendo o espetáculo honrado com a presença do Sr. Presidente da República, e o autor, e seus intérpretes, aplaudidos com entusiasmo sincero e chamados inúmeras vezes ao proscênio.

O Dote será dado amanhã, em matinê, e Artur Azevedo terá nesse novo espetáculo nova confirmação do apreço em que é tido entre nós que habitamos esta capital.

(sem assinatura)

4. O Oráculo

Primeira representação (junto com *O Dote*) pela cia. Dias Braga, teatro Recreio Dramático, 02/04/1907, festa em benefício de Artur Azevedo. Adaptação do conto *Sabina*, do próprio Artur Azevedo.

O País – 28/03/1894

Palestra

(...)

Na vida do literato brasileiro são tão raros os momentos de verdadeira satisfação, que ontem à tarde os amigos e conhecidos que eu encontrava diziam-me todos a uma: — Acho-te hoje mais alegre que de costume.

Pudera! Eu levava no bolso a carta com que fui condecorado por Valentim Magalhães e que aí vai transcrita por extenso:

"Meu caro Artur Azevedo – Juiz de Fora, 25 de março de 1894 – Felicito-te calorosamente pelo teu conto *Sabina*, publicado n'*O País* de hoje. É uma página admirável de psicologia amorosa. Com isso faria o autor de *Coeur de Femme* e *Terre promise* um romance tão belo e bem observado como esses.

Como é verdadeiro aquele enfaramento do Figueiredo por não encontrar defeitos na amante, por saber-se fielmente amado! Se fosse casado com ela, chamar-lhe-ia santa... enganado-a com primeira *cocotte* que se lhe deparasse ao alcance das leoninas garras, calçadas no Formosinho ou no Gonçalves. Como era apenas amande de Sabina, tratou de ver-se livre dela. Sim, que obrigação tinha ele de aturar mulher tão honesta, uma vez que não era seu marido?

Há um pouco desse sentimento estranho e bem verdadeiro, por mal do nosso sexo! na *Visite de noces*, de Dumas Filho, e no citado *Terre Promise*, de Bourget. Qual a pequenina mola anímica que vibrou em Figueiredo ao receber a carta da viúva confessando uma suposta culpa?

A resposta não me parece fácil, porque a tal mola podia ter sido múltipla. Mas deve ter sido a vaidade, ou o amor-próprio, se preferes esta expressão – o principal móvel da recrudescência súbita da paixão de Figueiredo. Até então aquela mulher havia sido somente dele: era uma posse absoluta, sem perigo, sem risco, sem luta, e, portanto, pouco interessante. Mas não, Sabina havia amado a outro; tinha podido amar a outro, e, por conseguinte, podia vir a amar a um terceiro; ora, isso é que o seu amor... próprio não podia admitir!

Fazia-se mister firmar novamente a posse, reconquistar completamente o coração da amante. Era a luta, e, em coisas de amor principalmente, a luta é a vida. Músculo curioso o coração humano! Profundo e vario como o mar! Estás-me ficando um mergulhador exímio!

E dou-te (...) por essa feição nova, interessantíssima, que vai tomando o teu talento. Com a tua aguda e bem-educada observação e o teu espírito fino e sem maldade, podes-nos dar páginas soberbas da vida sentimental. Abraço-te.

Valentin Magalhães"

Com a minha franqueza habitual, confesso que foi principalmente a vaidade que me levou a transcrever essa carta; mas creiam os leitores que influiu também para isso o desejo de proporcionar-lhes um pouco de boa prosa. E mais não digo para não parecer retribuição de louvores.

Artur Azevedo

O País – 04/04/1907

Artes e Artistas

Primeiras Representações

TEATRO RECREIO – *O oráculo*, comédia de Artur Azevedo.

No trabalho atual de saneamento do nosso teatro, avassalado pelas revistas rendosas, mas vulgares e de origem manifestamente mercantil, arrastado em uma obscenidade perniciosa pela influência nefasta do "esprit canaille" do "vaudeville" francês, Artur Azevedo tem sido de uma firmeza, de uma contumácia tanto mais admiráveis quanto mais degradante é o aviltamento a que fizeram descer a arte dramática.

A quem cabe a culpa dessa degradação?

Aos autores e artistas dramáticos, viciando a platéia com uma importação de imoralidades em grande escala e acostumando-a a essa perversão do gosto, ou à platéia, num espontâneo movimento de repulsa, desamparando a arte dramática e reclamando a sua substituição pela malsã indústria "revisteira", inçada de imoralidades, de mímicas obscuras e de trocadilhos grosseiros?

Parece-nos, ousamos dizê-lo, que mais aos autores e artistas se deve a transformação rebaixadora, porque deram a provar aos espectadores os primeiros frutos dessa arte (...)[19] aviltadora.

E mais ainda: se fosse a platéia que tivesse exigido da arte essa mudança brusca de processos, por que razão abandonaria ela o teatro, num quase absoluto desamparo, uma vez que estavam satisfeitas as suas exigências?

Ninguém pode negar que os espectadores, que constituem a concorrência fina e compensadora, desertaram dos teatros, e disto mesmo se lastimam autores e atores.

E chegou a condições tão precárias o nosso teatro, que, quando algum empresário arriscava uma peça fora dos moldes desmoralizadores, era ela repudiada, não pela platéia culta, que lá não ia, porque suspeitava que fosse uma nova perversão, mas por aqueles que, habituados a todas as perversões e com o senso artístico embotado pelas sucessivas representações de revistas e revistinhas, já não toleravam a sã literatura dramática.

Também é impossível contestar que essa sociedade inteligente, e por isso mesmo muito suscetível, volta a encher os camarotes e a platéia, sempre que tem a absoluta certeza de lá

[19] Ilegível no original.

encontrar um delicado trabalho, uma peça respeitadora, e não uma desenfreada série de graçolas mais ou menos intoleráveis.

O dote, a primorosa peça de Artur Azevedo, confirma esta observação.

Todos notam com prazer esta volta ao teatro, retorno que traduz bem que fora forçado este afastamento.

Mas já é tempo de dizer alguma coisa do *Oráculo*, a chistosa comédia anteontem representada no Recreio, na fes ta de benefício de Artur Azevedo.

É uma peça fina, espirituosa, e sobretudo revela para o teatro esta face originalíssima do temperamento humano, que é o fastio da perfeição, tendência congênita do homem, luminosamente apanhada por Eça de Queiroz, fazendo Ulisses suspirar saudosamente na ilha de Ogygia pela imperfeição de sua Penélope, em meio mesmo à eterna suprema perfeição de Calipso.

Mas ao passo que esta não pôde, traindo a sua natureza divina, reconquistar o afeto perdido de seu amante, a mulher, criada magistralmente por Artur Azevedo, simulou um defeito, para com ele garantir a sua felicidade.

Simples, de urdidura delicada, facilmente apreensível, o *Oráculo* tem as qualidades conhecidas da arte dramática de Artur Azevedo, cuja penetrante observação, fluência e espontaneidade do diálogo e propriedade de cena fizeram, há muito, dele o nosso melhor comediógrafo.

A nova peça agradou extraordinariamente, e não podia deixar de assim ser, atentas as suas belezas incontestas.

Cabe registrar aqui o correto desempenho que lhe deu a companhia Dias Braga.

O papel principal, escrito para Georgina Pinto, que o estudava quando faleceu, foi representado por Guilhermina Rocha sem grande brilho, mas discretamente.

Antônio Ramos e Alfredo Silva interpretaram a contento geral os papéis do amante e do oráculo, e Portulez agradou muito no papel de um criado espirituoso e mandrião, que faz lembrar os do teatro clássico.

A 21ª representação do *Dote*, com que terminou a bela festa de Artur Azevedo, foi mais um sucesso para ele e para os seus intérpretes, entre os quais se destaca por si mesma Lucília Peres, na afirmação de sua personalidade artística, a mais robusta e completa do palco brasileiro.

(sem assinatura)

5. Vida e Morte

Primeira representação no Teatro Exposição Nacional, 11/09/1908. Adaptação do conto *In Extremis*, do próprio Artur Azevedo.

Gazeta de Notícias – 09/09/1908

O Teatro da Exposição

A *Vida e Morte*

Palestra com Artur Azevedo antes da primeira representação da peça.

O ilustre escritor mandou-nos entrar para o seu salão de trabalho, cheio de móveis antigos, de quadros notáveis, de gravuras célebres. Escrevia e era de noite, na sua casa do campo de S. Cristóvão. Dominando a mesa de trabalho, um busto de Molière. Jean Baptista Poquelin sorria.

_Muito trabalho?

_Agora então, o teatro da Exposição...

_Mas há pouco que perguntar também. Antes, felicitações pelo triunfo do Teatro da Exposição.

_Obrigado, diz Artur, sério, tirando os óculos.

_Depois...

_Depois?

Há um silêncio e nós arriscamos o assunto:

_Vai então ser representada a sua nova peça *Vida e morte*?

_Sexta-feira, é verdade, se Deus não mandar o contrário.

_Qual é o assunto?

_O assunto está indicado no título: é a morte e a vida. Nada mais adianto, porque penso como Sardou, que o argumento de uma peça de teatro só deve ser publicado depois da representação. O autor deve reservar aos espectadores da *première* pelo menos o prazer do imprevisto.

_Entretanto, diga-me alguma coisa sobre a sua peça. É um drama?

_ Não, e também não é uma comédia: seria um comédia-drama se eu não embirrasse solenemente com essa classificação portuguesa, que aliás já se não usa porque é tola. Uma peça não pode ser um drama e uma comédia ao mesmo tempo. A rigor pode ser uma comédia

dramática, mas essa mesma fórmula deve ser evitada, porque não se deve dizer um drama cômico.

_A sua peça é então... uma peça?

_Sim, meu amigo, uma peça que tem cenas cômicas e cenas dramáticas, aquelas em maior números que estas; os espectadores terão mais ocasião de rir que de chorar.

_É do mesmo gênero que o *Dote*?

_Não; o *Dote* é uma peça muito mais tranqüila, muito mais familiar; *Vida e morte* é mais cruel... mais carregada...

_As senhoritas poderão assistir ao espetáculo sem inconveniente?

_V. conhece as minhas idéias a esse respeito. Penso que o teatro não se fez para senhoritas: mas uma vez que no Rio de Janeiro elas são levadas a ouvir *La passarelle*, *Madame Flirt*, *L'adversaire*, *La rafale*, e outras peças, nenhum inconveniente há em que ouçam *Vida e morte*, que está longe, muito longe de ter as ousadias do teatro francês contemporâneo. Mesmo porque, meu caro colega, o nosso público, não sei porque, dificilmente perdoaria a um autor brasileiro o que perdoa a um autor parisiense. Ai de quem se atrevesse a fazer passar no Rio de Janeiro aquela cena da *Rafale*, em que a filha declara ao pai que tem um amante, e *morde-o* para pagar uma quantia avultada que este furtou.

_Decididamente V. nada me diz sobre o assunto de *Vida e morte*?

_Não, e aliás, a peça não é completamente nova, porque é a ampliação de um dos meus contos publicados no *Século*. Não é esse o meu primeiro conto, nem será o último que transformo em peça de teatro.

_Está satisfeito com os seus intérpretes?

_Muito satisfeito. O papel de Adozinda foi escrito expressamente para Lucília Peres e conto que lhe depare mais um triunfo. Ramos tem, talvez, na peça, o papel mais difícil da sua carreira artística, mas estudou-o a valer e espero que agrade. Ferreira de Souza vai fazer com uma perna às costas um jardineiro rude, mas sentimental e profundamente simpático. Cinira Polônio, Marzulo, Alfredo Silva, Serra e Nazaré estão bem aquinhoados e farão todos boa figura. Se a peça cair, não será por culpa dos artistas, nem de Álvaro Peres, o inteligente ensaiador, que assistiu interessado a toda a existência embrionária da peça, *aparou-a* quando ela nasceu, e tem-na cercado de todos os carinhos.

_E V. espera que ela seja bem recebida pelo público?

_A minha filosofia sempre me aconselhou a contar com todas as coisas neste mundo pelo pior: é esse o único meio de ser relativamente feliz; entretanto, sempre lhe digo que se o *Dote* foi tão aplaudido, com mais razão deverá sê-lo a minha nova produção. Isto é uma opinião íntima e pessoal: a do público, seja qual for, será por mim recebida com acatamento e respeito.

E nós deixamos o brilhante escritor a trabalhar.

O País – 11/09/1908

Palestra

(...)

Mas não falemos de coisas tristes; deixemos a morte e falemos da vida, ou antes, falemos da *Vida e Morte*.

*

Tendo eu intervindo muito diretamente na organização da companhia dramática da exposição e na escolha das peças que deveriam ser ali representadas, ficava-me bem não figurar entre os autores escolhidos, e ficar de fora a aplaudir os outros, como até agora tenho feito.

Demais, o meu principal desejo, interessando-me por aquela tentativa de arte, era mostrar que, se não temos teatro, não é por falta de matéria prima, destruindo assim um dos principais argumentos a que se pegam os inimigos, que os há, da idéia de levantar a arte e as letras dramáticas.

É considerável, muito mais do que geralmente se pensa, o número de peças originais de autores brasileiros que se conservam inéditas e são dignas das honras da representação; portanto, havia muito a quem recorrer sem ser necessário exibir nenhum novo trabalho de um escritor já experimentado, e que, todos o sabem, porá, enquanto Deus lhe der vida e saúde, a sua pena ao serviço do teatro nacional.

Mas – que querem? – não só a comissão executiva da exposição, como o empresário e os próprios artistas da companhia organizada exigiram uma peça minha, e eu tive que ceder a essa doce violência, escrevendo a comédia em três atos *Vida e Morte*, que será hoje representada.

Num artigo furioso que apareceu na revista o *Teatro*, assinado por "um artista nacional", acusaram-me de haver impingido essa comédia. A acusação era justa, porque o articulista naturalmente ignorava as circunstâncias que aí ficam expostas; mas se eu tivesse metido *Vida e Morte* à cara do empresário, seria esta a minha primeira peça impingida. Felizmente não o é.

*

Dada a explicação, nada mais me cumpre acrescentar. Sobre o meu novo trabalho direi apenas que o escrevi com muita satisfação, procurando fazer com que aos meus intérpretes fossem distribuídos papéis que se compadecessem com o seu temperamento artístico. A peça está em boas mãos. Se não gostarem, queixem-se unicamente de mim. **A. A.**

O País – 13/09/1908

Palestra

Já todos sabem o que é uma noite de ventania e chuva no teatro da exposição, aberto às intempéries que nem uma tenda de árabe; por isso fiquei satisfeito por ver que ele encheu anteontem: é a melhor prova de que os espetáculos da companhia dramática nacional têm despertado interesse.

Anteontem, dir-se-ia que o mau tempo (não fosse mau!) desejava a todo transe impedir a representação da peça *Vida e morte*, mas a curiosidade do público foi, felizmente, mais forte que a insurreição dos elementos.

Da peça nada tenho que dizer, porque é minha. Ela aí está: julguem-na; curvarei a cabeça, qualquer que seja a opinião do público, sempre sincera, e a da imprensa, que, nobremente empenhada em erguer o teatro brasileiro, atravessa neste momento, em matéria de crítica dramática, um período de indulgência e brandura, aliás muito simpático.

Se alguns espectadores encontraram, na peça umas tantas ousadias, que as comparem com as dos melhores dramaturgos estrangeiros contemporâneos, e àqueles a quem certas situações pareceram inverossímeis, lembrarei apenas o dito de Fouché: *Tout arrive*.

Do desempenho dos papéis de *Vida e morte* posso falar: Lucília Peres é a Adosinda que eu sonhava, nem podia deixar de ser assim, pois que a inventei para ela, e Cinira Polônio, sempre moça e elegante, graciosa e fina, resgata brilhantemente, no papel de Ester, o pequenino desastre das *Doutoras*: é uma atriz com quem o teatro brasileiro pode contar.

Ferreira de Souza põe ao serviço do jardineiro Manoel todo o seu talento de composição e todo o vigor da sua arte; Ramos é um irrepreensível Marcelo; Alfredo Silva um Dr. Lemos admirável de singeleza e verdade; Marzulo caracteriza com toda a propriedade o odioso Nogueira; Serra, sempre consciencioso e correto, reproduz um magnífico Dr. Timóteo, e Nazaré dá todo o realce ao papel, um tanto apagado, do comendador Valdez.

Tenho em grande apreço o aplaudido cenógrafo Marroig, mas não posso, infelizmente, felicitá-lo pelo seu jardim do 1º ato, - mesmo porque o jardim não apareceu: foi preciso substitui-lo por um pano de nuvens...

_Amanhã, segunda representação de *Vida e morte*.

A. A.

A Notícia – 14/09/1908

O Teatro

(...)

Tem prosseguido regularmente, no Teatro da Exposição, os espetáculos da companhia dramática nacional, sempre animados pelo público e pela imprensa, com especialidade pela *Notícia*, que não se cansa de invocar para essa tentativa de arte a simpatia e a proteção do Estado.

Sexta-feira passada foi a primeira representação da peça em 3 atos *Vida e morte*, escrita expressamente para o teatro da Exposição pelo autor destas linhas. A segunda representação será hoje e a última sexta-feira próxima. Pelo contrato celebrado com o empresário Mesquita, que com tão boa vontade se pôs à teta desses espetáculos, cada peça nova será representada três vezes.

Não me compete falar da *Vida e morte*; os meus colegas de imprensa já se referiram a ela com uma benignidade e um favor que estou longe de merecer, e agradeço do fundo da alma.

Agradeço também aos meus excelentes intérpretes os bons esforços que fizeram para defender uma peça cujo êxito dependia principalmente deles. Foram esses intérpretes Lucília Peres, Cinira Polônio, Julieta Pinto, Estefânia Louro, Natalina Serra, Ferreira de Souza, Antônio Ramos, Alfredo Silva, Marzulo, Antônio Serra, Cândido Nazaré e Artur Louro.

Estendo os meus agradecimentos a Álvaro Peres, o ensaiador, e sinto não poder estendê-los ao cenógrafo que, encarregado de pintar o jardim do 1º ato, apresentou uma cena tão imprópria, que não foi utilizada. A falta absoluta de encenação prejudicou bastante aquele ato.

A representação foi também prejudicada pela péssima instalação elétrica do teatro. Não creio, como disse o meu amigo Antoine na sua famosa conferência do Lírico, que a luz seja a alma do teatro; mas não há dúvida que se tornou um elemento imprescindível na encenação das peças. No teatro Exposição é impossível conseguir um bom efeito de luz. Isto parecerá, talvez, um tanto pueril, mas é preciso ter escrito uma peça para saber como dói a insuficiência dos efeitos que se obtém comparada com a perfeição daqueles com que se sonha.

Também o tempo não se mostrou mais meu amigo que o cenógrafo e o eletricista, durante o espetáculo choveu e ventou que foi um Deus nos acuda; mas ao menos me ficou a

consolação de que, apesar da insurreição dos elementos, o teatro estava cheio e o auditório não poderia ser mais seleto nem mais fino.

_Nas noites! – e são tantas! – em que a companhia dramática nacional deixa livre o teatro da Exposição, o palco é ocupado pela companhia de zarzuela, que trabalha simultaneamente no Carlos Gomes e ali.

_Não nos esqueçamos, entretanto, dos concertos sinfônicos do teatro da Exposição, que atraem invariavelmente centenas de famílias da nossa melhor sociedade, e são a nota artística mais completa de tão brilhante certamen. Alberto Nepomuceno deve estar satisfeito.

Infelizmente perdeu ele agora um dos seus mais valorosos auxiliares: Assis Pacheco, que dirigiu alguns daqueles concertos, partiu há dias para Lisboa, contratado para reger a orquestra do teatro Príncipe Real.

Conto que o público daquela cidade reconheça e aprecie o talento do nosso compatriota, pois que Assis Pacheco terá ensejo de mostrar ali quanto vale, não só como regente, mas também como o inspirado e provecto compositor que é.

Conto igualmente que o seu espírito, a sua cultura literária, o seu caráter lhano e ameno, a sua sinceridade, o seu inabalável bom humor lhe granjeiem desde logo simpatia e afetos que atenuem as saudades da pátria e dos amigos, entre os quais me considero um dos primeiros.

Assis Pacheco é um verdadeiro artista. Formado em Direito, encaminhado na magistratura, pois que foi promotor público na capital de S. Paulo, abandonou tudo para obedecer à vocação, para ser um artista, pura e simplesmente um artista, amargando todos os dissabores e misérias da carreira das artes. Quero-lhe muito, e faço ardentes votos pela sua ventura.

Segunda-feira próxima, no teatro da Exposição, será representada a peça em 4 atos, de Pinheiro de Guimarães, *História de uma moça rica*, um dos maiores sucessos do teatro brasileiro.

A. A.

O País – 16/09/1908

Palestra

Realizou-se anteontem, no teatro da exposição, a segunda representação da comédia *Vida e morte*. O teatro não estava cheio, mas, atendendo a que era segunda-feira, o dia em que o nosso público menos gosta de ir ao teatro, pode-se dizer que havia uma "boa casa".

A representação correu bem por parte dos artistas, mas durante os dois primeiros atos foi implacavelmente prejudicada pelos péssimos efeitos da luz elétrica, tão estúpidos, tão grosseiros, que fizeram rir!

Vida e morte será, infelizmente, representada ainda uma vez, depois de amanhã, mas todos aqueles horríveis efeitos de luz serão suprimidos: vou ajoelhar-me nos pés do eletricista e pedir-lhe, por amor de Deus, que me favoreça com a ausência dos seus luares cômicos.

A peça há de ser, segundo proposta que já fizemos, traduzida e aqui representada em italiano: conto que os estrangeiros me dêem uma lua menos hilariante que a dos meus patrícios.

*

Como todos sabem, trabalham no teatro da exposição duas companhias, a nossa, dramática, e outra de zarzuela, vinda de Buenos Aires. Os camarins do teatro são comuns aos artistas de uma e outra companhia.

Anteontem, ao entrar no camarim que lhe foi destinado, Cinira Polônio encontrou machucados, e sem as custosas plumas e fitas que os ornavam, os dois lindos chapéus novos com que figurou na primeira representação de *Vida e morte*, e ao Marzulo, coitado, roubaram escovas, luvas, gravatas e outros objetos do seu uso.

Esse fato indignou a todas as pessoas que dele tiveram notícia, e foi levado ao conhecimento da autoridade competente, que dará espero, as necessárias providências.

Cinira ficou muito embaraçada, sem saber como se apresentar em cena; felizmente apareceu na caixa do teatro uma colega, que lhe emprestou o chapéu, um chapéu elegantíssimo.

Como se vê, há no teatro da exposição alguma coisa mais que corrigir além dos efeitos da lua cheia...

A. A.

O País – 26/09/1908

Palestra

(...)

Hoje, no teatro da exposição, a minha peça *Vida e morte* será representada em matinê.

A propósito desse trabalho não deve passar sem reparo a opinião de um crítico, segundo o qual a minha peça pertence ao gênero de Dennery.

Das duas uma: ou o colega não conhece os dramas de Dennery, ou não conhece *Vida e morte*.

É verdade que no mesmo artigo ele afirmou que a minha peça pertence também ao gênero de Echegaray, o que me desorientou, porque o dramaturgo francês e o dramaturgo espanhol se parecem tanto um com o outro como um ovo com um espeto.

A peça tem um título à Echegaray, como bem observou Julia Lopes de Almeida, mas só o título pode lembrar o ilustre poeta do *Grangaleoto*. É uma comédia íntima, escrita em linguagem simples, segundo os processos da dramaturgia moderna, e sem monólogos nem apartes. É tudo quanto pode haver de menos Dennery e de menos Echegaray.

A. A.

A Notícia – 11/09/1908

A Exposição

Que os deuses façam pelo menos à noite cessar a chuva! A concorrência deve ser grande hoje ao certamen. Além de ser um dia festivo porque se completam trinta dias que a Exposição foi solenemente inaugurada, há uma nota sensacional: a primeira representação da peça de Artur Azevedo: *Vida e Morte*.

Artur Azevedo está fazendo na Praia Vermelha mais uma campanha – (e a primeira auxiliada pecuniariamente pelo governo) – a favor da regeneração teatral. Há quem implique com o termo.

Em primeiro lugar não se pode dar a regeneração de uma coisa que não existia. Teatro é a resultante do grau máximo de uma civilização. Ainda há bem pouco tempo nós éramos selvagens. Com um pouco de reflexão não se pode tomar a sério a genialidade de um velho ator heróico chamado João Caetano. A menos que não se tenha a paciência que nem a todos os santos era peculiar, torna-se impossível suportar meia hora o teatro do falecido Macedinho ou do falecido Alencar. Essas coisas são de uma ingenuidade tal que chegam a não ser nada. Literariamente, artisticamente, as revistas de ano do Moreira Sampaio são mil vezes superiores às *Asas de um anjo* e à *História de uma moça rica*. Do ator, graças aos deuses, nada resta senão a tradição conservada por Artur Azevedo, que não o conheceu. Dos autores o que ficou é o atestado de que a literatura dramática não existia.

Mas se não se faz a regeneração, faz-se a criação, demonstrando que há escritores aptos para dar brilho ao teatro e artistas capazes de interpretações difíceis.

A luta de Artur é mais farta e forte que a regeneração: é a criação. E o autor do *Dote* não dá a sua atividade apenas de jornalista propagandista, esforça-se, empenha-se, consegue o lado prático e ainda tem tempo de escrever obras como *Vida e Morte*.

Que é a *Vida e Morte*? É uma peça que o autor julga superior ao *Dote*. Há cenas de comédia e cenas de drama; a ação prende e empolga. E basta ser de Artur Azevedo para que o público procure com entusiasmo o teatro. Graças à tenacidade de Artur na Exposição temos a amostra patente do quanto poderemos fazer pela arte dramática, e precisamente no momento em que na Argentina há seis companhias nacionais, todas essas a representarem com êxito peças de autores argentinos.

Que os deuses façam o dia sem chuva, firme e luminoso. É preciso comemorar o trigésimo dia da Exposição com as avenidas cheias e a turba rumorejante.

Há uma grande curiosidade para ouvir a peça. Todo o mundo oficial lá estará, a começar pelo Sr. Presidente da República, o primeiro magistrado da nação.

X.

Gazeta de Notícias – 12/09/1908

Teatro da Exposição

A nova peça de Artur Azevedo – *Vida e Morte* – O êxito

Às 8 ½ horas, precisamente, rebentou um forte temporal. Mas há temporais para o nosso público, quando se trata de ouvir uma peça do ilustre escritor de *Dote*?

O teatro estava cheio; o teatro regorgitava.

Nem um lugar vazio.

E o velário abriu às 9 horas.

Ora, como a distância entre os jornais e a Praia Vermelha não é nada pequena, só há um meio de dar hoje, ao público, o resumo da peça. É dá-lo ato por ato, sem comentário, porque a escassez de tempo não permite.

1º ato. Estamos no jardim de um velho negociante. Senhoras, flirts, um adultério, etc.

Adozinda é filha única do negociante Valdez, que perdeu a esposa quando Adozinda era criança, e que a mandou educar em Sion.

Adozinda faz o que quer, e o pai prometeu que a deixaria casar com quem ela desejasse.

Adozinda apaixonou-se pelo Sr. Nogueira, um tipo de caçador de dotes. Quando Valdez lhe diz que é pobre, Nogueira esfria.

Mas há na casa Marcelo. Marcelo todos os médicos desenganaram como tísico da laringe. Ele mesmo sabe que está por dias. E é rico e ainda tem de herdar do pai!

É ele quem propõe a Valdez o seguinte:

_Ser-me-ia muito agradável deixar a minha fortuna a Adozinda. Mas se eu a deixasse assim, a língua do mundo falaria, e podia haver até uma demanda. Dá-ma em casamento. É um casamento "pró fórmula". Ela ficará virgem e rica. Eu não duro senão mais alguns dias...

Valdez repele o negócio. Adozinda, que ouve tudo, resiste e chora. Mas chega o Sr. Nogueira. E à proposta do tísico, diz que Adozinda deve aceitar. É cínico.

Adozinda tem um grande espanto. Entra o grupo festeiro e enquanto se compõe uma cena fútil, Nogueira diz à senhora que com ele adultera.

_Espere-me hoje.

E desce o pano.

Belo ato de exposição causando a melhor impressão no público. O triunfador do desempenho é o ator Ramos, que faz magistralmente o Marcelo. É magnífico de ver. Cinira

elegantíssima. A sra. Lucília com uma pesada cabeleira encrespada. O resto regularmente, salvo o ator encarregado do papel de Nogueira, que pesa todas as frases e que lhes erra a entonação com a maior convicção.

Ato 2º. Estamos na sala de Valdez com o jardineiro Manuel a colocar flores em todos os móveis. Há grandes novidades. Marcelo não estava tísico. Foi um erro de diagnóstico do Dr. Timóteo, que por sinal está a morrer. O Dr Lemos curou Marcelo e este mais Adozinda foram viajar pela Europa. Estão já há seis meses e voltam precisamente naquela noite, pela estrada de ferro via S. Paulo, que Adozinda quis ver. O Dr. Lemos conversa com o velho Manuel e é pela conversa dos dois que sabemos do caso todo. Entram o Dr. Firmino, o tísico, mais a esposa D. Esther e o Sr. Nogueira que é amante desta. O Dr. Lemos, enquanto Firmino mais a esposa vão tomar água na sala de jantar, diz ao tal Nogueira que ele não deve estar naquela casa depois de se ter dado o que se deu.

Nogueira teima. O velho Manuel, porém, passa-lhe (...)[20] e corre-o quase a pancada. Esse velho Manuel é jardineiro, mas um velho amigo da família. Com o barulho, D. Esther aparece e o Manuel, que não tem papas na língua, diz-lhe também coisas duras.

O resultado é que os três que vinham ver a volta de Adozinda saem precipitadamente. Um pouco mais e chega o casal. Marcelo está gordo e forte. Adozinda uma flor.

Mas...

Sim. Tudo continua como dantes, Marcelo confessa ao Dr. Lemos que Adozinda parece amá-lo, mas resiste e ainda não é sua mulher.

_Mas empregue a força, os seus direitos...

_Sabe que não os tenho.

Entretanto logo que ficam sós e como faz luar, Marcelo manda apagar a luz e age. A princípio frases, depois correria, e ela conta que uma vez o tipo, o Sr. Nogueira saltou-lhe a janela e maculou-a.

Por isso ela resistira à proposta de Marcelo...

O pobre moço, diante dessa confissão, acha impossível que o Nogueira possa ridicularizá-lo publicamente e parte.

_Marcelo!

Não! Não!

Com o rumor, surge o velho Valdez.

---

[20] Palavra ilegível no original.

_Fica-te, teu pai! diz Marcelo.

E o pano baixa.

No desempenho o Sr. Ferreira tira muito partido de um papel feito, o Ramos esforça-se, mas ainda não consegue a transição de efeitos e passa brusco da alegria à tristeza sem nuance e meio termo. O Sr. Alfredo Silva muito natural e a Sra. Lucília patética na grande cena.

A Sra. Lucília faz sempre bem as cenas passionais. E porque sendo tão bonita – porque D. Lucília é bonita, usa aquela cabeleira tão cheia de cachos?

É moda o cacho? Mas as atrizes não se sujeitam, fazem a moda.

Ato 3º. – Há um ano, Marcelo está na sua casa. Já separado de Adozinda. Não pode, porém, resistir e escreveu ao Dr. Lemos, ao Valdez, a Esther, que a viúva do Firmino casou com o Nogueira e ao próprio Nogueira.

Está agitado e conta ao Dr. Lemos que chega antes as suas intenções.

Quais? Vingar-se do Nogueira com uma bizarra pena de Talão. Namorou Esther e mandou chamá-la para lhe declarar paixão e ser seu amante. É uma cilada. Precisa vingar-se, porém.

O Dr. Lemos não acha razoável o ato. Mas batem à porta. É D. Esther, que não perdeu o hábito de enganar os maridos. O Dr. Lemos esconde-se.

Cena encantadora de idílio entre Esther e Marcelo. Tornam a bater. É Nogueira. Marcelo esconde Esther no quarto de dormir, recebe Nogueira, exproba-o cruelmente e diz-lhe.

_Estou vingado. Sua mulher é minha amante.

Nogueira não acredita. Marcelo abre a porta do quarto e Esther sai. É uma situação penosa e horrível. Só com o ar vaudevilesco do diálogo faz rir. Como técnica é linda.

Mal o casal sai assim humilhado, aparece Valdez com a filha. Marcelo rola-se aos pés de Adozinda, e para fecho, o velho Manuel aparece carregado de flores para festejar a reconciliação.

E assim termina *Vida e morte*, com as flores que servem para a morte e para a vida.

(sem assinatura)

Comédias Musicadas

1. A Capital Federal

Primeira representação pela cia. Fernandes, Pinto & C., teatro Recreio Dramático, 09/02/1897. Baseada na revista de ano de 1892: *O Tribofe*.

O País – 30/01/1897

Frivolidades

Lembrei-me ontem dos meus bons tempos da Boêmia, e fui às papas à portuguesa de um semi-frege da rua da Conceição, em companhia dos atores Colás e Portugal e do *maestrino* Milano. A coisa saiu-nos a quatro *manréis* por cabeça.

Eu tinha ido assistir a um ensaio d'*A Capital Federal*, do meu prezado amigo Artur Azevedo e, como gostei tanto da peça que resolvi assistir ao ensaio da noite, entendi que devia ficar na cidade e anuir a essa inocente pândega.

Naturalmente minha mulher ficou contrariada, porque eu há muito tempo não jantava fora de casa, e é de supor que minha sogra aproveitasse a ausência do genro para cortar-lhe na pele e procurar convencer a filha de que ele tinha ido a algum ágape sardanapalesco; mas, - francamente – não perdi a minha tarde! porque voltei por algumas horas às minhas 23 primaveras... Aqui onde me vêem, vou caminhando para os meus 42 invernos...

Oh! que saudades me fez a rua da Conceição e o sobrado do canto da rua do Hospício onde morei e onde só me deram tantas cenas que forneceriam magníficos capítulos à *Conquista*, de Coelho Neto!

Quer os leitores creiam, quer não, ainda mora na mesma casa em que morava há vinte e tantos anos, naquela rua, uma hectaíra açoriana, de cujas mãos ia eu desempenhar por 2$, todas as semanas, o sobretudo de Mateus de Magalhães, o rei dos boêmios, que morava comigo, porque de uma feita foi me visitar e a visita durou seis meses!

Pobre ilhôa! está velha, coitada! e deu agora para beber que é um Deus nos acuda! Ao vê-la, todo aquele risonho passado me volveu, ao espírito, e eu perguntei-lhe com muita seriedade:

_Dar-se-á caso que V. Ex. ainda aí tenha o sobretudo do defunto Mateus?

Não sei o que ela percebeu, coitadinha! – o caso é que se abespinhou, e exclamou:

_Olha o raio do homem que tem cara de sério!...

Não me reconheceu, como eu a reconheci... Ingrata!...

A hora em que escrevo, ainda não sei quais sejam as conseqüências de um congro que comi no semi-frege, um congro mais duro que um poste telefônico!

O Portugal, que tem muito receio do meu jacobinismo, pediu-me por todos os santos e santas de corte do céu que me não pronunciasse nem pró nem contra o *menu*...

_Não ataques as petisqueiras à portuguesa! Dizia-me ele. Todos sabem que tu és o melhor amigo do Artur... Se dizes mal deste caldo verde e deste congro – que aliás está delicioso – são capazes de se vingar d'*A Capital Federal*, como se vingaram do autor de *A Fantasia*!...

Aceitei o conselho e desfiz-me em elogios à cozinha. Mas, quando quis pedir bananas para a sobremesa, o Portugal ergueu-se:

_Suspende desgraçado!... não peças bananas!...

Eu não pedi bananas...

A nota cômica do jantar foi o aparecimento de um árabe, que nos apareceu pedindo esmola.

Nós convidamo-lo para jantar conosco e ele não se fez rogado; mas na ocasião do pagamento, quando se tratou de fazer o rateio, obrigamo-lo a entrar com a sua parte; e tanto fizemos, que o pobre diabo tirou do bolso uma massagada de dinheiro e cuspiu o cobre.

Estava mais *habilitado* que qualquer de nós! Não fosse ele árabe...

Frivolino[21]

[21] Artur Azevedo.

A Notícia – 04/02/1897

O Teatro

(...)

Amanhã, se não mentem os anúncios, será representada pela primeira vez, no teatro Recreio Dramático, a peça de costumes brasileiros em 3 atos e 12 quadros escrita pelo autor destas linhas.

Em 1891 representou-se no teatro Apolo, com muita aceitação do público, a minha décima revista de ano, que se intitulava *Tribofe*. Nessa revista havia uma comédia, cuja ação corria paralela com a exibição dos principais acontecimentos de 1890, – uma comédia que, se fosse convenientemente desenvolvida, poderia destacar-se do resto da peça.

O ator Brandão, que agradou extraordinariamente representando o papel de Eusébio, um dos primeiros personagens da comédia, que ele tornou o primeiro, lamentava, e com razão, que o *Tribofe* estivesse condenado à vida efêmera das revistas de ano, e por isso não lhe fosse possível conservar um dos melhores papéis do seu repertório. E o artista durante largo tempo insistiu comigo para extrair uma nova peça da peça velha.

Eduardo Garrido, depois de assistir a uma representação do *Tribofe*, manifestou igualmente a opinião de que havia ali dentro uma comédia que devia ser aproveitada. Uma comédia, acrescentou ele, que poderia ter um magnífico título: a *Capital Federal*.

O ilustre comediógrafo, meu amigo e mestre, devia escrever comigo a peça de que é padrinho, pois foi ele quem a batizou, e antes mesmo que ela nascesse; mas, infelizmente para o público, Garrido retirou-se para a Europa e eu não tive a honra da sua colaboração.

Esperaria eu que ele voltasse, ou faríamos ambos a peça, embora afastados um do outro pela vastidão do oceano, se ultimamente o amável empresário Silva Pinto me não procurasse, pedindo-me com muito empenho que arranjasse a *Capital Federal* para o seu teatro.

Escrevi então essa comédia, que é um trabalho, devo dizê-lo, quase inteiramente novo, pois o que aproveitei do *Tribofe* não ocupa a décima parte do manuscrito. Ampliei cenas, inventei situações e introduzi novos personagens importantes, entre os quais o de Lola, destinado à atriz Pepa, e o de Figueiredo, que escrevi para o ator Colás.

Como uma simples comédia saía do gênero dos espetáculos atuais do Recreio Dramático, e isso não convinha nem ao empresário, nem ao autor, nem aos artistas, nem ao público, resolvi escrever uma peça espetaculosa, que deparasse aos nossos cenógrafos, como deparou, mais uma ocasião de fazer boa figura, e recorri também ao indispensável condimento

da música ligeira, sem, contudo, descer até o gênero conhecido pela característica denominação de maxixe.

Foram conservados alguns bonitos números da partitura do *Tribofe*, escrita pelo inspirado Assis Pacheco, e introduzida uma linda valsa, composta por Luiz Moreira. Da composição de todos os demais números, que não são poucos, em boa hora se encarregou o jovem Nicolino Milano, talento musical de primeira ordem, a quem está reservado um grande futuro na arte brasileira.

Clélia, Adelaide de Lacerda e Henrique Machado (sem falar de Brandão) têm a seu cargo os personagens – agora muito mais complexos – que com tanta distinção representaram no *Tribofe*, e os demais artistas do Recreio ficaram bem aquinhoados, especialmente Pepa e Colás. Olímpia Amoedo, Estefânia Louro, Leonardo, Zeferino e Portugal não têm razão de queixa; Maria Mazza, Madalena Vallet, Marieta Aliverti, Pinto, Lopes e Louro encarregaram-se de papéis inferiores ao seu merecimento artístico; a esses tenho que agradecer a obsequiosa boa vontade com que se houveram.

Peço aos leitores me desculpem ocupar-lhes a atenção com a história de minha peça; mas, como não falta por aí quem diga que a *Capital Federal* é coisa velha, quero desde já desfazer o carapetão e pôr os pontos nos is.

(...)

A. A.

O País – 07/02/1897

Artes e Artistas

A propósito d'*A Capital Federal* leiam-se estas magníficas sextilhas que Olavo Bilac publica n'*A Bruxa*, com seu pseudônimo de *Lilith*:

Papagaios e fantoches...
Fantoches e papagaios...
Mais nada... Basta, afinal,
De tolices e deboches:
_Apressem-me esse ensaios
Da *Capital Federal*!

Quero, ó Artur Azevedo,
Ver a cidade querida
Todo o bem e todo o mal.
E, de segredo em segredo,
Desvendada ver a vida
Da *Capital Federal*;

Quase se morre de tédio
Nos teatros do Rocio:
Quanta opereta banal!...
Dá-nos Artur um remédio!
Dá-nos a vida do Rio,
N'*A Capital Federal*!

Ver em cena a poeira, o lixo,
A política, a loucura
Da peleja eleitoral,
O câmbio, o jogo do bicho,
E a incúria prefeitura
Da *Capital Federal*...

Por tua musa encantada,
Ao som dos guizos que agitas,
Desejo ver, afinal,
Toda a elegância encantada
Das raparigas bonitas
Da *Capital Federal*...

A Notícia – 11/02/1897

O Teatro

(...)

Estão anunciadas no Apolo as últimas representações da interessante opereta *Fanfan*, que na próxima semana será substituída pelo vaudeville o *Lambe-feras*, peça alegre e engenhosa que desde já recomendo aos leitores, e no Lucinda continuam as representações da mágica a *Rainha dos Gênios*, peça arranjada para crianças, mas que a gente grande aprecia de muito grado.

O Variedades – coitado! – está todo entregue aos bailes "zabumbabéticos" do Juca, enquanto o Dias Braga e os seus companheiros exibem aos povos do Paraíbuna o seu repertório opulento, eclético... e indefectível. Digam lá se valia a pena alargar, altear, limpar, caiar e pintar o Variedades!...

A companhia do Recreio, depois de três representações inqualificáveis da revista o *Bilontra* (não falemos de coisas tristes), ofereceu ao público a 1ª da *Capital Federal*, burleta em 3 atos e 12 quadros, escrita pelo autor destas linhas e posta em música por Nicolino Milano, Assis Pacheco, e Luiz Moreira.

Não me cumpre ser juiz em causa própria. Tudo quanto poderia dizer da peça já o disse no meu último folhetim, e agora só me resta agradecer aos empresário Silva Pinto, aos artistas que tomaram parte na representação, aos compositores acima citados, aos cenógrafos, aos coristas, à orquestra, ao pessoal do movimento, a todos, enfim, que fizeram o sucesso da *Capital Federal*, peça em que a parte do autor não é, certamente, a mais considerável.

*

A primeira representação da minha burleta coincidiu com a data aniversária da reorganização da empresa Fernandes, Pinto & C.

Para comemoração dessa data, um grupo de escritores e artistas organizou elegante poliantéia oferecida ao empresário Silva Pinto e muito bem impressa na casa Montalverne. Para essa publicação contribui com quatro insulsas quadrinhas, que peço licença para transcrever aqui, não só como demonstração de apreço ao amável polianteado (deixem passar o adjetivo), como para reproduzir um verso que a revisão desfigurou:

Caro amigo Silva Pinto,
Neste dia tão fulgente
Eu sinto, palavra! eu sinto
Não poder dar-lhe um presente

Um par de botões de punho
Ou de jarras do Japão,
Ou violetas – sem Junho,
Ou camélias – no verão;

Pois dizer-lhe não preciso
Nestes versinhos à toa
O muito que simpatizo
Co'a sua amável pessoa!

Mas, em falta de um presente,
Mando-lhe um voto formal:
Os capitais lhe acrescente
A *Capital Federal*!

Amém! acrescento agora em prosa chilra e latim de sacristia.
A. A.

Gazeta da Tarde – 10/02/1897

Artes

Capital Federal

Peça de costumes nacionais, em 3 atos e 12 quadros, escrita expressamente para a companhia Brandão, por Artur Azevedo, música de Nicolino Milano, Assis Pacheco e Luís Moreira.

Num assomo de extraordinária ousadia acaba de exibir-se, ontem, no palco do Recreio Dramático, uma peça teatral de elementos tais que não trepidamos em julgá-la como um *alpha* prometedor para a regeneração de nosso teatro. Talhada em moldes não explorados ainda, de um contestura finíssima, essa peça constitui um veemente protesto contra a estúpida crença de que o elemento do sucesso de peças teatrais reside na imundície do calão ou nas complicadas situações de flagrante imoralidade.

E isso exuberantemente se comprovou ontem no franco gargalhar do público diante de um espírito onde um só dito houve adubado com o sal pesadíssimo da pilharia imoral, nem tampouco o exagero inconveniente de assuntos.

Apresentadas tais palavras para com a *Capital Federal*, claramente deixamos ver que ela imenso nos agradou e tanto que, sem receio de contestação, julgamos uma das obras primas do teatro, não pequenas, de Artur Azevedo.

Mas... falemos propriamente do que é e como foi representada esta peça de costumes nacionais, nome que tem o gênero da *Capital*. Quem assistiu ao *Tribofe* deve bem recordar-se de seu Eusébio, que lá dos confins de S. João de Sabará, abalançara-se a vir a esta capital.

Pois bem, é sobre este sub enredo do *Tribofe* que assenta o enredo de *A Capital Federal*, que o ensaiador Brandão, com a habilidade e talento que lhe são peculiares, preparou em um mês.

Eusébio (Brandão), fazendeiro rico casado com D. Fortunata (Clélia de Araújo), tem dois filhos – Juquinha (Adelaide Lacerda) e Quinota (Estefânia Louro).

Esta foi pedida em casamento pelo seu Gouveia (Henrique Machado), caixeiro-viajante que ao desempenho de seu mister, passou por S. João de Sabará, retirando-se depois para aqui, a fim de *trata dos papé*. Cá chegando, Gouveia entrega-se desastradamente à loucura do jogo, abandoando a vida honrada e tornando-se um formidável *ponteiro*... da *primeira dúzia*, que escandalosamente o abastece de dinheiro ao ponto de inspirar veemente paixão à Lola (Pepa Ruiz), *demi-mondaine* espertíssima que só acha nos homens um atrativo – o terem dinheiro.

Na vida de jogador que leva, Gouveia esqueceu-se de ir cumprir sua palavra e D. Fortunata sugere a Eusébio a idéia de vir à *Capitá Federá*, em procura de Gouveia.

E vêm todos, inclusive Bemvinda (Olímpia Amoedo), mulata deliciosa, colaça de Quinota. Aqui chegam, indo para o *Grande Hotel da Capital Federal*, estabelecimento que não existe mas deveria existir, na frase de A. A.

Nesse hotel mora também o grande tipo fluminense, o Figueiredo (Colás), maníaco *lançador de trigueiras*, denominação que dá às mulatas *por se menos rebarbativo*, e que ao ver Bemvinda, resolve *lançá-la*, fazendo-a abandonar a família com quem aqui veio.

Desde que aqui chega, Eusébio começa a caçada ao Gouveia, encontrando-o, enfim, no largo da Carioca, donde vão jantar no *Internacional*, viajando pelo elétrico de Santa Tereza, que numa cena deliciosa atravessa a cena por sobre os Arcos.

Como Gouveia não se resolva definitivamente ao casamento, Eusébio, julgando ser obra de Lola, vai à casa desta, justamente na noite em que esta celebra o seu aniversário com um estrondoso baile à fantasia. Depois de uma cena extraordinária, magistralmente escrita e otimamente representada, Lola e Eusébio ficam sendo amantes, visto como o Gouveia pouco antes confessara que estava pobre e que a primeira dúzia o abandonara.

Amante de Lola, Eusébio, levado pelo *micróbio da pândega*, como diz o Gouveia, abandona a família até que encontra a Lola *aos beijos com um pelíntreca*, abandonando-a e voltando ao seio da família, apadrinhado pelo Gouveia e partindo toda a família para os penates.

O desempenho foi o mais harmonioso que é possível imaginar.

Brandão vai esplendidamente no seu papel de Eusébio, e ao nosso ver, tem nele uma verdadeira criação que lhe reuniu aos seus inúmeros triunfos mais um.

Clélia conservou aquela extraordinária correção que sempre mostra no desempenho dos nossos tipos nacionais. Colás porta-se excelentemente no seu grotesco papel de *lançador*, mostrando bastante observação. Pepa, no papel de Lola, tem ocasião de patentear que na comédia pode também confrontar-se com a Pepa das revistas, pois desempenhou-o na altura da responsabilidade que tinha. Estefânia Louro, no seu papel de Quinota, demonstra bem o seu talento, revelando mais uma vez a sua tendência para os tipos de ingênuas. Olímpia Amoedo conduz corretamente o seu papel de mulata roceira, agradando-nos bastante.

Leonardo foi o Leonardo, quer dizer, no seu papel de cocheiro, saiu-se como era de esperar – espirituosamente.

O Gouveia foi muito bem interpretado, confirmando-se mais uma vez a correção do Machado nos papéis que se lhes confia.

Adelaide Lacerda, Portugal, Lopes, Mazza, Aliverti, Madalena Vallet e Pinto Zeferino, todos foram corretamente.

A música é deliciosa, principalmente o final do 2º ato.

Os cenários esplêndidos, destacando-se o 4º quadro do 1º ato e a apoteose final.

Enfim, uma pela deliciosa, onde Brandão duplamente se exibe obtendo louros – como artista e como ensaiador.

Anatólio Valadares

O País – 11/02/1897

Artes e Artistas

A Capital Federal

Com grande e merecido êxito representou-se anteontem no Recreio Dramático a *Capital Federal* do ilustre escritor Artur Azevedo.

A curiosidade do público estava excitada pelas notícias correntes sobre a peça, a sua fina e espontânea graça, a abundância dos episódios pitorescos e a opulência dos cenários de que se diziam maravilhas. Daí a onda humana que invadiu o teatro e o alto preço que atingiram os bilhetes, vendendo-se camarotes a 100$. No jardim do Recreio era impossível andar, tão coalhado estava de espectadores, dos quais muitos saíram sem escutar uma palavra da peça, tão distante ficavam da cena e tão densa e espessa era a muralha de pessoas que se interpunha entre os seus ouvidos e o palco.

O que se notava desde logo ao entrar no teatro era boa disposição do público, as esperanças que em geral todos depositavam na vitória do Artur, um ambiente de simpatia e de alvoroço alegre, que prenunciava uma noite de aplausos para todos, para o autor, para os artistas e para a empresa. Com efeito o público, assim tão favoravelmente impressionado por esta vaga e indefinível corrente de bom humor como nas turbas, começou logo nas primeiras cenas a mostrar o seu agrado, a sublinhar com risos as situações e as frases mais espirituosas e por fim, quando o pano baixou sobre o 1º ato, a ovação rebentou, estrepitosa e durante alguns minutos toda a platéia festejou calorosamente o ilustre autor da peça, os artistas que brilhantemente a estavam representando, a empresa que com surpreendente luxo a montara, os cenógrafos que tantos deslumbramentos iam produzindo.

Não assistimos há muito tempo a um triunfo teatral assim completo, justo e radiante. A expectativa do público fora verdadeiramente excedida: a peça, de que alguns detratores vulgares queriam já tirar o merecimento taxando-a de uma simples e banal reedição, tinha apesar de calcada sobre um tema já conhecido, o encanto, a frescura, a graça desopilante de uma bela comédia nova; o pincel dos cenógrafos encontrara audaciosas combinações de tinta e fizera prodígios de arte, os atores, muito à vontade nos seus papéis, bem encarnados nos seus personagens, representavam com uma admirável harmonia e alguns ofereciam poderosas criações de tipos, que nos anais do teatro brasileiro hão de sempre ser apontados como revelações de talento e consciencioso estudo.

O público, ao subir o pano para o 2º ato, estava literalmente conquistado. Os artistas, animados pelos aplausos, esforçaram-se mais no colorido dos seus papéis; de quadro em quadro a aceitação foi subindo, os louvores e as palmas foram redobrando, a representação tornou-se um verdadeiro triunfo.

A imprensa, assinalando o sucesso brilhantíssimo d'*A Capital Federal*, fá-lo com tanto mais prazer quanto ele faz honra ao público que desta vez ao menos rendeu homenagem vibrante a uma obra de arte, a uma esplêndida comédia de costumes, que é uma deliciosa obra-prima e que vai figurar entre as que têm lugar mais brilhante nas galerias do teatro nacional.

Artur Azevedo tem um encantador talento de escritor de comédias. Porque como poucos tem o dom de surpreender os aspectos cômicos, de descortinar nas coisas e nos tipos o seu lado mais pitoresco, e o resultado desta espontânea e fácil observação crítica sabe-o ele transmitir ao público numa linguagem muito leve, em cenas muito simples e risonhas, que são admiravelmente folhetins falados, onde a exatidão do flagrante se reveste do pó dourado da ironia. *A Capital Federal*, calcada sobre um fio de comédia que serviu de eixo ao *Tribofe* é uma fina crônica de costumes, um estudo alegre do nosso meio burguês, analisado sem esforço, posto em foco por um humorista amável que sabe dosar o riso e o cautério, de modo a evitar igualmente a *pochade* aviltante e o conselho a sério, quase nada disputável.

Uma família mineira de S. João de Sabará bota-se por aí a fora até a Capital Federal para ver se descobre o Sr. Gouveia, moço desempenhado que andara pela roça, como cometa, fizera rapapés a uma mocinha, pedira-lhe a mão e depois abalara para o Rio, donde não mandara nem novas nem mandatos.

O Sr. Gouveia (Machado), embebido no jogo, ganhando sempre na primeira dúzia, afiambrara-se, dera-se ao luxo de ter uma amante de alto estopo (Pepa) e esquecera de todo a roceirinha de Sabará, que um belo dia o encontra e lhe exige o cumprimento da promessa feita lá em Sabará.

Eusébio (Brandão), que é o chefe patriarcal daquela barulhenta tribo, atenazado pela pequerrucha, que sabe do fraco de Gouveia pela Lola e passa o tempo a deplorar a sorte, enche-se de brios e vai bater à casa da espanhola para lhe pedir que abandone o noivo da sua filha.

O Sr. Gouveia, porém, já não está em maré de felicidade, tem perdido o último vintém e Lola, ciente da miséria do amante, expulsa-o pouco antes da chegada de seu Eusébio. Os seus ares de fazendeiro bem aquinhoado de fortuna despertam o apetite de Lola, que o seduz e o

prende por alguns dias, exaurindo-lhe alguns contos de réis, até que o mineiro a surpreende aos beijos com um nefelibata e volta, arrependido, aos braços da sua Fortunata, que lhe ignora o paradeiro. Fazem-se as pazes e lá vai tudo para S. João de Sabará, fugindo da Capital Federal como o diabo foge da cruz.

Ao Brandão cabem as honras da noite.

O personagem de Eusébio é uma criação esplêndida, e a firmeza com que a mantém, o brilho de que a reveste impõe-se ao nosso incondicional louvor, Tudo está escrupulosamente estudado neste tipo: o gesto, a pronúncia, o vestuário, o modo de andar, as ingenuidades, as fraquezas, as instintivas resistências à vida airada – e é tão consciencioso e perfeito o seu trabalho, é tão sagaz e penetrante a sua análise, que quem o vir não lhe pode recusar a sua admiração.

A sobriedade, que em todas as manifestações da arte é o verniz dos mestres, é o que nesta magnífica criação mais nos surpreendeu e agradou. Quem dá a um personagem de ficção uma vida tão real é na verdade um artista de primeira ordem, um mestre do palco.

Colás, a quem coube o papel de *lançador* de mulatas, deu mais uma esplêndida confirmação do seu talento, criando um personagem original e engraçadíssimo. O distinto artista apanhou com fina inteligência o tipo do solteirão que não deve satisfações a ninguém, homem de meia idade, funcionário público aposentado, falando sempre mal do Rio de Janeiro e que no mundo só acha uma coisa perfumosa olorante e donairosa, pela qual valha a pena viver – o corpo de uma mulata. Damos-lhe pelo seu trabalho efusivos parabéns.

O papel do Sr. Gouveia foi desempenhado com a habitual correção pelo ator Machado, que foi um estróina completo e interpretou com muita perspicácia o seu personagem talvez o menos lógico, o menos nítido da peça. Ao Leonardo coube um papel secundário, o de cocheiro da Lola, mas a que ele deu uma grande vivacidade, fazendo com muita graça a cena do credor. O ator Pinto apresentou dois tipos notáveis, pelos quais merece os mais entusiásticos cumprimentos: - o do proprietário de casa e o do jogador cabuloso.

Pepa, a cocote Lola, tem direito a um bom quinhão de glórias da récita de anteontem. Elegantíssima, ostentando *toilettes* de alto luxo, foi uma excelente mulher de alto vício, despojada nas suas horas de fraqueza, absorvente e langorosa nos seus momentos de fascinação. A cena da sedução do roceiro foi com muito brilho representada.

A atriz Olímpia Amoedo deu uma Bemvinda de primeira ordem. Com um pouco mais de desembaraço de cena há de fazer um belo e justo nome no teatro. Não lhe falta nem inteligência, nem graça.

Clélia, Estefânia e Adelaide Lacerda conduziram-se com muita habilidade, dando vivo realce aos papéis de que foram incumbidas.

Os cenários são brilhantíssimos. Cumpre especializar, porém, o que representa o elétrico passando por cima dos Arcos, e que é verdadeiramente suntuoso trabalho de Carrancini, o do Grande Hotel, devido ao pincel de Coliva, o do Belódromo, pintado por Canelas. A música, de que só três trechos são de Assis Pacheco e um é de Luiz Moreira, foi composta por Nicolino Milano, um rapaz de muito talento, a quem está reservada brilhantíssima carreira. O grande concertante do final do 1º ato fez um franco sucesso bem merecido, porque é um trecho animado e cheio de fôlegos.

A Capital Federal pegou, como se diz em gíria de teatro. O excelente Artur Azevedo tinha direito a essa deslumbrante desforra, depois da indiferença cruel em que o público lhe tratara a *Fantasia*. Sem descer a condescendências indignas com o paladar embotado da platéia, antes fazendo uma obra de arte primorosa, o triunfo irrecusável de Artur bem mostra que é possível ainda fazer-se no Teatro Nacional uma regeneração.

Porque diante dos aplausos inteligentes com que a platéia vitoriou o Artur na noite de anteontem, é lícito perguntar quem será bem o culpado deste abastardamento da cena brasileira: será o público ou serão os que para ele escrevem?

(sem assinatura)

Gazeta de Notícias – 11/02/1897

Teatros e...

A Capital Federal

O Recreio apanhou anteontem uma das mais extraordinárias enchentes de que se tem notícia em teatro. Não havia lugar nem para a cabeça de mais um espectador retardatário. Acresce que o público que enchia a elegante sala era o público ilustrado das primeiras representações; - lá estavam os mais celebrados nomes da literatura, das artes e das ciências; das finanças como do alto-funcionalismo... Em suma, toda a roda elegante, toda a mais fina sociedade fluminense.

Fez bem quem lá foi, e se não é a unicamente de ingratos o mundo, deve agora agradecer à sua ditosa estrela o espetáculo verdadeiramente sedutor a que assistiu. *A Capital Federal* é uma peça de costumes, de indiscutível valor literário, cheia de esplêndida música, leve, despretensiosa, agradável; encenada a capricho, galhardamente representada e, portanto, com todos os requisitos para ser o grande sucesso teatral do ano que corre, o que não é coisa somenos, dado o gênero da maior parte das produções com que o público se anda a empanturrar por aí.

É a história acidentada de uma família de matutos atirada de S. João de Sabará para Sebastianópolis, pela inconstância de um noivo, cujo apaixonado coração, mais do que pela noiva, bate pela primeira dúzia, na roleta.

Eusébio (Brandão) e D. Fortunata (Clélia) têm uma filha, Quinota (Estefânia Louro), a quem certo cometa bilontra, que dá pelo nome de seu Gouveia (H. Machado), namora e pede em casamento. Está-se a tratar do consórcio quando bruscamente seu Gouveia azula para a Capital Federal.

A menina chora, a mãe amua-se, o pai faz as malas, e aqui temos nós em pleno Rio de Janeiro a família toda, incluídos o mano Juquinha (Adelaide Lacerda) e a mucama Bemvinda (Olímpia Amoedo), mulata que, com perdão da palavra, é verdadeiramente de se lhe tirar o chapéu.

O pessoal aí mencionado veio à cata do noivo infiel. Mas imaginem que a mucama é logo seduzida pelo célebre Figueiredo (Colás), dedicado amante das *trigueiras* e que não as chama simplesmente mulatas porque acha a expressão rebarbativa; imaginem que por seu lado, Eusébio descansa das fadigas de tão árdua tarefa nos doces braços de Lola (Pepa Ruiz), uma espanhola de arrancar couro e cabelo; imaginem ainda que o Juquinha deserta para ir correr em

biciclete no Belódromo Nacional... Tudo isso, daí até o desejado casamento e à reconciliação necessária; tudo isso dá matéria para três atos cintilantes da fina *verve* a que nos tem habituado o autor.

O desempenho é perfeito, tanto quanto possível. Brandão dá-nos um tipo de matuto que é de fazer rir à própria estátua de José Bonifácio. É comedido, sóbrio, não carrega as cores do seu personagem. Pepa faz uma Lola gentilíssima, adorável de graça, de vivacidade, de *coqueterie*.

Clélia é ainda a mesma admirável intérprete das donas de casa da roça, com a bonomia tradicional das nossas patrícias. O seu trabalho é perfeito; não tem uma linha de mais, nem poderia ser melhor. Colás é um ótimo Figueiredo e Olímpia Amoedo faz muito bem o seu tipo de mucama... "Que senvergonhice de home!"

Leonardo encarregou-se de um papel de cocheiro, que lhe não dava margem para grande coisa. Tira dele, porém, esplêndidos efeitos. Os outros – Estefânia, Adelaide Lacerda, Mazza, Aliverti e Magdalena Valet, do lado feminino, e H. Machado, Portugal (um bom tipo de chefe de família exemplar com ligações no *demi-monde*) e Pinto, todos muito afinados, poderosamente contribuem para o bom êxito da representação.

Os cenários são magníficos. Carrancini tem dois esplêndidos trabalhos – o largo da Carioca e o panorama da Capital Federal, assistindo o espectador à subida de um bonde elétrico pelo aqueduto. Coliva fez o luxuoso vestíbulo do Grande Hotel da Capital Federal. A saleta de Lola é um bom trabalho de Frederico de Barros e Canelas reproduz com felicidade o interior do Belódromo Nacional. A apoteose final, de Camões e Afonso, *A vida rural*, belíssima. São vastos campos cultivados pelo meio dos quais passa de súbito um trem de ferro a todo o vapor.

A música é quase toda de Nicolino Milano, que ainda neste trabalho foi de uma rara felicidade. De entre outros trechos muito aplaudidos destaca-se pela sua beleza o concertante com que fecha o 2º ato. O público fez-lhe justiça, bem como à orquestra irrepreensível e aos coros muitíssimo afinados.

O Recreio tem peça para muito tempo. Essa é pelo menos a opinião do público que lá esteve, traduzida nos aplausos de que se viu alvo Artur Azevedo – a quem essa manifestação foi com certeza recompensa agradável pelo seu ininterrupto labor.

(sem assinatura)

Jornal do Brasil – 11/02/1897

Palcos e Salões

A Capital Federal

(...)[22]

O que não há negar, entretanto, é que Pepa Ruiz tem na formosa Lola uma das melhores, senão a melhor de suas criações. E se não tivéssemos acompanhado de perto a encenação da peça, muito nos custaria acreditar que ela, apenas com meia dúzia de ensaios, se conseguisse de tal forma encarnas naquela elegante *cocote* que conhece perfeitamente qual é a sua missão na sociedade atual e que se mostra tal qual é, salvo quando tem fatal necessidade de usar dos altos recursos de sua alta experiência.

Em qualquer dos dois quadros que se passam em seu *boudoir* e que constituem as cenas capitais de seu papel – mostrou Pepa Ruiz que podia ser perfeitamente uma artista de alta comédia, se acaso, para popularizar seu nome, não fosse caminho mais curto os célebres dezoito papéis do *Tintim*.

O Eusébio, que fora criado no *Tribofe* para o Brandão e que agora recebeu mais amplas proporções, está perfeitamente na caixa do popularíssimo artista e constitui também um de seus florões de glória.

O mesmo podemos dizer ainda de Clélia de Carvalho – uma das glórias do teatro fluminense; é inexcedível no papel de d. Fortunata. É o que podemos afirmar também de Olímpia Amoedo, contratada especialmente pela empresa para desempenhar o papel da mulata Benvinda, um dos mais engraçados da comédia.

O papel de Figueiredo, agora expressamente escrito para o festejado ator Colás, é realmente de uma espantosa felicidade e foi inteligentemente apanhado por aquele artista, que lhe deu superior interpretação, arrancando do público os mais estrepitosos aplausos.

Ainda no primeiro plano merece figurar nesta notícia a simpática Adelaide Lacerda, uma inteligente atriz que passa muita vez despercebida e que, entretanto, deu ao traquinas Juquinha toda a vida e animação de que ele precisava.

E mais o benquisto Leonardo, no característico papel do cocheiro Lourenço, um tipo que a *haute gomme* inventou em Paris e que pouco a pouco se vai implantando em todas as grandes capitais.

---

[22] Trecho ilegível no original.

E também Fernando Portugal, que se encarnou com talento no personagem de Rodrigues – o homem de família.

E também Estefânia Louro, na roceirinha Quinota, um misto delicado de meiguice e ignorância.

E, finalmente, Henrique Machado, que salientou com inteligências todas as diversas fases do papel de Gouvei.

No segundo plano figuram muito vantajosamente e em diversos papéis, Maria Mara, Madalena Valet, Aliverti, Pinto, Alfredo Lopes, Azevedo, Olívia e Granada, adorável em seu *travesti* do quadro da rua do Ouvidor.

Na *Capital Federal* tivemos pela primeira vez a luz elétrica funcionando em cena.

São ricos e de extremado bom gosto os vestuários à fantasia que servem no grande baile com que finaliza o segundo ato.

Em todos os finais de ato foram os artistas, Artur Azevedo, Nicolino Milano e empresário Silva Pinto chamados diversas vezes à cena e calorosamente aplaudidos.

(sem assinatura)

A Bruxa – 12/02/1897

Teatro

Terça-feira, dia 9... Durante toda a tarde, céu enfarruscado, triste, cor de chumbo; calor pesado; melancolia na rua do Ouvidor. E, durante toda essa tarde, só se fala do grande acontecimento – a primeira representação da *Capital Federal*, de Artur Azevedo.

Chega, finalmente, a noite. Sobre o café do jantar, acendo um charuto, e abalo para a rua do Espírito Santo. Oito horas. À porta do *Recreio*, acotovela-se a multidão, sob o clarão ofuscante das gambiarras. Disputam-se os bilhetes. Chega povo, mais povo, mais povo, de momento a momento. Entro, aos encontrões, e começo, acabando o charuto, a ver gente conhecida. Toda a alta linha do espírito carioca ali está, no jardim, à espera. Que? Pois não deve ser essa primeira representação da comédia de Artur o acontecimento capital do ano (sem falar na festa do aniversário d'*A Bruxa*)?

Trila uma campainha elétrica. Deito fora a ponta do charuto, corro a tomar conta da minha cadeira, e, enquanto o Nicolino Milano, de batuta em punho, corre com os olhos a orquestra, para ver se todo o seu pessoal está a postos, - examino a sala. Nas cadeiras, destacando-se da grande massa anônima, jornalistas e poetas: Guimarães Passos, empinado e belo, com a sua grande *Príncipe Negro* na botoeira; e Coelho Neto, com os olhos felinos faiscando por trás dos vidros do nasóculo; e Henrique Chaves, arrancando os últimos fios do bigode; e Patrocínio, ainda vibrante do último artigo; e Rodolfo Bernardelli, torcendo as pontas mefistofélicas da barbica.

Mas, levanto os olhos para os camarotes, e começo a admirar a parte mais bela da multidão. Num camarote, perto do palco, uma soberba figura de mulher, grande e escultural, com os olhos de treva sob cabelos de ouro, olhando de vez em quando com desdém a platéia; mais longe, a encantadora Mlle. F. Z., pálida e suave como uma senhora de Missal, com o longo pescoço de cisne emergindo de uma *toilette* púrpura; ainda mas longe, paro a admirar uma figurinha deliciosa de menina, quase mulher, *entreaberto botão, entrefechada rosa*, já armada de todos encantos, já sabendo que é bela, já sentindo que a admiram e gostando de se ver admirada; - quanta mulher bonita, santo Deus!... Digo, com os meus botões: "Felizmente, não vai a gente deixar de se divertir nos intervalos..." E o Nicolino Milano faz um gesto largo com a batuta e a orquestra ataca a bela sinfonia que esse moço já mestre escreveu para a *Capital Federal*. Atenção!

Aqui temos o vestíbulo do *Grande Hotel da Capital Federal*, primeiro hotel do Rio de Janeiro... na imaginação de Coliva. E aqui entra o amigo Eusébio, fazendeiro de S. João de Sabará, que vem ao Rio a procura do noivo da filha, trazendo toda a sua ingênua e barulhenta gente: a mulher, D. Fortunata (um papel que é um novo triunfo para a nossa amada e inimitável Clélia), a filha D. Quinota, moça bonita e inteligente (que por sinal se encarna bem mal na desajeitada Estefânia Louro), o filho Juquinha, e a mucama Bemvinda (que Olímpia Amoedo representa num longo e difícil papel, com verdadeiro talento). E aqui temos nós o início da Via Dolorosa, que a simples família de S. João de Sabará vai seguir, com a alma angustiada e as algibeiras sangrando, entre poucas-vergonhas e os esplendores da vida da Capital Federal. O noivo de Quinota, o Gouveia, é um jogador desabalado, que sustenta com os favores da primeira dúzia da roleta os caprichos de Lola, espanhola chibante, mulher de alto bordo, - papel que Artur copiou do natural, apanhando-o em flagrante no pandemônio do *Braço de Ouro*. Pepa faz esse papel magistralmente: é irônica e má, fria e dissimulada, sedutora e leviana... O segundo passo da via-dolorosa é a procura de casa, e a visita à agência de aluguéis, e a subida ansiosa de escadas longas, a que é obrigada a família de Eusébio, que acaba, na sua peregrinação, por encontra Gouveia no Largo da Carioca, (esplêndido cenário, em que se vê o edifício da companhia de seguros *A Providente*) e por apoderar-se dele. Gouveia hesita; deve ir jantar com Lola; como suportar todo aquele rancho de matutos? Resolve levá-la a Santa Tereza. Já Bemvinda desapareceu, levada nos braços de Figueiredo (homem de idade madura, que só ama as trigueiras) a caminho de Citera... E há uma pancada seca no bombo e nos timbales da orquestra, e abre-se o fundo da cena, e, por uma tarde batida de sol, aparecem os arcos da Carioca, e sobre eles, o bonde elétrico voando, - uma esplêndida cenografia de Carrancini... E o pano cai, ao reboar dos aplausos. E já não é preciso ser muito perspicaz, para adivinhar que a peça é um sucesso: quando o público aplaude assim, os empresários coçam o queixo com satisfação.

Abrindo o segundo ato, Figueiredo, o amador das mulatas, trata de lançar Bemvinda, já transformada numa espantosa *cocotte*; - e aqui, o sucesso de Olímpia Amoedo afirma-se: só o modo de dizer aquele *O rivoá* é um achado. Aqui temos Gouveia, o noivo de Quinota, de novo empolgado pelas garras de Lola, e arrebatado por ela à casa, que se prepara para um baile mascarado; Gouveia confessa a Lola que vai casar com Quinota. Grande cena: mas a espanhola, quando sabe que o roleteiro já foi abandonado pelo favor da primeira dúzia, põe-no no andar da rua sumariamente. E, incauto, como uma pobre mosca débil que se arrisca a entrar

às teias de um aranhol, vemos chegar o simplório Eusébio, que urgido pela imprecações da mulher e pelas lágrimas da filha, vem pedir à cortesã que abandone o Gouveia, para que ele possa, no lar, depois do auxílio do pretor e do vigário, fazer a felicidade de Quinota. Um fazendeiro rico e todo em casa de uma *cocotte* experimentada... – já sabe o que acontece. A sereia põe em jogo todas as suas seduções, e o pobre Eusébio, babado, sujeita-se até a fantasiar-se de *Princês*, - trajo com que assiste ao grande baile de Lola, _ baile que, a julgar pela cenografia de Canellas, deve ter sido de arromba...

Terceiro ato. Lola, de combinação com seu cocheiro e *amant-de-coeur* Lourenço, que há de mais tarde furtar-lhe todas as jóias, explora com consciência e vagar o Pactolo da carteira de Eusébio. O velho matuto há dez dias que não sabe da família. E é bem melhor assim! Se o soubesse, saberia que até Juquinha, fugindo de casa, já e corredor no Belódromo...

Neste ato, há uma sátira deliciosa contra o nefelibatismo: porém, é melhor passar adiante...

Tenho muito medo de nefelibatas... A sedução do caipira continua... Aqui o vemos no Belódromo, jogando, e logo depois, na rua do Ouvidor, desenganado, tendo achado Lola nos braços de um poeta decadente.

Que mais dizer? A família de S. João do Sabará, farta da Capital Federal, resolve fugir para o seu tranqüilo sertão. D. Fortunata (a admirável Clélia), numa cena deliciosa de naturalidade, perdoa o marido. Gouveia, pronto a casar, também vai para a roça, aceitando o conselho de D. Fortunata: "antes viver na roça, trabalhando, do que na cidade como vagabundo!" A mulata Bemvinda, também arrependida, acompanha o rancho, para ir casar com seu Borges, homem bom, que "nada sabendo, nada pode sentir". E a orquestra, num clamor de metais, estruge, e amplia-se o cenário, e cai o pano, sobre um magnífico quadro de Camões e Afonso Silva representado a Vida Rural, e, vivamente aclamado pela multidão, Artur Azevedo aparece... E pronto! É uma hora da madrugada.

Aí está o que é a *Capital Federal*! O que não posso aqui dizer é o sem número de frases de espírito de que está cheia a peça: - um sucesso, um verdadeiro sucesso, um retumbante sucesso, com todos os diabos!

E não quero deixar cair sobre esta crônica o pingo do ponto final, sem cumprimentar o Brandão, que faz o papel de Eusébio.

Sim, senhor! Está entrando no bom caminho: parece que soou a hora da regeneração... Ainda o Brandão não está bem à vontade nesse papel de comédia; mas, devagar se vai ao

longe; já quase o considero lavado de todas as manchas do *Rio Nu*, vendo-o empenhado em fazer com consciência o tipo de Eusébio. Venha lá um abraço homem! Assim é que quero ver! Se você tem talento, por que é que há de estar emporcalhando em obscenidades, só para manter esse título pouco honroso de *popularíssimo*?

Fulmen[23]

[23] Olavo Bilac.

Don Quixote – 13/02/1897

Teatros

Novidade da semana: a *Capital Federal*, no Recreio Dramático.

Sucesso autêntico, indiscutível, a nova peça de Artur Azevedo, se não veio aumentar-lhe os créditos de comediógrafo – que esses já os tem de há muito firmado –, serviu em todo caso para dar uma lição a seus confrades e concorrentes, e ensinar-lhes que muito há onde respingar no teatro nacional para atrair e contentar o Zé Pagante, sem que seja absolutamente imprescindível e inevitável ir buscar recurso no maxixe, no calão, nas situações escabrosas e nas frases e gestos que não ofendem a moral, porque esta senhora já não se pode mais sentir ofendida... no teatro.

Está ali a prova evidente de que o autor consciencioso e de talento, dotado de observação e de tato, pode oferecer ao público peças interessantes e engraçadas, que fotografem os costumes nacionais, independentemente da colaboração da pornografia, que tem sido nestes últimos tempos o condimento obrigado, a *conditio sine qua non* de tudo quanto se escreve para o nosso achincalhado "teatro nacional".

*

Não constitui uma novidade o entrecho da *Capital Federal*. O autor anunciou-o antecipadamente, e conservou lealmente os nomes dos personagens do *Tribofe*, de que extraiu o fio condutor, essa pequena comédia que ora desenvolveu, adicionando-lhe novas personagens, suprimindo outros, cortando situações, passagens e cenas impróprias de uma peça de costumes e indispensáveis numa revista de acontecimentos do ano.

É certo que não só nos deu trabalho novo, completo, acabado, mas também enriqueceu a nossa literatura dramática, extraindo de uma composição destinada a uma vida efêmera, como são as revistas (em que pese ao *Tintim*, que é a sra. Pepa e nada mais) uma excelente comédia de costumes que figurará para sempre no repertório nacional, ao lado das melhores de Martins Pena.

São, pois, justos os aplausos, muitos, com que foi recebida pelo publico e jornalismo indígena, e justificadíssimo o sucesso alcançado pela *troupe* Brandão, que representou com a maior unidade a peça, concorrendo pelo desempenho para que lhe fosse feita a recepção que teve.

*

Desse desempenho é justo destacar, num primeiro plano e bem evidente, a Clélia e o próprio Brandão.

A velha Clélia foi nascida, criada e feita expressamente para esses papéis de brasileira do interior, muito pachorrenta, muito simples e primitiva. Dá-lhes um cunho tal de naturalidade, que o espectador sente a impressão da verdade verdadeira ouvindo-a e admirando-lhe os processos naturalistas, a ela que é inigualável na comédia nacional e que sabe ser eminentemente dramática, como na velha da *Tereza Raquin*, por exemplo.

É uma das nossas primeiras, senão a nossa primeira atriz.

Brandão, naturalmente exagerado no palco, mostra-se comedido no papel de Eusébio, e fá-lo de modo a apresentar uma verdadeira criação.

Os outros artistas andaram como exige e preceitua a chapa – concorrendo para a harmonia do conjunto.

Cenários esplêndidos, bela música, *mise-en-scéne* aprimorada – e bravos a Artur Azevedo.

*

(...)

Tony

2. A Fonte Castália

Primeira representação pela cia. Dias Braga, teatro Recreio Dramático, 07/07/1904. Baseada na revista de ano de 1890: *Viagem ao Parnaso*.

Jornal do Brasil – 05/07/1904

Palcos e Salões

É definitivamente depois de amanhã a primeira representação da peça fantástica de Artur Azevedo, *Fonte Castália*, musicada por Luiz Moreira, no teatro Recreio.

A *Fonte Castália*, feita em prosa e verso, é uma peça como há muito tempo não se vê em nossos teatros, tal o cuidado do autor em fazê-la.

Vinte e cinco são os números de música, todos originais, e que é uma delícia ouvi-los, notadamente o concertante do terceiro ato.

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

O desempenho, a julgar pelos ensaios, nada deixa a desejar.

Papéis sabidíssimos e uma interpretação de primeira ordem.

A Fonte Castália está destinada a um grande sucesso.

(sem assinatura)

A Notícia – 07/07/1904

O Teatro

(...)

Realiza-se hoje, no Recreio Dramático, a 1ª representação da fantasia cômica em 3 atos e 6 quadros, a *Fonte Castália*, original do autor destas linhas, música de Luiz Moreira.

Nada tenho que acrescentar ao que já disse aos leitores destes folhetins: a peça está bem ensaiada, tão bem que será representada sem ponto, - a música é bonita, - os cenários e vestuários novos e de muito efeito. Se pegar o carro, não será por causa do libreto; entretanto declaro, modéstia à parte, que fiz o possível para me tornar digno dos meus intérpretes e mais companheiros de trabalho, e, seja qual for o resultado, desde já hipoteco os meus agradecimentos à associação empresária daquele teatro.

(...)

A. A.

O País – 09/07/1904

Artes e Artistas

Primeiras representações – Fonte Castália, peça fantástica em 3 atos, de Artur Azevedo, música de Luiz Moreira, pela companhia Dias Braga.

Artur Azevedo tem consigo um grande prejuízo – a sua reputação de comediógrafo bem firmada no Brasil e em Portugal, conquistada com habilidade e triunfante sobre uma horda de invejosos quase anônimos; mas na vida prática o talento é o anverso de uma bela medalha, que nem sempre apresenta o mesmo aspecto no seu reverso.

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

Essas revistas que por aí andam, atraindo durante meses a concorrência pública nos teatros que exploram o gênero popular; essas mágicas que apenas mudam de título para continuarem a embasbacar a ingenuidade do povo infantil em matéria de arte – esse repertório, enfim, que dá fortuna aos empresários, e farto lucro aos seus autores, estragando os artistas e impedindo o desenvolvimento da literatura teatral – têm mais vida do que qualquer jóia artística produzida pelo talento amadurecido de um comediógrafo como Artur Azevedo.

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

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

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

É bonita a fantasia de Artur Azevedo; bem feita, mimosa, versejada com grande naturalidade e com espírito; e se, em vez do seu aparecimento em nossos teatros, tivesse ela surgido em Paris, por exemplo, representada por atores habituados à declamação do verso e não estragados por um centenário de baboseiras, e com a música escrita por um daqueles compositores que formam a gloriosa plêiade dos sinfonistas franceses, os quais dão tudo por um bom libreto, que lá é a fortuna, então veríamos a sua expansão por todo o mundo, traduzida em várias línguas e a partitura retalhada em trechos soltos para piano ou para canto.

Mas o Artur caiu na asneira de nascer no Brasil, e tem que suportar, resignado ou não, as conseqüências dessa tolice.

O enredo da *Fonte Castália* é simples e espirituoso, sem novidade, no fundo porque todos os regimentos do Olimpo já têm sido traçados, bem ou mal, por exércitos de escritores.

Mas tracemos o resumo.

O velho Frumêncio é um maníaco apaixonado pela poesia; mas o estro lhe é adverso e às dificuldades de metrificação se reúnem os embaraços das rimas. Para tirar-se dos apuros ele resolve tomar a seu serviço o poeta popular Machucho, que lhe apareceu depois de um anúncio. Esse poeta é o socorro de Frumêncio, sempre engasgado com as rimas; mas no contrato há multas para os casos de rimas falhas.

Esse maníaco tem uma encantadora filha, Azélia, que se apaixona por Cleonte, chato prosador. O rapaz vai pedir a mão da rapariga, justamente quando Frumêncio está às voltas com uns versos que tem de enviar ao riquíssimo comendador Andronico no dia de seu aniversário natalício.

O pai da noiva repudia o pretendente – um diabo que não fala senão em prosa; exige-lhe, no entanto, para aceder, que o pedido seja feito por meio de uma ode escrita, sob chaves, em um quarto de hora.

Que apuros!

Cleonte desespera-se e invoca a inspiração. Dirigindo-se à estátua de Vênus, ouve-se uma voz. A estátua transforma-se em gruta de flores e dela surge Cupido com sua corte. O deus do Amor nada pode fazer diretamente pelo aflito rapaz; está pronto, no entanto, a conduzi-lo ao Parnaso, onde Apolo consentirá no uso das águas da Fonte Castália, que lhe darão as propriedades dos poetas.

No 2º ato aparece o Monte Parnaso, com a Fonte Castália à vista e o hospício dos poetas ao fundo. Várias cenas de espírito se sucedem e entre elas uma hora de liberdade aos doidos, que recitam versos de todas as épocas de Portugal e do Brasil.

O que é conhecer o teatro! Essa coisa tão simples e sem sabor quando lida, e de efeito enorme quando representada, produzindo muitas risadas.

Surge Cupido e obtém a audiência de Apolo para o infeliz Cleonte, e este alcança não só a permissão para beber a água da fonte sagrada, mas também uma garrafa de espírito poético, para o uso que lhe convier.

Cleonte sente imediatamente a inspiração invadir-lhe o cérebro e entra no convívio das musas, falando em rimas.

No último ato o velho Frumêncio ainda está à espera de Cleonte, que desaparecera da sala, quando trancado, deixando-lhe uma carta em que pedia o prazo de 15 dias para submeter-se então a todas as provas.

Azélia está inconsolável e vê que se extingue o prazo sem a chegada do escolhido do seu coração.

Chega o riquíssimo Andronico, pretendente à mão de Azélia, a quem promete, várias vezes, imensa fortuna, e a *Quinta das Rosas*.

A rapariga não aceita a oferta; espera ainda, esperará até que soe meia-noite; resolverá depois.

O séqüito de Andronico retira-se para o interior com Machucho, e logo em seguida é anunciada a presença de Cleonte.

Espanto geral.

O rapaz só se exprime em belos versos; mas o experto Machucho lembra ao patrão que em 15 dias era possível decorar milhares de versos, e propõe que se lhe dê, como experiência, um mote.

A proposta é aceita e o mote, dado por Andronico,

"Quero ver como se sai"

glosado pronta e habilmente, o que faz com que o velho Frumêncio declare que aquela *décima* vale muito mais que a *quinta* do riquíssimo Andronico.

É dada a mão de Azélia a Cleonte e em seguida vê-se a apoteose do Amor.

Já dissemos que a encenação da *Fonte Castália* é esplêndida, terminando todos os atos por belíssimas apoteoses; a música, porém, é fraca ou, mais francamente, não presta.

Luiz Moreira é um rapaz de talento; já recebeu da imprensa fluminense os mais justos encorajamentos; mas parou, não tem estudado e não se conhece, tanto que aceitou um libreto muito superior às suas forças, libreto que merecia a ilustração musical de Francisco Braga, idéia que deixamos para ser aproveitada pelo Artur.

Ferreira de Souza deu perfeitamente o tipo do Frumêncio e o popular Olímpio Nogueira, mesmo com o rosto sujo de carvão, posto em evidência pela luz elétrica, fez com graça o Machucho.

No Parnaso, apareceu o Apolo, pelo ator Alfredo Silva, retratando o autor da peça, o que produziu certo efeito, mas o personagem devia ter sido menos brusco, menos duro, mais olímpico e mais dentro do mimoso ato em versos.

O ator Barbosa fez o Andronico – mas não teve música para ajudá-lo.

Finalmente, citaremos a atriz Peres, muito bonitinha no papel de Azélia e o rechonchudo Cupido, pela Sra. Delorme, um tanto constipada.

Os outros fizeram tudo quanto era possível fazer, mas o autor também pouco lhes deu que fazer.

Oscar Guanabarino

Jornal do Commércio – 09/07/1904

Teatros e Música

A Fonte Castália

A primeira representação de uma peça de Artur Azevedo não podia ocorrer sem uma enchente como a que se verificou anteontem no teatro Recreio Dramático. Ocupando o primeiro lugar entre os que escrevem para o nosso teatro, tendo produzido uma numerosa série de trabalhos, cada um dos quais tem sido um triunfo; conhecendo bem a técnica do teatro, e melhor ainda a língua vernácula, que ele maneja superiormente – quer na prosa, com um estilo singelo e fluente mas aprimorado, quer no verso, em que ele é espontâneo, fecundo e delicado, Artur Azevedo tem direito a essa homenagem dos seus espectadores, que lhe não regateiam estima, simpatia e aplausos sem conta.

Anunciada há dois meses, a *Fonte Castália* era esperada com ansiedade, principalmente pelo auditório mais intelectual, sôfrego de ouvir coisa nova, em português castiço, temperada pela graça leve e quase inocente de um espírito fino que sabe encontrar em todas as situações da cena o aspecto cômico e o destaca em tons suaves para alegria do auditório. Ninguém se iludiu na sua expectativa. *A Fonte Castália* é uma deliciosa fantasia em que Artur Azevedo, o cinzelador impecável do verso, o delicadíssimo cultor do soneto de ouro, faz uma troça leve, de fino humor, aos poetas em geral – àqueles que tratam de perto com as musas e àqueles que, sem nenhuma faculdade para a poesia, teimam em dedilhar a lira.

O enredo da peça é simples: O Sr. Frumêncio tem a mania do verso, conquanto seja inteiramente avesso ao comércio das musas; para encontrar rimas e metrificar tomou ao seu serviço o poeta Machucho, que preferiu chegar o seu estro a morrer de fome. Frumêncio tinha uma filha, Azélia, linda como os amores, e quando Cleonte veio pedir-lh'a em casamento, exigiu que o rapaz o fizesse em uma ode, fechando-o em uma sala e dando-lhe o prazo de quinze minutos para a composição. O excelente rapaz, por muito apaixonado, não conseguia traduzir no verso o seu amor; desesperado, invoca a proteção de Vênus, cuja estátua se erguia no fundo da sala (Começa aqui a parte fantástica da peça). A deusa da beleza não estava para incômodos e mandou o filho, Cupido, proteger aqueles amores; o travesso rapaz toma a tarefa a sério e propõe a Cleonte levá-lo ao Parnaso, a implorar a proteção de Apolo. Cleonte aceita e escreve a Frumêncio uma carta, que deixa sobre a mesa, dizendo-lhe que a inspiração não aceitava imposições: que ele voltaria dentro de quinze dias para submeter-se a todas as provas que dele se exigissem. Sai com Cupido e os Amores. Entram Frumêncio, Machucho e Azélia

que desmaia não o encontrando; os dois carregam-na para a cama. No fundo sobe o pano e vê-se Cupido no seu carro, puxado por pombas, em viagem para o Parnaso.

No segundo ato, todo em verso, encontramo-nos no alto do monte onde Apolo habita com as nove musas. Rhéa, ex-amante de Febo, agora envelhecida e desprezada, alcoviteira das Musas e lacaia, explica, qual *cicerone*, o mistério da Fonte Castália e a utilidade daquele belíssimo manicômio, cravejado de gemas preciosas, onde habitam os poetas.

Chegam Cupido e Cleonte e este obtém as boas graças de Apolo, que o dota de faculdades poéticas, fazendo-o beber da fonte virtuosa, e oferece-lhe uma grande festa, com um torneio em que tomam parte todos os poetas que habitam o manicômio, com graciosos bailados e terminando por uma apoteose à Poesia.

No terceiro ato estamos novamente em casa de Frumêncio, no último dia do prazo marcado por Cleonte. O Comendador Andronico, milionário, que se dá ao luxo de passear em palanquim, carregado pelos seus fâmulos, vem, acompanhado de rico e luxuoso séqüito, agradecer a Frumêncio os versos em que o felicitara pelo seu aniversário e também para pedir-lhe a mão de Azélia, fazendo valer a sua imensa fortuna. Azélia recusa, mas, muito instada, declara que só resolveria depois de meia-noite; antes dessa hora, porém, chega Cleonte, triunfante, trazendo na mão uma garrafa da água milagrosa da Fonte Castália. Ele só fala em verso, e com tanta imaginação, com tanta fantasia, que Frumêncio o prefere logo aos milhões do Comendador. Cleonte faz beber o seu futuro sogro daquele filtro misterioso e o próprio Frumêncio, que nunca conseguira fazer certo um verso, transforma-se instantaneamente; dos lábios jorram-lhe agora versos, espontâneos, belos, elegantes. Bebem também Azélia e o Comendador e sofrem o mesmo influxo. Machucho, desolado, vendo que os seus serviços já não eram necessários, faz a sua trouxa para ir-se embora. Termina a peça pelo casamento de Azélia e Cleonte e pela apoteose ao Amor.

O público sentiu-se encantado pela gravidade daquela ironia tão leve e tão delicada e deliciado pela forma literária da prosa e pela pureza do verso. As palmas soavam freqüentemente em toda a sala, depois de uma frase feita, de uma rima bem achada, ou de um episódio cômico, e risadas e gargalhadas misturavam as suas escalas ao fragor dos aplausos. No fim do segundo ato foi chamado Artur Azevedo, que agradeceu de um camarote; nem todos o viram, entretanto, ou não se satisfizeram, e quiseram-no em cena. O autor relutou por muito tempo, mas o empresário e todos os artistas o conduziram à cena aberta e ele recebeu então

uma dessas manifestações de que um autor se recorda sempre com prazer e orgulho – tanto ela tem de espontânea como de sincera.

Ferreira de Souza deu-nos um Frumêncio como não se poderia desejar melhor; Olímpio Nogueira compôs um Machucho admiravelmente cômico; Alfredo Silva deu-nos um bom Apolo de ópera-bufa e Marzulo um Cleonte pouco convencido do próprio afeto. Barbosa cantou agradavelmente o papel do Comendador.

Lucília Peres estava contrariada com a rouquidão que a cometeu e privou de dar à figura de Azélia todo o brilho; Helena Cavalier fez com caráter a Rhéa, uma caricata; Aurélia Delorme foi um Cupido bastante sugestivo e as nove Musas tiveram outras tantas figurantes graciosas. Bons cenários, ricos vestuários e brilhantes apoteoses.

A música é toda graciosa, com uma romança bem feita e muito bem aproveitada na orquestração e um concertante bem arranjada no terceiro ato – toda ela do Maestro Luiz Moreira, que foi também chamado á cena.

Um belo espetáculo, que se repetirá por muito tempo.

(sem assinatura)

O País – 25/07/1904

A Fonte Castália

Há tempos, nesta mesma folha, e nesta mesma coluna, publiquei um artigo em que me defendia contra um ex-ator que, num jornal do Pará, entendeu que devia atirar sobre os meus ombros a responsabilidade da ruína do nosso teatro.

Nesse artigo eu dizia, para desconto dos meus inúmeros pecados teatrais, que as minhas peças mais censuráveis e que poderiam deslustrar a minha memória eram justamente aquelas que me tinham fornecido alguns meios de subsistência e conforto. As outras, em que a bondade do público poderia descobrir uma intenção de arte, foram por este condenadas, e quando esse juiz condena é que se pode com mais razão aplicar aquela interrogação popularizada pelo *Jornal do Brasil*: - Para quem apelar?

*

Em 1890 fiz representar no teatro Apolo uma réstia de ano intitulada *Viagem ao Parnaso*, na qual se estreou, nesta capital, o ator Brandão. Ultimamente esse artista, que foi sempre muito meu amigo, me convenceu de que naquela revista esquecida havia uma comédia que era preciso aproveitar, para ser representada por uma companhia que ele estava organizando para o teatro Apolo, e da qual seria empresário de sociedade com o Sr. Francisco de Mesquita.

Depois de me entender com este cavalheiro, meti mãos à obra e escrevi a *Fonte Castália*, mas a peça não inspirou a menor confiança à empresa do Apolo, tanto assim que a primeira leitura, chamada "prova de papéis", não passou do 2º ato.

O Sr. Mesquita, com um cavalheirismo que lhe agradeci, que de novo lhe agradeço nesta ocasião, procurou-me para me dizer que a minha peça era um *bijou* (foi esta a expressão de que ele se serviu), mas que as circunstâncias do momento o obrigavam a transferir a sua exibição para mais tarde, visto que naquela época todo o seu interesse estava em pôr em cena a *Passagem do Mar Vermelho*.

Eu, que trabalho para o teatro há trinta anos, daria uma prova muito medíocre da minha inteligência, ignorando o que significava deitar de lado uma peça encomendada. Se agradeci a declaração do Sr. Mesquita, foi por ter esse cavalheiro procedido como certos empresários não costumam proceder, quando encomendam peças: este, ao menos, me deixava a esperança de que mais tarde a *Fonte Castália* seria representada...

Além disto, vieram dizer-me que o meu amigo Brandão estava contrariado por lhe ter o autor distribuído um personagem que não figurava no segundo ato; que o ator Campos se mostrara descontente com o papel de Apolo: que outros artistas da companhia auguravam mal da peça, por ser em grande parte escrita em verso, - É muito fina para o nosso público! diziam eles. – Se o nosso público soubesse tudo quanto se diz a seu respeito nos bastidores!

*

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

Fiz a leitura da peça aos artistas do Recreio, e recebi as mais agradáveis demonstrações de que o meu trabalho agradara.

Entrou em ensaios a *Fonte Castália*. Não duvido que algum dos artistas desconfiasse da peça; nenhum, entretanto, mo deu a entender, nem aos meus ouvidos chegou qualquer opinião que me desanimasse. Todos os intérpretes mostraram nos ensaios, que foram muitos e alguns bem fatigantes, uma boa vontade que me lisonjeava. Tito Martins, e depois o próprio Dias Braga, ensaiador de primeira ordem, dirigiram carinhosamente os ensaios, procurando fazer ressaltar os menores efeitos de representação. Luiz Moreira, nos lazeres da sua afanosa regência do Cassino Nacional, escreveu uma partitura boa e graciosa, que Atílio Capitani instrumentou e José Nunes ensaiou com todo o cuidado. Marroig, Castaneo e Emílio pintaram magníficos cenários. Antonio Novellino arranjou engenhosos maquinismos para as apoteoses, e a *coutumière* Jerusa esmerou-se nos vestuários.

*

Chegou a primeira representação. O teatro encheu-se. O primeiro ato foi aplaudido calorosamente. Terminado o segundo, os espectadores fizeram-me uma verdadeira ovação, e essa ovação se reproduziu no fim do terceiro, em que fui chamado muitas vezes à cena.

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

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

*

As pessoas que assistiram às últimas representações da *Fonte Castália* gostaram da peça, aplaudiram-na, saíram satisfeitos do teatro, mas eram poucas, muito poucas, tão poucas, que não davam para as despesas.

Os artistas dizem uns aos outros, para se consolarem: _Está pouca gente, mas a roda é boa! – Se o leitor tenciona, de que Deus o guarde, escrever e fazer representar no Rio de Janeiro alguma peça de teatro, rogue a Deus que o livre da boa roda. "Boa roda" em teatro quer dizer "ausência de público"

*

De tudo isto se infere que os artistas do Apolo tiveram toda a razão quando torceram o nariz à *Fonte Castália*, e Dias Braga cometeu um erro, de que, aliás, não se arrepende, incluindo no repertório do seu teatro essa infeliz fantasia cômica.

Digam-me agora se, a vista do resultado que aí fica exposto, devo ter alguma pretensão literária quando me sentar à mesa e pegar na pena para escrever uma peça destinada ao nosso público... Entretanto, ninguém acreditaria que eu não saiba a que meios recorrer para fazer alguma coisa que dê cem representações seguidas, embora incorra no desagrado da "boa roda".

Se tivéssemos o teatro com que sonho há tantos anos, as circunstâncias seriam outras; não haveria da minha parte, nem da parte de outro qualquer autor, o receio de sacrificar um empresário, e então escreveríamos por amor da arte; mas no caso da *Fonte Castália*, por exemplo, eu fico de bom partido, unanimemente elogiado pela imprensa, mas a empresa?... Essa paga com alguns contos de réis o nobre desejo de ser agradável a um comediógrafo!

Só me resta pedir a Dias Braga que me perdoe o lhe haver impingido essa *Fonte* que não foi de receita, e aos meus amigos, se os tenho, que concorram à récita do autor, que hoje se realiza.

Artur Azevedo

3. O Mambembe

Primeira representação pela cia. Mesquita, teatro Apolo, 07/12/1904. Escrita em colaboração com José Piza.

O País – 04/12/1904

Artes e Artistas

O Mambembe

Quarta-feira, 7 do corrente, será definitivamente levada à cena em primeira representação a brilhante peça *Mambembe*, magistralmente escrita pelos comediógrafos brasileiros Artur Azevedo e José Piza para os artistas do teatro Apolo.

Podemos desde já garantir que os autores foram felizes no seu trabalho, cujo encanto é aumentado pela graciosa música do talentoso maestro Assis Pacheco e pela cenografia deslumbrante, da qual se destaca a apoteose do 2º ato representando a serra da Mantiqueira.

É uma feliz concepção em que o cenógrafo foi brilhantemente secundado por Augusto Coutinho, que tem nesse quadro talvez seu melhor trabalho de maquinismo.

Assim, pois, tudo faz prever um sucesso com a representação do *Mambembe*, que tão cedo não sairá do cartaz do elegante teatrinho da rua do Lavradio.

(sem assinatura)

A Notícia – 08/12/1904

O Teatro

(...)

A burleta o *Mambembe*, que escrevi de colaboração com José Piza, foi ontem bem acolhida pelo público, no Apolo; pelo menos os espectadores riram e aplaudiram, e o empresário me declarou que estava satisfeito.

O ser co-autor da nova peça não me inibe de dizer que o desempenho dos papéis esteve na altura da excelente companhia daquele teatro; um crítico exigente repararia, talvez, que nalgumas cenas a representação foi um tanto arrastada, mas espero que esse inconveniente desapareça de hoje em diante.

Releva dizer que o *Mambembe* foi ensaiado e encenado em muito pouco tempo: um mês, pouco mais ou menos, e durante esse mês ensaiaram-se dois quadros novos do *Badalo*, e fizeram-se reprises do *Pé de Cabra* e do *Esfolado*. Não admiram, pois, certas hesitações que, repito, hão de desaparecer.

Brandão, para quem a peça foi escrita, correspondeu com muito boa vontade aos desejos dos autores, e caracterizou com graça e talento o seu personagem.

O mesmo pode-se dizer de Balbina Maia, uma das poucas atrizes que ainda nos restam: o seu trabalho foi de uma igualdade e de uma consciência que me entusiasmaram; aquela "Dona Rita" veio acrescentar a sua enorme galeria de tipos cômicos. Note-se que nem um momento Balbina imprimiu ao seu personagem uma feição caricata.

Peixoto e Machado apostaram-se em fazer rir a platéia, e qualquer deles o conseguiu sem recorrer às cócegas da "bexigada", e Leite deu a melhor conta do recado no papel de um caipira que marcará, talvez, uma época na sua vida artística.

Não é Rentini um ator completo, o que não quer dizer que o não seja desde o momento em que se resolva deveras a sê-lo; canta, porém, com tanta suavidade e tem tão bonita voz, que as suas qualidades de tenor suprem os seus defeitos de ator, e fazem-no ser aplaudido com entusiasmo.

Senti que Blanche Grau deixasse o Apolo: há no 3º ato um personagem que foi inventado para ela, e que não existiria se não fosse a sua presença naquele teatro. Desculpem-me este pequeno desabafo: os autores dão sempre o cavaco quando lhes escapa qualquer artista com quem contavam numa peça nova, e aquele papel tem certa importância, embora figure apenas numa terça parte da burleta. Felizmente a graciosa Vitorina Cezana substituiu

gentilmente e dignamente a sua colega. Eu apenas lhe pediria, se a tanto me atrevesse, que trocasse por uma *toilette* mais simples o seu vestido de seda, que destoa tanto naquele quadro da roça.

Maria Lino, com seu sorriso encantador, Maria Layrot, Campos, Pedro Augusto, Leitão (um soberbo Carrapatini, maestro e sapateiro), Brandão Sobrinho, Linhares, Teixeira, Rosalvo, (não sei se me escapa algum) fizeram o possível para que a burleta alcançasse o êxito que pelos modos alcançou.

Propositalmente deixei para o fim Cecília Porto, que no desempenho do principal papel feminino confirmou plenamente as esperanças que manifestei no meu folhetim passado. Neta e filha de artistas, ela não degenerou os seus. O que lhe tem faltado até hoje é a atenção que os nossos empresários nunca lhe dispensaram. É moça, inteligente, simpática, tem voz como qualquer estrela de opereta, e está destinada a fazer boa figura no palco, sobretudo se corrigir certos defeitos de pronúncia, aliás muito corrigíveis. O público fez-lhe ontem uma espécie de consagração.

Assis Pacheco, que por estes dias parte para o Norte, e a quem deixo aqui o meu adeus saudoso, escreveu, com incrível rapidez, uma das suas melhores partituras do gênero ligeiro; desde o prelúdio, que é um mimo, até o último número, a música foi ouvida com simpatia e prazer, e o público parecia satisfeito por se ver desta vez aliviado do maxixe e da intervenção dos chocalhos na orquestra.

Assis Pacheco teve a satisfação de ouvir todos os números perfeitamente executados sob a hábil direção do jovem professor Amabile.

Marroig, Crispim do Amaral, Afonso Silva, Timóteo da Costa e Emílio pintaram magníficos cenários para o *Mambembe*. Não destacarei aqui o nome deste ou daquele, para envolver a todos nos mesmos aplausos. Ontem, o público, diante do trabalho desses artistas brasileiros, não sentiu falta de Carrancini ou Coliva. Já é uma conquista.

Ainda um aperto de mão a Augusto Coutinho, o engenhoso maquinista do Apolo, a quem renovo as expressões que lhe dirigi no folhetim passado.

A todos, e ao meu velho camarada Adolfo Faria, que ensaiou o *Mambembe* com tanto carinho, e ao empresário Mesquita, outro amigo dos bons tempos, envio, no meu nome e em nome de José Piza, os nossos agradecimentos cordiais e sinceros.

(...)

A. A.

O País – 09/12/1904

Artes e Artistas

Mambembe

A companhia do teatro Apolo apresentou anteontem a sua nova peça, que tanta curiosidade despertara, por ser trabalho de Artur Azevedo e José Piza, esse uma bela promessa no terreno da literatura teatral, e aquele um nome conquistado à força de talento e sacrifícios.

O *Mambembe* é uma burleta em três atos divididos em 12 quadros, ornada de música original de Assis Pacheco.

A surpresa da primeira representação não foi pequena, mesmo porque o título *Mambembe* não podia ser por todos conhecido, não tendo significação certa e prestando-se para títulos de muita coisa vaga para aqueles que não pertencem à boemia fluminense.

No caso vertente o termo "Mambembe" faz parte da gíria de bastidores e exprime a reunião de um grupo desconexo de artistas dramáticos que sai pelo interior afora, explorando o teatro de qualquer modo.

Para temos idéia exata do *mambembe*, citaremos o último de que tivemos notícias: - um *mambembe lírico*, que cantava no interior do Estado de Minas a *Gioconda*, tendo por orquestra um piano, um violino e um trombone, executando-se o bailado das horas com uma bailarina.

Os autores da burleta nacional conseguiram uma peça nova, perfeitamente nova, original e brasileira, e nisto está o seu maior merecimento.

O 1º ato é fraco e chega a deixar o espectador em dúvida sobre o êxito da peça; mas o interesse cresce depois, de ato para ato, e o sucesso torna-se franco e indiscutível.

O enredo é simples. O ator Frazão (Brandão) organiza um mambembe; mas luta com dificuldade, não dispondo de uma primeira dama para a excursão. Lembra-se de atrair para a sua companhia uma amadora de prestígio nos palcos das sociedades particulares, e efetivamente dirige-se a Laudelina (Cecília Porto), afilhada de D. Rita (Balbina Maia) e filha de uma senhora Gayoso e de um mineiro que passara pelo Rio de Janeiro no tempo em que a cantora Cesano tinha voz e era moça.

Laudelina deixa-se fascinar pela proposta do ator Frazão; D. Rita tenta desviá-la daquela perdição, mas só consegue servir-lhe de companhia durante a excursão artística. Essa rapariga tem um apaixonado, o amador Eduardo (Rentini), que com ela representava a *Morgadinha de Val Flor* em Catumbi. O rapaz fica desorientado quando sabe da próxima partida

de Laudelina e, para acompanhá-la, obtém de seus patrões uma licença de três meses e engaja-se, sem vencimentos, no mambembe do Frazão.

Os incidentes que precedem a formação do mambembe são interessantes e passam-se nos fundos de uma venda muito conhecida nesta capital, onde se reúnem os artistas sob a proteção platônica do proprietário do negócio, homem dado à literatura teatral.

É um verdadeiro cinematógrafo falante, esse quadro; mas o público, que não o conhece, não percebe a verdade daquelas cenas dos artistas boêmios.

Deixemos de parte as minudências, que serão apreciadas pelos curiosos que forem ao Apolo aplaudir o *Mambembe*, e continuemos a resumir o enredo.

O 2º ato passa-se na cidade de Tocos, onde chega o mambembe depois de um mês de peregrinação; mas ali estivera um outro mambembe de caloteiros e as dificuldades tornam-se quase insuperáveis; os artistas estão acampados no meio de um largo, sem casa, sem crédito e com fome, além dos credores que perseguem o empresário.

Felizmente é dia do aniversário natalício do tenente-coronel Pantaleão (Peixoto), presidente da câmara municipal, grão-mestre da maçonaria e comandante superior da guarda nacional. Arranja-se uma manifestação, com música e foguetes, e o homem, enternecido pelos encantos de Laudelina, abre as portas de sua casa ao mambembe. Tenta ele a sedução da rapariga, mas apanha um murro do noivo desta, sendo este preso em flagrante pelo subdelegado.

Agrava-se a situação do empresário com a perseguição dos credores, dando lugar a interessantes cenas descritas com muita graça.

Salva-se a situação inesperadamente pelo convite que o capitão Irineu (Machado) dirige ao chefe do mambembe, para três representações em Pito Aceso, por ocasião das festas do Divino Espírito Santo, e isso com bastante dinheiro adiantado.

A festa do Divino é apresentada ao vivo, provocando boas gargalhadas, e por fim, o espectador assiste a uma representação do mambembe no teatro de Pito Aceso, teatro cujo palco é montado sobre barricas. O resultado é o desabamento da caixa em meio da representação.

Seguem-se muitos incidentes cômicos, até que chega momento da partida dos artistas, dando-se o desenlace pela descoberta do verdadeiro pai de Laudelina, que é o próprio capitão Irineu. Eduardo obtém a mão de Laudelina e acaba-se a peça como acabam todas as comédias.

O *Mambembe* tem a sua carreira garantida. É uma peça muito bem feita e muito engraçada, sem ofensas ao pudor das platéias, e o desempenho, que ainda há de melhorar, já é bom por parte dos artistas aludidos, merecendo ainda menção o ator Leite, num aplaudido papel de caipira.

É boa e bem feita a partitura organizada por Assis Pacheco e dirigida por Luiz Amabile, tendo havido alguns números bisados.

(sem assinatura)

Gazeta de Notícias – 09/12/1904

Crônica Teatral – O "Mambembe", burleta em 3 atos e 12 quadros, de Artur Azevedo e José Piza; música de Assis Pacheco. Peça de intensa novidade, representada com sucesso no Apolo.

Há enredos velhos? Não há. Desde que sejam novos os assuntos e hábeis os autores não há velhos enredos. O *Mambembe* obteve anteontem um sucesso real, com aplausos sinceros da platéia, e entretanto não há enredo mais fatigado. Também não há assunto mais novo e, firmando a burleta, o nome de Artur Azevedo, autor mais hábil.

A menina Laudelina vive com a madrinha em Catumbi, cosendo para fora e estudando os papéis de um clube dramático recreativo.

O galã do clube, caixeiro de comércio, namora-a, a madrinha protege o namoro. A menina Laudelina é como muitas meninas.

Além disso, séria, amando a arte dramática e, com um nascimento que pode ser muito real e daria assunto, como tem dado, ao romance folhetim e a peças românticas, Laudelina é filha natural de um tal *Batata*, que abandonou a sua *vítima* (chamo-la vítima) depois de vê-la mãe.

Ora, uma vez que no Clube de Catumbi Laudelina, a filha da vítima, dialogava com *seu* Eduardo as cenas da *Morgadinha de Val-Flor*, aparece na platéia Frazão, o popularíssimo ator, empresário mambembeiro.

Frazão é Mefisto. Aplaude, vai à caixa do clube, uma caixa pequena, uma caixinha, cumprimenta Laudelina e noutro dia de manhã vai propor levá-la consigo, como primeira dama de uma companhia de *tournée*, depois de dizer o que é *mambembe* e fazer um monólogo em que se citam Scarron e o seu *Romance cômico*.

Scarron, se não nos falha a memória, foi o primeiro cidadão que se fantasiou de galo. Conta a lenda que uma vez untou o corpo, rolou num colchão de penas e saiu para a rua assim, em Paris.

A população perseguiu-o, atirou-lhe baldes d'água e o nosso Scarron apanhou um formidável reumatismo.

Frazão cita Scarron, Laudelina fica contentíssima, convence a madrinha, D. Rita, vão à venda do Moreira, o quartel-general teatral, e depois de um trabalhão doido do Frazão para arranjar dinheiro – partem para a *tournée*.

Essa *tournée* é cheia de incidentes boêmios no interior de uma das nossas províncias, e depois de Laudelina, sempre séria, sempre acompanhada pela madrinha e de *seu* Eduardo, ter de suportar o namoro do coronel Pantaleão, venerável da maçonaria de Togos, D. Rita descobre em Pito Aceso, o *Batata*, o pai da menina.

Nada mais simples.

*

A peça tem, porém, o lado inédito, nunca explorado, de um interesse vivíssimo – a história do *mambembe* nas cidades do interior e os costumes, os tipos essencialmente nacionais. O 2º e o 3º atos são se uma graça, de um imprevisto há muito tempo afastados dos nossos palcos.

Alguns senhores capazes de ter a ingenuidade grandíssima de acreditar na regeneração da arte dramática estavam contentes, a entreolharam-se:

_Será possível?

Possibilíssimo. Entre as cenas altamente cômicas das infelicidades do *mambembe* e dos planos do empresário Frazão, um personagem que lembra muito o Trombone do *Rapto das Sabinas* representado aqui pelo Noveli – nós víamos dois escritores interessados com a vida e os costumes do nosso interior, assistíamos a criação de tipos, cada qual mais flagrante e verdadeiro.

Desde o *Trunfo às avessas* e de outras comédias nacionais, que não se vê e não se ouve aquilo. O coronel Pantaleão, Chico Inácio, o mestre da filarmônica Carrapatini, os dois matutos de Pito Aceso, a festa do Imperador do Divino, o *cateretê*, quanta coisa nós ignoramos da vida boa e simples – nós que julgamos o Brasil pela Cosmópolis que se agita entre Petrópolis e o largo da Carioca.

Mambembe, apesar de ser feito de colaboração, tem o cunho de Artur e obedece aos seus processos de fatura, de tal forma que a gente relembra cenas como a do "terraço", muito parecida com a do "quintal da pensão" do *Gavroche*, etc.

Mas isso não impede que a peça seja absolutamente original, tratando com rara habilidade um assunto encantados, mas difícil.

*

No desempenho do *Mambembe* é evidente o esforço com que todos os artistas da Companhia Mesquita trabalharam. Balbina Maia esteve de uma discrição, de uma sobriedade magníficas. Pedro Augusto e Leite, há muito sem papéis que os distingam, fizeram dois

matutos que são duas criações. Campos deu-nos um Moreira muito real: Rentini, Brandão Sobrinho, Maria Lina, Layrol e Linhares concorreram para o conjunto.

Peixoto fez do coronel Pantaleão um papel carecedor dos maiores elogios. Leitão tem o seu melhor papel no Carrapatini. Brandão, o mesmo, sempre hilariante, conseguiu quase saber o seu papel, e Machado, um homem a quem a mania de fazer rir estava quase transformando num grande cacete, foi no Chico Inácio engraçadíssimo e cheio de naturalidade. Só quem não compreendeu bem o seu papel, fazendo uma menina da roça, quando devia fazer uma menina de Catumbi, foi a Sra. Cecília Porto, e dizem os entendidos que como cantora também não agradou.

O *Mambembe* tem uma linda partitura do maestro Assis Pacheco, da qual muito agradaram o "cateretê" e o "dueto das juras", cenários limpos, maquinismos a tempos, quatro finais de efeito seguro e é justo terminar estas notas elogiando o apuro com que o provecto A. de Faria ensaiou a peça.

(sem assinatura)

A Notícia – 08/12/1904

Primeiras Representações – *Mambembe*, burleta em 3 atos e 12 quadros de Artur Azevedo e José Piza, música de Assis Pacheco.

Foi um sucesso ontem no Apolo a burleta *Mambembe* de Artur Azevedo e José Piza.

Nas rodas teatrais não se contava muito com o agrado do público para essa peça cheia de caricaturas do mundo dos teatros e de alusões a personagens que só são conhecidos dos atores.

Entretanto *Mambembe* agradou absolutamente, e não é difícil prognosticar uma longa série de representações e o brilhantismo das festas de meio centenário.

Os Srs. Artur Azevedo e José Piza conseguiram harmonizar bem a sua colaboração numa peça ligada por um entrecho romântico e repleta de situações cômicas sem que se saiba ao certo onde está o trabalho de um ou de outro. Nas cenas da roça de uma graça muito simples e natural, com o imperador do Divino, os matutos, o chefe da banda Capitani, tem a gente vontade de dizer:

_Cá está o José Piza!

Mas aí mesmo há a esposa do chefe político de Pito Aceso, uma *cocote* francesa apanhada no Rio em 79 e esse episódio é apenas um conto de Artur aproveitado com felicidade. Tem pois a gente de hesitar e voltar atrás.

_Cá está o Artur!

A verdade é que estão ambos, unindo impressões e idéias para uma deliciosa comédia de costumes, e só se encontrar a sós o Sr. José Piza nas tiradas definidoras de mambembe e de empresário.

Vê-se o noviço na retórica...

Mambembe é a *Bohéme* dos teatros. Os nossos atores encontraram não um mas dois Murger para contar essa angustiosa vida de cavações. Com tendências tão líricas só se podia arranjar um enredo muito romântico e uma peça essencialmente honesta.

O *Mambembe* é a peça mais honesta destes últimos dez anos. Artur Azevedo e José Piza demonstraram que se pode estudar todos os aspectos da sociedade, sem recorrer ao grosseiro e à pilharia pesada.

*

O enredo da burleta é o seguinte:

D. Rita criou desde criancinha uma sua afilhada, Laudelina, filha de uma tal Sra. Gayoso e de um provinciano de passagem na corte em 1879. Quando começa a peça, de manhã, na casa de D. Rita, Laudelina tem 22 anos e acaba de obter aplausos num clube de amadores de Catumby, representando a *Morgadinha*. Fazia o Luiz Fernandes, o Sr. Eduardo, caixeiro e seu apaixonado, mesmo fora da pele de Luiz Fernandes.

O Sr. Eduardo está repetindo as frases da *Morgadinha* para confessar a paixão quando chega o popularíssimo ator Frazão, *mambembeiro* velho. Frazão vem simplesmente contratar Laudelina para primeira dama de uma companhia que organiza. Imaginem como fica essa menina de Catumby com disposições para o drama! Apesar dos conselhos de D. Rita, aceita.

Este quadro tem a definição de Mambembe, Frazão sai dali a cavar dinheiro. Encontramo-lo na venda do Moreira, onde os artistas contratados o esperam, cheios de ansiedade.

Vemo-lo ansiado no corredor de uma casa de pensão, è espera do último conto de réis prometido, e afinal na gare da Central, quase a perder o trem, agarrando-se ao carro das bagagens. Partiu o *mambembe*!

Este 1º ato de exposição tem um quadro meio fraco, o da venda do Moreira, de uma grande verdade mas com alusões e caricaturas que o grande público não pode compreender.

Este 2º ato é encantador. Chega a companhia a Togos, depois de um mês de *tournée*. O dono do hotel, antigo cômico, não os quer receber fiado. Como comer e dormir? Salva-os o coronel Pantaleão, coronal da Guarda Nacional, presidente da Câmara Municipal, venerável da Maçonaria e dramaturgo, autor da *Passagem do Mar Amarelo*, drama em 12 atos e 21 quadros.

Pantaleão namora Laudelina, protege a companhia para montar o drama, que é pateado.

Depois do fiasco, a companhia não sabe como sair de Togos e não fosse o chefe político de Pito Aceso, o coronel Chico Inácio, ainda lá estaria...

Há uma providência para os artistas. É ele. A companhia, depois de Eduardo esbofetear Pantaleão, é convidada para representar em Pito durante as festas do Divino e parte em carros de bois, numa paisagem lindíssima.

_Como é belo o Brasil! Nada lhe falta!

_Falta apenas um teatro!

O 3º ato, o melhor, o mais interessante, cheio de imprevisto e de graça, passa-se em Pito Aceso.

O coronel Chico é um desses tipos de provinciano bom, a festa do Divino *bal son plein*, a banda toca no coreto, há a procissão do Divino com o coronel fazendo de imperador e a sua madama, a tal do Alcazar, muito contente sob o pálio branco. Chega Pantaleão que quer amar Laudelina e representar o seu drama, principalmente amar, tanto assim que lhe oferece dois contos numa carta.

Frazão, ao saber disso, disfarça-se em Laudelina e, numa cena impagável, apanha os dois contos.

Mas há ainda um quadro – o da representação no teatro da roça, originalíssimo como pintura de costumes. Aí numa tremenda peça quando Frazão está mais indignado, o palco, assente em barricas, desmorona-se... Quando a *troupe*, enfim, despede-se par voltar ao Rio, o bom Chico Inácio dá o seu cartão a D. Rita e esta descobre que é o *Batata*, o pai de Laudelina. O Sr. Eduardo casa com ela, madame aceita a filha, o coronel fica contentíssimo e quando a jovem atriz mostra escrúpulos em abandonar a arte, Frazão, que é digno, acaba com eles e parte para o seu vício, com as suas pobres andorinhas, empresário de *mambembe*, a arranjar outro *mambembe*...

O desempenho do *Mambembe* é digno de elogios. Brandão, a princípio preocupado, foi nos dois últimos atos, o mesmo de sempre; Peixoto, há muito sem um bom papel, fez uma criação do coronel Pantaleão; Machado esteve interessantíssimo no Chico Inácio, os Srs. Leite e Pedro Augusto criaram dois tipos de matutos de uma observação muito justa e o Sr. Rentini cantou regularmente. A Sra. Balbina Maia foi uma D. Rita magnífica, a Sra. Cezana fez com propriedade a francesa do Chico Inácio. Só a Sra Cecília Porto errou o seu papel, fez em vez de um amadora de Catumby, uma menina roceira, e nesse tipo, que não é o imaginado pelos autores, foi muito feliz.

Todos os outros: Maria Lino, Brandão Sobrinho, Linhares concorreram para o agrado do *Mambembe*, e é justo destacar na criação dos tipos originais o Sr. Leitão no mestre da banda Capitani.

Assis Pacheco fez para o *Mambembe* uma comédia em que a música é *hors – d'oeuvre*, uma partitura cheia de encantos, em que se destacam o *catereté* e o dueto entre Eduardo e Laudelina.

Os cenários, os maquinismos – tudo bom. Enfim, o *Mambembe* está destinado a um franco sucesso.

(sem assinatura)

Jornal do Brasil – 09/12/1904

Palcos e Salões

O Mambembe

Uma peça nacional, que não era (...)[24], anunciava anteontem o teatro Apolo... Era um acontecimento, nada menos que isso, o (...)[25], nada menos que isso, o (...)[26] acontecimento quase (...)[27].

Trata-se de *O Mambembe*, burleta de Artur Azevedo e José Piza.

O primeiro dos autores é um (...)[28] teatro, um autor, (...)[29]. O segundo começa ainda, mas já tem sido também aplaudido e festejado.

(...)[30]

A peça é magnífica como observação e reprodução de tipos e de costumes e o fio que a conduz é interessante, capaz de prender a atenção sem fatigar o espectador.

Todas as cenas são de uma flagrante verdade, todo o diálogo é característico.

(...) uma grande simplicidade, uma ingenuidade em tudo aquilo.

A burleta não tem uma escabrosidade, um dito de mau gosto sequer. Todavia a possam achar um bocadinho longa, mas isso não se achará quando a representação estiver mais certa, mais correntia, isso que em nossos teatros não se consegue mais obter em uma *première*.

Assim, *Mambembe* é um trabalho de valor, que mercê ser aplaudido, que tem direito aos louvores da crítica, ao auxílio do público.

O seu enredo contou-o ontem dignamente, no seu folhetim *Ribaltas e Gambiarras*, o nosso companheiro Batista Coelho e dispusemo-nos, por isso, de o reduzir.

Assis Pacheco, às carreiras, do pé para a mão, fez para a peça a partitura que lhe convinha, uma partitura leve, bonita, com números de grande efeito – uns pela beleza da melodia, outros pela interpretação exata da situação, do ambiente. Dos primeiros, citaremos a romança de Eduardo, no 3º quadro, primeiro ato, (cujo único defeito é lembrar uma ária espanhola); o dueto de Panteleão e Laudelina e desta e Eduardo no 2º; dos outros

---

[24] Palavra ilegível no original.
[25] *Idem*.
[26] *Idem*.
[27] *Idem*.
[28] *Idem*.
[29] *Idem*.
[30] Parágrafo incompreensível devido ao grande número de palavras ilegíveis.

destacaremos o coro de abertura e o cateretê do terceiro ato. É dos melhores trabalhos de Assis Pacheco a partitura do *Mambembe*.

Os cenógrafos Crispim do Amaral, Marroig, Timóteo, Afonso Silva e Emilio andaram a disputar qual seria mais verdadeiro, mais fiel na reprodução de interiores e paisagens nossas e nem um suplantou os outros. Todos foram felicíssimos, todos os cenários são esplêndidos.

Não podemos, porém, deixar de salientar um: a subida da serra da Mantiqueira, de um efeito prodigioso como beleza, como novidade e como efeito. É grandiosa essa apoteose singela, devido em muito a Augusto Coutinho, que a montou e moveu lindamente, como, de resto, montou toda a peça

E passemos ao desempenho, que foi bom em conjunto.

Bransão tem um papel de gênero diferente daquele em que sempre o temos visto.

É naquele que se sente balançado com a transição. Esse balanço já deve, porém, ter desaparecido na segunda representação e o seu Frazão, que já era bom, bem trabalhado, resultará completo, sem vacilações.

Peixoto não tivera ainda nesta empresa um papel nas suas cordas, em que pudesse empregar a sua veia cômica apreciável e a sua preciosa qualidade de ator de minúcias, observador seguro de pequeninos nadas, eu resultam grandes efeitos. O coronel Pantaleão deu-lhe ensejo para isso e ele foi perfeito em tudo, no vestir, no característico, no contracenar e até no cantar.

Machado tem três papéis, a que deu todo o realce. O de capitão Irineu, então, foi excelentemente interpretado, vestido e jogado.

Três criações magníficas fizeram Leite, Pedro Augusto e Leitão, os dois primeiros em seus carreiros caipiras, completos, admiráveis, sendo que o de Leite é de mais importância, e o último num sapateiro italiano, mestre da banda de Tocos. João de Deus fez um molecote muito verdadeiro.

Campos reproduziu bem um tipo de comerciante do Rio, conhecidíssimo em rodas teatrais, e esteve engraçado no subdelegado.

Linhares, Candido Teixeira e Rosalvo puxaram bem pelos seus tipos, de pouco realce, de atores do *Mambembe*, o Marques esteve impagável no Vieira, o cômico da *trupe*, que fora de cena é de uma tristeza que aflige.

José Rentini, que estreava na companhia Mesquita, achou em Eduardo um papel que lhe vai a matar, porque, sem exigir muito grande representação, tem música de

responsabilidade a cantar e Rentini tem uma bela voz de tenor, que aproveitou com maestria. A romança e o dueto com Laudelina valeram-lhe palmas justíssimas. E, digamos, Rentini, anteontem, mostrou-se mais desembaraçado que na temporada Miranda.

Cecília Porto é uma boa atriz de comédia, que possui uma voz muito aproveitável para a opereta.

Estava pois a calhar para o papel de Laudelina e deu uma Laudelina de mão cheia. Poderá haver outra maneira de conduzir o tipo, mas a que ela empregou é muito verdadeira, Teve graça, a ingenuidade precisa e cantou bem.

Balbina Maia foi uma Rita digna de todos os encômios. Não se pode ser mais natural do que ela foi e o efeito desse processo foi soberbo.

Maria Lino fez com graça e alegria o seu papelinho, de pouco dizer, mas que está sempre em cena e tem, portanto, de ser contracenado. A galante atriz não se descuidou disso e animou bastante todas as cenas em que entrou, especialmente o cateretê, sem esquecer que cantou bem o terceto do primeiro ato. Cezana e Layrot bem nos seus papéis de pouca responsabilidade.

Coros e orquestra excelentes e Luiz Amabile, que os ensaiou e dirigiu, faz jus a todos os elogios, pelo carinho que teve para com a partitura de seu colega. Seria injustiça não citar o nome de Adolfo Faria, que ensaiou com capricho a peça.

Enfim, uma noite cheia, a que ofereceu a um público fatigado de revistas e mágicas sem novidade, com a burleta de Artur Azevedo e José Piza, a empresa F. Mesquita & C.

(sem assinatura)

Jornal do Brasil – 15/12/1904

Ribaltas e Gambiarras

Na passada quinta-feira contei miudamente, quadro por quadro, o enredo do *Mambembe*, a interessante burleta de Artur Azevedo e José Piza, musicada por Assis Pacheco e a capricho montada pela empresa do Apolo.

Os autores quiseram produzir costumes que não são familiares à maioria do público, cenas, aventuras, passagens da vida bizarra dos cômicos errantes, desses bandos de atores e atrizes que percorrem o interior dos Estados mais próximos do Rio de Janeiro e conseguiram fazer uma peça original, com um agradável sabor de novidade; deveras atraente.

O assunto foi tratado com habilidade e graça, os episódios foram bem escolhidos para dar uma idéia perfeita do que é esse correr de cidade e vilas por entre triunfos e decepções, com incertezas de leitura e de quase fome.

Há no desenvolver da burleta um pouco de convencionalismo teatral e nem ela poderia triunfar se assim não fosse, pois em teatro – farta toda a gente de o saber – não dá resultado a verdade absoluta, mas sim o verossímil.

Assim, Frazão, o empresário mambembeiro, ao explicar o que vem a ser *Mambembe* fala em Téspis e em Molière, que ele na vida real não conheceria se não muito vagamente e depois sabe que *mambembe* em língua mandinga quer dizer pássaro, coisa que cá fora nenhum ator nas suas condições se preocupou ainda em indagar.

Laudelina conhece também geografia e história mais do que ra de esperar da filha de criação de d. Rita, que não sabe o que é *ocaso* e mais diz frases em francês, aplica à sua pessoa uma variante do celebrado: *Il y a quelque chose lá*.

Isso, porém, já o disse, fica à conta do indispensável convencionalismo.

O que, parece, não deve ou antes não pode ser levado a essa conta é a impropriedade no trajar de certas figuras.

Os atores que vão partir para o mambembe apresentam-se vestidos com apuros de *toilette* que não são reais. Em regra tais atores não têm preocupações de elegância, e não foi isso que vimos. No interior, na roça também tanto eles como as atrizes aparecem vestidos muito ao rigor da moda.

Muitos mambembes conheci eu, com muitos mambembeiros convivi – e que saudades tenho desse tempo! – e posso afirmar que eles por lá seguem os usos da terra, andam muito à

vontade, com roupas de pouco preço, capazes de aturar o pó horrível do barro vermelho ou da terra roxa que tudo estraga.

Aquele ator que joga o solo, fatalmente estaria a jogá-lo em mangas de camisa.

Depois da cena da meia noite, em que todos acordam em sobressalto com o barulhão feito pelo Frazão e pelo coronel e aparecem com castiçais na mão, deviam vir com os trajes em desalinho, o que daria muito mais cômico ao quadro. Só Linhares vem assim; os outros aparecem como se andassem a passear no momento: as damas espartilhadas, penteadinhas; os homens de colarinho e gravata, abotoadinhos.

Isso prejudica o efeito. No quadro do arraial de Pito Aceso não há um traje feminino característico.

São coisas estas que passam despercebidas à maioria dos espectadores, mas que observadas agradariam muito mais a todos, dariam mais realce à peça, que é um estudo de costumes feito com a intenção de reproduzir, o mais aproximadamente possível, usos pitorescos.

No quadro da praça em Tocos, havendo quatro saídas de cenas, quase todos os casais que o Frazão despacha em procura de cômodos para a "trupe" saem pelos reguladores, o que prejudica deveras o intuito do empresário, que era espalhar por toda a cidade o seu pessoal, a ver se assim consegue alguma coisa.

Mas isso são senões, afinal sem grande importância, pois o *Mambembe* agradou e vai agradando em toda a linha.

Raras vezes tem alcançado uma peça tal unanimidade de opiniões. Ninguém há que tenha voltado do teatro descontente; todos saem deliciados e isso é bem justo. A peça tem todos os matadores.

O desempenho é muito bom em conjunto.

Brandão encarna com muita propriedade e muita vida o Frazão, o empresário do *Mambembe*, alma da *trupe* errante. Peixoto tem um belo trabalho de observação no coronel Pantaleão. Machado faz bem três tipos diversos e do segundo então, o capitão Irineu, tira grande proveito. Rentini canta adoravelmente os seus números de música e a contracenar já não está tão acanhado como víamos na companhia portuense. Leite faz um caipira magnífico e diz de maneira a tirar um grande resultado e belo monólogo do 2º ato, a contar a sua vida de tropeiro, e canta e dança soberbamente um cateretê no 3º.

Leitão e Pedro Augusto provam à saciedade que não há papéis pequenos. Fazem um e outro duas rábulas que se destacam de maneira notável pela perfeição com que as reproduzem. O músico Carrapatini, mestre da banda, é de mão cheia; e o carreiro de Pedro Augusto é admirável, que no traje, quer no dizer. A maneira por que esse carreiro acompanha a procissão do Divino, respeitosamente e a comer amendoins, é absolutamente verdadeira.

Marques frisa bem a tristeza do cômico Vieira; Linhares, Brandão Sobrinho, Candido Teixeira e Rosalvo puxam bem pelos seus papelitos. Campos reproduz com felicidade um tipo conhecido do Rio e João de Deus tira bom partido de um moleque no 1º ato.

Balbina Maia tem um dos seus melhores papéis na D. Rita, velha ex-amadora que atropela os prenomes e confunde "nux-vômica" com "vis-cômica". Cecília Porto representa com muita correção e graça a Laudelina e canta bem toda a música do papel, especialmente os duetos do 3º ato com Eduardo e com Pantaleão. Maria Lina empresta a sua graça natural ao papelito, um tanto apagado de Margarida e contribui com a sua denguice no dançar para o sucesso do cateretê. Cesana e Layrot fazem o que podem com os seus pequenos papéis.

Os coros cantam bem, mas deviam animar mais as cenas, movendo-se com mais calor. No quadro do teatro, se eles se rissem com vontade, sempre que fala o Vieira – e os autores devem ter mandado que o façam – o efeito seria outro.

A orquestra do Apolo é excelente, seguríssima e Amabile, o moço maestro que ora a dirige, tem talento e tem alma e, já está perfeitamente senhor da batuta.

A empresa F. Mesquita & C. não poupou esforços para montar brilhantemente a linda burleta e teve auxiliares poderosos em Crispim do Amaral, Marroig, Timóteo, Emilio e Afonso Silva cenógrafos de merecimento, Augusto Coutinho, maquinista de raro valor e Adolfo Faria que marcou bem a peça.

A música de Assis Pacheco é toda bonita, insinuante e agradável.

Mambembe foi e está sendo um legítimo sucesso que tem provocado aplausos a casas seletas, cheias sempre de uma sociedade escolhida.

*

(...)

Batista Coelho

A Notícia – 16/12/1904

O Teatro

José Piza e eu confessamo-nos gratos à imprensa carioca pela benevolência com que tratou a nossa burleta *O Mambembe*, que será hoje representada pela 10ª vez no teatro Apolo.

A peça agradou também ao público; mas tem sido, infelizmente, perseguida pelo mais implacável inimigo das nossas empresas dramáticas: o mau tempo. Quando chove, o público do Rio de Janeiro não vai aos teatros, e tem toda a razão, porque nem estes são resguardados, nem o preço dos carros, depois dos espetáculos, é acessível a todas as bolsas.

Os empresários de Paris levantam as mãos para o céu quando chove, porque os parisienses nem por um decreto se deixam ficar em casa à noite, mesmo com mau tempo; no Rio de Janeiro é justamente o contrário: a chuva prolongada é a ruína do teatro.

O mísero *Mambembe* espera, pois, pelo bom tempo, para gozar plenamente da fortuna a que lhe dão o direito os aplausos da imprensa e os do público, e eu faço votos para que esse momento chegue quanto antes, não por mim, não pelo meu colaborador, que temos outras indústrias, mas pelos que não vivem senão do teatro.

_Tenho que reparar uma omissão involuntária do meu último folhetim: esqueci-me do ator Marques, um dos bons elementos da companhia Mesquita, o engraçado *Chicara*, do *Esfolado*, que no *Mambembe* deu todo o relevo ao papel de *Vieira*, o cômico filósofo, que no palco tem pilhas de graça e fora do palco é triste que nem um obituário. O velho artista bem sabe que eu não poderia esquecer-me propositalmente do *Príncipe de uma família fantástica* e do *general do casal das giestas*, dois papéis que o teriam colocado no lugar que lhe compete se ele não fosse precisamente um incorrigível mambembeiro.

_Permitam-me os leitores que eu ocupe ainda um grande espaço do folhetim em prol da peça nova. Apesar das notícias dos jornais, apesar do meu artigo de quinta-feira passada, muita gente continua a ignorar o que é mambembe. Amigos e anônimos pedem-me pelo correio que lhes dê a significação desse vocábulo bárbaro, como se eu já não houvesse dado. Vou, pois, transcrever nestas colunas o trecho da cena IV do 1º ato, em que o ator *Frazão* explica à *D. Rita* e à *Laudelina* o que aquilo é:

*

"Frazão: - Como a senhora sabe, a vida do ator no Rio de Janeiro é cheia de incertezas e vicissitudes; nenhuma garantia oferece. Por isso, resolvi fazer-me empresário de uma companhia ambulante, ou, para falar com toda a franqueza, de um mambembe.

As duas: - Mambembe?

Frazão: - Dar-se-á caso que não sabem o que é mambembe? Nunca leram o *Romance cômico*, de Sacrron?

As duas: - Não, senhor.

Frazão: - É pena, porque eu lhes diria que o mambembe é o *Romance cômico* em ação, e as senhoras ficariam sabendo o que é. Mambembe é a companhia nômade, errante, vagabunda, organizada com todos os elementos que um empresário pobre pode lançar mão num momento dado, e que vai, de povoação em povoação, dando espetáculos aqui e ali, onde encontra um teatro ou onde possa improvisá-lo. Aqui está quem já representou em cima de um bilhar.

Laudelina: - Deve ser uma vida dolorosa!

Frazão: - Enganas-te, filha. O teatro antigo principiou assim, com Téspis, que viveu no século 6º antes de Cristo, e o teatro moderno tem também o seu mambembeiro, no divino, no imortal Molière, que o fundou. Basta isso para amenizar na alma de um artista inteligente quanto possa haver de doloroso nesse vagabundear constante. E a par de incômodos e contrariedades há o prazer do imprevisto, o esforço, a luta, a vitória! Se aqui o artista é mal recebido, ali é carinhosamente acolhido. Se aqui não sabe como tirar a mala de um hotel, empenhada para pagamento de hospedagem, mais adiante encontra todas as portas abertas diante de si. Todos os artistas do mambembe ligados pelas mesma alegrias e pelo mesmo sofrimento acabam por formar uma só família onde, embora não o pareça, todos se amam uns aos outros, e vive-se bem ou mal, mas vive-se.

Laudelina: - E... a arte?

Frazão: - Tudo é relativo neste mundo, filha. O culto da arte pode existir e existe mesmo num mambembe. Os nossos primeiros artistas João Caetano, Joaquim Augusto, Guilherme Aguiar, Xisto Bahia, todos mambembaram, e nem por isso deixaram de se grandes luzeiros do palco.

Laudelins: - Mas de onde vem essa palavra mambembe?

Frazão: - Creio que foi inventada, mas ninguém sabe quem a inventou. É como vocábulo anônimo trazido pela tradição de boca em boca e que não figura ainda em nenhum dicionário, o que aliás não tardará muito tempo. Um dia disseram-me que em língua mandinga, mambembe quer dizer pássaro. Como o pássaro é livre e percorre o espaço como nós percorremos a terra, é possível que a origem seja essa, mas nunca averigüei.

*

Espero que, depois dessa explicação categórica, ninguém mais me perguntará o que é mambembe.

Houve, no teatro, quem receasse que, tratando-se de um vocábulo desconhecido, esse título prejudicasse o êxito da peça; mas, que diabo! aí estava o exemplo da *Mascote*. Ninguém sabia o que significava, mas isso não impediu que a opereta fosse representada cem vezes seguidas.

(...)

A. A.

O País – 26/12/1904

Sobre Teatro

O meu ilustre colega *Pangloss* escreveu anteontem, nesta folha, que "o teatro entre nós só existe para a abjeta revista e pornografias do mesmo jaez."

A frase tem um fundo cruel de verdade; mas é de justiça atenuar a culpa que nisso possa caber aos empresários, aos artistas e aos escritores. Se uma comissão fosse nomeada para apurar, no caso as respectivas responsabilidades, ver-se-ia talvez mais embaraçada que as autoridades incumbidas de esclarecer os sucessos de 14 de novembro; - mas não há dúvida que o resultado do inquérito seria favorável àqueles pobres diabos.

Dias Braga, que, se já não é o empresário do Recreio, continua a ser o diretor dos artistas ali reunidos em associação, procurou, depois do prodigioso sucesso do *Cá e lá*..., atrair os espectadores com uma peça quase literária, em que houvesse o chamariz da encenação e da música, mas sem nenhuma preocupação pornográfica: pôs em cena a *Fonte Castália*. O resultado foi negativo: a peça, muito bem recebida pela imprensa, e entusiasticamente aplaudida pelo público da primeira representação, caiu miseravelmente, causando grave prejuízo ao teatro.

Na impossibilidade de reagir contra a vontade do público, fez a empresa o que devia fazer para seguir à risca o axioma prático do *primo vivere*: pôs em cena o *Avança*, que, se não teve, como o *Cá e lá*, as honras do triunfo, pelo menos não desapareceu no porão do teatro ao cabo de uma dúzia de representações.

Portanto, Dias Braga, a quem se deve, toda a gente o sabe, as mais nobres, as mais sinceras, as mais desinteressadas tentativas do teatro sério, digno de uma platéia inteligente e educada, não fez mais que seguir o caminho traçado pela soberania do público...

Francisco de Mesquita, o empresário do Apolo, encontrou uma verdadeira mina no *Esfolado*, isso não o impediu, entretanto, de encomendar ao malsinado autor da *Fonte Castália* uma peça a cuja representação o pai mais escrupuloso pudesse levar a filha donzela.

Honrado com essa encomenda e desejoso de aviá-la, o ressabiado comediógrafo solicitou a colaboração de José Piza, que nalguns trabalhos ligeiros lhe parecera ter revelado as melhores disposições para a literatura dramática. Daí o *Mambembe*, que teve a fortuna de dar aos nossos críticos mais avisados a sensação de um renovamento do teatro nacional.

Faltava-lhe, porém, o tempero, sem o qual não há peça que não repugne ao paladar do nosso público: faltava-lhe a pornografia de que fala *Pangloss*, faltava-lhe mesmo a ambigüidade

e a malícia, tão ao sabor da maioria dos espectadores, e, apesar de certas concessões feitas ao vulgo, como fosse uma apoteose absurda, muito justamente criticada pelo *Jornal do Comércio*, o *Mambembe* morreu do mesmo mal de sete dias que vitimou a *Fonte Castália*.

O público, devo reconhecê-lo, mostrou-se desejoso de gostar da peça: assistindo às representações, um observador com certa prática notaria que ele estava sôfrego pelas ambigüidades mais ou menos pornográficas, e punha malícia em tudo, com aquele risinho significativo do espectador que se quer mostrar esperto e a quem não há sutileza que escape. O nome de *Pito Aceso*, que aliás figura, ou deve figurar na geografia nacional, despertou uma hilaridade expressiva: um espectador ao sair dizia a outro num tom radiante: _Aquela do *Pito Aceso* é forte, mas foi bem sacada!

Entretanto, não havia na peça bastante pornografia, a peça estava condenada.

No teatro atribuíram à chuva o insucesso do *Mambembe*. Efetivamente, quinze representações foram realizadas debaixo d'água, e o mau tempo é o pior inimigo da nossa indústria teatral. Não duvido que ele concorresse para o desastre; mas o caso é que as chuvas cessaram, e nem por isso o público foi ao Apolo...

Já vê *Pangloss* que os nossos empresários e artistas estão na tristíssima contingência de explorar "a abjeta revista e pornografias do mesmo jaez", se não quiserem morrer de fome. Por isso, o Recreio fez uma *reprise* frutuosíssima do *Cá e lá*, que está com perto de 150 representações; por isso o Apolo já anuncia o *Pouca sorte*, peça do gênero livre do Palais Royal; por isso anteontem a companhia Eduardo Vitorino reinaugurou os seus espetáculos no Lucinda com as *Pílulas de Hércules*, afrodisíaco em três atos, reservando para depois o *Frei Luiz de Souza*, de Almeida Garret.

*

Todavia, não condenamos em absoluto a entidade *público*. O povo divide-se em duas partes: uma que trabalha, outra que quebra lampiões: o público também se divide em duas partes, e, ou eu me engano, ou a parte sã perdeu completamente o hábito de ir ao teatro...

Da sociedade então não falamos. Há muito que ela abandonou os nossos artistas ao Deus dará, e só vai à ópera, ou a espetáculos das companhias estrangeiras, que nem sempre valem as nossas.

A grande função do Teatro Municipal, se for bem dirigido, será consociar a sociedade com a arte dramática brasileira, e acabar com esse injusto desdém a que foram condenados os nossos artistas. Para chegar a esse resultado benéfico, seria preciso organizar desde já e fazer

funcionar num teatro alugado uma companhia dramática, em que se juntassem os melhores elementos que ainda nos restam, de modo que, concluído o Teatro Municipal, houvesse, para inaugurá-lo, um conjunto de artistas exercitados, afinados uns com os outros, conjunto que seria o núcleo do onde mais tarde saísse a companhia ideal e a escola dramática dos meus sonhos.

*

No meu último folhetim da *Notícia* propus – e o torno a fazer agora com todo o ardor – que se aproveitassem, nessa tentativa, ou antes – nessa obra de regeneração artística, os serviços de Lucinda Simões, que há dias chegou a esta capital, e não se furtará, creio, a pôr o seu talento e a sua experiência, em prol de um país onde só tem amigos e admiradores, e que, se não é a sua pátria, é a pátria de seus filhos.

Lucinda é, incontestavelmente, a primeira atriz do nosso idioma; sabe todos dos segredos do palco e é uma ensaiadora de primeira ordem; conhece a organização dos melhores teatros da Europa e tem tratado com os primeiros artistas do mundo. A quem poderemos recorrer com mais aviso para a realização do projetado renovamento?

A sociedade carioca, essa que não vai às representações dos nossos artistas, adora-a; o seu nome no programa de um espetáculo abala Botafogo, Larangeiras, o *high life*, enfim; o seu nome à frente do Teatro Municipal daria a esse esforço de patriotismo e de arte um grande tom de seriedade, sem o qual pouco se conseguirá.

Lembremo-nos que, depois dos bons tempos do Ginásio, foi Lucinda Simões e o grande Furtado Coelho que nos deram um simulacro de teatro de primeira ordem; lembremo-nos que foi ela a primeira e única artista que nos fez conhecer Ibsen em português, e atraiu às representações da *Casa de boneca* a sociedade e a parte sã do público, isto é, todos aqueles que se não comprazem unicamente com "a revista abjeta e pornografias do mesmo jaez."

*

Neste momento por uma feliz casualidade, um teatro novo, o Carlos Gomes, ex-Santana, adquirido e completamente reformado pelo Sr. Pascoal Segreto, presta-se admiravelmente ao fim que proponho. Arrende a Municipalidade esse teatro, peça a Lucinda Simões que organize para funcionar nele, desde já, a companhia destinada ao Teatro Municipal, ofereça ao público (ao bom público) espetáculos decentes e baratos, e maldito seja eu se, entregue a empresa a um administrador inteligente e honesto, não houver no fim dessa temporada inicial um saldo relativamente considerável nos cofres municipais.

*

Não é um visionário nem um utopista quem estas coisas escreve: é um homem que vê de perto o cume da montanha da vida, e tem durante longos anos pensado maduramente nos meios de instituir no seu país o teatro nacional, sem sacrifício para os contribuintes.

Façamos de Lucinda Simões a fada protetora do nosso teatro.

Artur Azevedo

P.S. Realiza-se hoje à noite a récita dos autores do *Mambembe*.

4. O Cordão

Primeira representação no teatro Carlos Gomes, cia. Silva Pinto, a 22/02/1908. Baseada na revista de ano de 1902: *Comeu!*

A Noticia – 28/02/1908

O Teatro

(...)

No Carlos Gomes o público recebeu com algum favor uma coisinha em um ato e cinco quadros, o *Cordão*, escrito pelo autor destas linhas, e muito apropriada, como o título está indicando, à quadra que atravessamos neste momento.

O nó da peça é um quadro de certa revista que passou quase despercebida no Lucinda. O empresário Silva Pinto, entendendo que aquele quadro poderia dar de si, encomendou a peça, e o público deu-lhe razão.

Não me compete a mim falar desse trabalho, entretanto, não hesitarei em afirmar ao leitor que o *Cordão* tem uma grande virtude: a de passar-se num meio carnavalesco e poder ser representada num colégio de meninas.

O maestro Pascoal Pereira escreveu para a peça alguns números de música muito agradáveis; e o pessoal do Carlos Gomes defendeu-a valentemente. Cinira, Benevente, Estelita e Elvira Roque deram valor aos próprios papéis femininos, que pouco valiam; Colás foi perfeito na reprodução do presidente dos Foliões do Itapiru; Franklin Rocha, ator que tem andado sempre lá por fora, deu um magnífico ensaiador do grupo; João de Deus e Asdrúbal, atores novos que vão em progresso, foram dois namorados irrepreensíveis; Pinho, que é um artista muito inteligente, caracterizou-se com graça um conselheiro; João Silva fez rir.

A empresa do Carlos Gomes se tem otimamente com os espetáculos secionados, vai por em cena uma revistinha, o *Pão Furado*, de João do Rio e J. Brito, os autores do *Chic-chic*; mas parece que antes disso teremos naquele teatro uma pequena mágica.

A. A.

Gazeta de Notícias – 23/02/1908

Teatros e...

Primeiras

Carlos Gomes – *O Cordão*, burleta em 1 ato, de Artur Azevedo.

Logo que se montou o *Dinheiro haja!* com tão grande êxito, inaugurando os espetáculos por seções no Carlos Gomes, Silva Pinto, de acordo com a Cinira e o maestro Pascoal Pereira, teve a idéia de pedir uma peça a Artur Azevedo, o mestre iluminado.

_Que há de ser?

_Uma peça de atualidade.

_Só há de atualidade o Carnaval!

_ Pois seja!

Pediram e Artur Azevedo escreveu o *Cordão*. Mas há alguma coisa, por mais despreocupadamente feita, que não tenha a sua e*mpreinte*, aquela ciência perfeita do palco e aquela admirável observação que o colocam como o primeiro dos nossos escritores de teatro? *O Cordão* está neste caso: é uma peçazinha, é uma burleta encantadora. Molière não foi mais fino nem mais cômico nas suas comédias com entremédios, e o *Cordão* é isso: uma simples comédia atravessada pela correria báquica do cordão carnavalesco onde Artur Azevedo gravou uma imperecível frisa de tipos cômicos magistralmente observados.

O público fez naturalmente à peça um acolhimento entusiástico, como louvou a espontânea graça dos números de música de Pascoal Pereira, o jovem maestro luso que com tanta rapidez soube adaptar às sutilezas do ritmo da música ligeira do Brasil.

A peça teve a defendê-la a graça de Cinira Polônio, o *entrain* de João Colás, Elvira Roque, a conscienciosa e inteligente atriz, Elvira Benevente, Estelita, Pinho, Franklin Rocha, que nos deu um bom tipo, João Silva, tão mal aquinhoado sempre e que desta vez teve papel para mostrar as suas qualidades cômicas, e dois moços que é preciso apontar – Asdrúbal Miranda e João de Deus. Esse João de Deus é mesmo um dos mais aproveitáveis artistas de peças ligeiras, perdido o seu rumo na já tão falada e tão cacete decadência teatral.

Juntem a isso um corpo de coros como não há outro, bonito, escovado, e só feminino, uma figuração correta, o *cordão* ensaiado por um chefe de cordão, e imaginem o êxito do *Cordão* ao lado do *Dinheiro haja!*

Decididamente o Carlos Gomes é o teatro alegre por excelência.

(sem assinatura)

O País – 24/02/1908

Artes e Artistas

Primeiras Representações

Teatro Carlos Gomes – O cordão, burleta em 1 ato, de Artur Azevedo

Uma idéia verdadeiramente feliz teve a companhia Cinira Polônio, solicitando à extraordinária pena de Artur Azevedo uma peça para o seus bem organizados espetáculos.

À interessantíssima burleta, escrita aliás sem preocupações de espécie alguma, não faltam observações perfeitas, nem aqueles profundos conhecimentos do palco que só pertencem ao mestre querido do teatro brasileiro.

É um ato de uma simplicidade e de um encanto extraordinários, repleto de todos os episódios interessantes que pode oferecer um grupo carnavalesco e que faz rir de princípio a fim.

O velho Carlos Gomes apanhou uma enchente colossal. A música do maestro Pascoal Pereira está perfeitamente de acordo com os nossos hábitos carnavalescos, pelo que agradou francamente.

O desempenho foi magnífico por parte de todos os artistas e bem assistida pelo grupo de coros.

Em primeiro plano é justo destacar Cinira Polônio, João Colas, e Franklin Rocha, que fez um tipo admirável

Os demais perfeitamente bem.

(sem assinatura)

Jornal do Brasil – 23/02/1908

Palcos e Salões

Teatro Carlos Gomes

Companhia Cinira Polônio

O Cordão

...Ora, (...)[31]! O caso é que o Sr. Remígio, que foi soldado, que andou pelos campos paraguaios, tem uma mania.

Ter uma mania não é nada que meta medo. Alguns dão pra fazer versos, outros dão pra ser valentes. O Sr. Remígio pela-se pelos divertimentos carnavalescos.

Deu-lhe pra ali o fraco. Querem vê-lo feliz? Convidem-no para pular, dançar, rir, folgar durante o ano inteiro. Eternizem o Carnaval.

O sr. Remígio tem duas filhas. As meninas são de outra casta. Foram educadas em casa dos padrinhos. Apaixonaram-se por elas dois amanuenses de secretaria. E elas correspondem à paixão burocrática. Resultado: um duplo rapto. Rapto feito, casamento a seguir.

O Sr. Remígio, aconselhado por um conselheiro, jura não se meter mais em pândegas, depois que as filhas se casarem. Mas, no sexto dia das núpcias, passeando de casaca na Avenida, e com os quatro pombinhos, o velho veterano, eis que vai passando o cordão carnavalesco dos Foliões do Itapiru.

O Sr. Remígio não resiste.

Convidado pelo Presidente do Cordão, Sr. Salustiano, o bom velho volta à sua mania. E abandona as filhas e os genros.

Essa burleta, *O Cordão*, é uma síntese da revista *Comeu!*, que o Sr. Artur Azevedo fez representar em 1902, pela Companhia Silva Pinto, no teatro Lucinda.

É uma peça para o Carnaval. Toda ela é alegria. Alegria popular. Alegria (...)[32] música. Música do maestro Sr. Pascoal. – Tem esses versos:

"Deixem lá falar quem fala,
Pois o melhor Carnaval
Não é carnaval de sala
Nem da Avenida Central.
O verdadeiro carioca

[31] Palavra ilegível no original.
[32] *Idem*.

Nascido nesse torrão
Por nenhum Carnaval troca
O do Cordão."

Ouvindo esta cantiga a galeria vibra. É o entusiasmo natural.

Não é o aplauso encomendado. É o bater de palmas que (...)[33], espontâneo, pela emoção d'alma coletiva.

Há uma circunstância interessante e considerável: a peça não tem nenhuma frase ambígua; provoca a hilaridade pelo espírito são que encerram os seus episódios.

A sala do Carlos Gomes encheu-se

Mas, encheu-se mesmo, sem vontade de dizer que se encheu, para ser agradável simplesmente.

Na representação, houveram-se com muito (...)[34] as Sras. Clélia e Elvira Roque, Benevente e Estelita. A Sra. Cinira fez uma ingênua.

Os Srs. Colás (Salustiano) e Franklin Rocha (Remígio), agradaram imensamente. Outro tanto diremos dos atores Srs. Pinto (Conselheiro), João de Deus e Miranda (esses dois os galãs), João Silva, Amorim e atriz Sra. Arminda.

Montagem, a caráter.

(sem assinatura)

[33] *Idem*.
[34] *Idem*.

Gazeta de Notícias – 01/03/1908

Quinta

Voltei a ver o *Cordão*, a burleta em um ato de Artur Azevedo. E voltei, confesso, que para aprender. Artur Azevedo é bem o nosso grande escritor de teatro. Não há outro que se lhe assemelhe em conhecimento cênico, em conhecimento do público, em observação, e principalmente em justa proporção, na harmonia que afugenta o excesso e faz das obras pequenas jóias. Com o *Cordão* acontece isso.

Cinira Polônio teve a idéia dos já aceitos espetáculos por seção, espetáculos alegres com muita maluquice e muito movimento. Para o Carnaval pediram a Artur um atozinho, e Artur dá-nos uma comédia deliciosa, atravessada pelo zabumbo louco do *Cordão*. Todas as suas qualidade inigualáveis: o fundo honesto e moral do comediógrafo, a verdade do diálogo, a observação dos costumes, a ciência de apanhar a atualidade e fixá-la com uma simples frase, todas essas qualidades lá estão. E no meio daquela série de tipos dos namorados, das namoradas, dos capoeiras, do pessoal do cordão, há dois esplêndidos: o do conselheiro e o do Remígio, ex-herói da pátria. Remígio, principalmente, é uma caricatura admirável, feita com quatro ou cinco traços, e de uma verdade flagrante. Contínuo de repartição, Remígio prende as filhas em casa, mas leva-as a um cordão carnavalesco onde pode fanfarronar.

As filhas são raptadas e o fanfarrão que matou dez paraguaios e meio, prevenido por telegrama, vai vê-las à casa do conselheiro onde se acham depositadas. Logo às primeiras frases da cena a *charge* é magnífica.

Remígio aparece ao portão gritando:

_Minhas filhas! onde estão minhas filhas?

O conselheiro diz-lhe:

_Entre, homem.

E Remígio logo:

_Pode-se entrar? Não tem cachorro?

Mas entra para apanhar um grande sermão do conselheiro que nunca o que (sic) viu, mas logo estabelece o domínio do chefe de seção sobre o contínuo. A cena é perfeita. Remígio deixa a pose para ser o contínuo admoestado. E no fim, apesar de ver as filhas casadas e de andar de cartola e sobrecasaca, Remígio encontra na Avenida Central o seu cordão, o cordão de que fora mestre. E então o capadócio estala a crosta de homem grave, Remígio enterra a cartola e salta a dançar em plena rua, fazendo letras.

Artur Azevedo está para o nosso teatro como aquele nababo da lenda. Por menos que dê, dá tanto sempre que se fica a louvar e a admirar cada vez mais a mocidade e a integral perfeição do seu talento.

Joe.[35]

[35] Paulo Barreto.

Revistas de Ano

1. Viagem ao Parnaso

O País – 12/03/1891.

Diversões

Teatro Apolo

Viagem ao Parnaso

O autor da nova revista do Apolo constitui-se especialista no gênero, após feliz exibição de alguns bons trabalhos, que alcançaram grande êxito e fizeram longa permanência em cena.

Na dezena de revistas que tem escrito a representado, nota-se, porém, que as últimas ressentem-se de inferioridade, comparadas a algumas das primeiras. Explica-se isso pela carência de elementos dos dois anos decorridos, a não ser que se abalançasse a satirizar assuntos que, por demasiado escabrosos, ou delicados, são prudentemente postos de parte.

Com a *Viagem ao Parnaso*, como com a *República*, deu-se isso: abstraindo de todos os fatos políticos, que foram os predominantes dos anos de 89 e 90, os restantes, forçosamente, pouco davam a explorar a qualquer escritor.

Na *Viagem*, ainda assim, dos acontecimentos que aceitou tira o autor todo o partido possível, proporcionando-lhe muitos deles magníficas sátiras e comentários espirituosamente mordazes.

Acresce que são abundantes as cenas em verso rimado, havendo várias falas magistralmente escritas, que no estilo faceto, quer no enfático; exemplo: o monólogo do criado do Parnaso, a autobiografia do Albino e a tirada declamatória da Arte Dramática.

O quadro passado na habitação das musas é obra de real merecimento literário.

A sátira, a crítica, às vezes cáustica ou aguda, é bem velada pela leveza da frase, geralmente de excelente humorismo, e mais de um episódio, pela felicidade com que era criticado, arrancou anteontem palmas sinceras, entre boas e irresistíveis gargalhadas do verdadeiro público. E foi bom que ele assim procedesse, porque compensa em parte a injustiça com que as vezes eram distribuídos os aplausos, como por exemplo o foram no quadro do teatro Apolo, em que os dois números de música barbaramente *cantados* por Manarezi e Matilde

tiveram palmas e bis e passou em silêncio o magnífico monólogo em verso da Arte Dramática, corretamente dito pela Clélia, uma das poucas *atrizes* que ainda possuímos.

Assim, particularizadas situações e episódios, há muito que elogiar na *Viagem ao Parnaso*; sem porém, considerarmos a peça em generalidade, não seremos pessimistas qualificando-a de fraca e pouco engenhosa.

O 4º quadro é longo e monótono, jogado por quatro personagens apenas – personagens reais – desenvolvendo morosamente o pouco interessante começo de ação.

Compensa-o, enfim, o quadro do Parnaso, com as suas evoluções, o bailado burlesco do Machado, as boas piadas em versos fáceis e fluentes, e a vistosa apoteose em que domina o carro do Febo, infelizmente sacrificada a ilusão pelo cancã dançado no palco enquanto o carro, em viagem, conserva-se parado sobre as nuvens.

Esses quadros, que constituem forçosamente, por sua natureza, um prólogo, pela escassez de matéria para começar após ele a desenvolver a acão, são considerados o 1º ato da peça.

Começa o 2º pela Pandigônia, que, diziam os programas, é uma ilha que não figura no mapa-mundi, porque ainda não foi descoberta. Esqueceu-se, porém, facilmente o autor dessa circunstância, e logo depois de apresentar alguns tipos extravagantes, exibe, por brusca e desagradável transição, personagens vestidos à moderna e caricaturas de indivíduos da nossa sociedade.

É longo e pouco interessante de variedade o quadro passado no jardim do teatro Apolo. Boas sátiras; um lundu encaixado cortando a fala do Pedro Nunes – lundu que, para ter o característico brasileiro, como a sua exibição pretende, deveria não ter sido confiado à interpretação de uma atriz estrangeira, que apenas alguns meses tem de residência no Brasil – uma canção espanhola em que a Mazza faz proezas de salero, o magnífico monólogo da Arte Dramática, etc...

O quadro 7º, que decorre junto do barracão do panorama Victor Meireles, é talvez o mais fraco como obra teatral. Em vários quadros da peça, e principalmente neste, os compadres permanecem em cena para explicar e comentar cada tipo ou figura simbólica que entra recordando um acontecimento. Aqui, acresce ainda, para acentuar a pobreza da composição, que raro é o personagem que entra sem ser precedido por uma saída falsa dos três intérpretes do autor: Apolo, Cupido e Gilberto.

Fecha o quadro um cenário ideal, em que se figura o que será o Rio de Janeiro daqui a 20 anos, com os seus soberbos edifícios, pontes, túneis, avenidas, e dominando tudo a estátua eqüestre, que o autor prevê será levantada ao generalíssimo Deodoro.

Após o 9º quadro que se passa no largo da Carioca, e onde há um sujeito que, para ir à intendência municipal embrenha-se pela rua da Guarda Velha, volta a sala do 1º quadro e com ela o enfraquecimento da ação, que, mais ou menos, se tem animado nos quadros anteriores, e para finalizar, como é de rigor, uma apoteose; mas, como a situação não permite faze-la justificadamente, um grupo, das galerias, reclama aos gritos essa exibição fantástica e a mutação se faz, para aparecer um sítio imaginário em que ocupa posição dominante cupido.

Eis em resumo o que nos ocorre dizer da peça em sua contextura geral, que reputamos fraca, embora reconhecendo que, quanto a sátiras e episódios, destacadamente, é esta peça uma das melhores do Sr. Artur Azevedo.

A encenação recomenda-se tanto pela propriedade quanto pelo bom gosto, originalidade de alguns figurinos, tais como os das musas, e brilhantíssimo cenográfico.

Carrancini, que pintou a maior parte do cenário, apresenta trabalhos dignos de apreço: a sala do 1º quadro é de um realismo primoroso, perfeita em todos os detalhes; é vistosa e boa a decoração que fantasia o cimo do monte Parnaso, e pena é que as extravagantes nuvens do fundo prejudiquem o efeito geral; bem observada a cena que representa o teatro Apolo visto do jardim; na vista do largo da Carioca tomada do lado da rua S. José, há verdade de observação, mas parece que Carrancini ainda não se habituou aos tons da nossa vegetação, porque, numa pintura naturalista como esta, o abuso que faz do verde-paris é falso e destrói a ilusão que tudo o mais consegue produzir ao espectador.

De Coliva há duas apoteoses brilhantes, principalmente a do 2º ato – o Rio de Janeiro daqui há 20 anos – magnífica de imaginação e notável de perspectiva, realçada pelo contraste que o fogo vermelho dos primeiros planos produz com o tom azulado em que é desenvolvido o grandioso panorama ideal do fundo.

Cláudio Rossi, o grande mestre da perspectiva cenográfica, artista que desde algum tempo bem raras vezes se ocupa desses trabalhos, pintou para o quadro da Pandigônia um cenário verdadeiramente notável.

E o Camões, um bom auxiliar de todas as nossas empresas teatrais, deu fiel reprodução ao quadro 7º, que representa do largo do Paço junto ao barracão do panorama.

Os principais papéis foram discretamente feitos por Augusto Mesquita (Gilberto), Rosa Pereira (Cupido) e Brandão (Apolo). Este, um artista brasileiro que até agora tem exercido a arte fora desta capital, tem boas condições para a cena, especialmente quanto à fisionomia, que é maleável e animada por uns olhos excelentes de expressão. Não perderia comedindo um pouco a expansão com que gesticula e as exagerações de rosto com que sublinha as frases destinadas a provocar hilaridade. Um ator de merecimento, como é o Sr. Brandão, não carece desses recursos para tirar partido do que diz e do que faz.

Nos papéis episódicos houve tipos reproduzidos com muita felicidade, devendo-se principalmente citar "o Lucinda" (Machado), o Sutil (Melo), o tesoureiro da Sociedade dos Homens de Letras (Rangel). Em personagens diversos apresentaram boas interpretações Villiot, Clélia, Manarezzi, Mazza, Matilde, Mendes Braga, Machado, Melo, Predo Nunes, Zeferino de Almeida e outros.

Na paritura há alguns números de bonita música, podendo se especializar o duo de abertura, o bolero dos argentinos, o 2º coro das musas (de Abdon Milanez), e lundu baiano (de Rayol), o dueto burlesco de 23, 26 e 29 (de Cavalier), as complas do Apolo e coro das musas, auspisiosa estréia de Benevenuto Celini dos Santos, e alguns outros números da extensa partitura.

O Sr. Artur Azevedo, autor da peça, foi chamado à cena em dois finais de atos e aplaudido.

_ Hoje, 3ª representação da *Viagem ao Parnaso*.

(sem assinatura)

Gazeta de Notícias – 12/03/1891

Teatros e...

Viagem ao Parnaso

A velha mitologia, fecundo e eterno manancial de poetas e fantasistas, foi ainda desta vez quem forneceu os principais elementos a Artur Azevedo, para a sua revista representada, anteontem, pela primeira vez, no teatro Apolo.

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

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

Como obra teatral a nova revista de Artur Azevedo tem defeitos que não podemos perdoar a quem, como o autor, conhece perfeitamente o mecanismo, digamos assim deste gênero de trabalhos literários.

Assim é que por vezes, e isto em todos os atos, os artistas deixam a cena vazia para darem entrada a novos personagens, quebrando por esta forma a obrigada coesão das cenas e tornando monótona a representação da peça.

Notaremos ainda as repetidas tentativas de saídas de personagens, meio engendrado pelo autor para fazer entrar novas figuras.

O final da peça ressente-se de tal ou qual frieza, o que a prejudica sob o ponto de vista do efeito teatral.

Todos esse senões, porém, desaparecem ante a beleza e a correção dos versos sonoríssimos e fluentes, cheios de *humour*, finamente cáustico, desse *humour* que fere sem ofender.

O entrecho da revista é fraco, o que a coloca em nível inferior a outras revistas do aplaudido comediógrafo, podendo-se para ela achar um *símile* no *Mercúrio*, revista também mitológica e rendilhada de belíssimos versos artísticos.

Um guapo rapaz, Gilberto, apaixona-se pela filha de um sujeito que tem a mania de fazer versos. Pedindo a mão de Laura, a rapariga, Gilberto ouve do pai a seguinte ordem:

_Peça-me em verso a mão de minha filha.

O pobre Gilberto, que de arte métrica não pesca nem patavina, fica embaraçado e aflito. O velho maníaco, então, dá-lhe quinze minutos para que ele faça o pedido em verso, e fecha-o na sala. Gilberto, desesperado, pede auxílio a Vênus. Aparece então Cupido e leva-lo ao Parnaso.

Apolo, a pedido de Cupido, faz com que Gilberto beba água da fonte de Castália, e dá-lhe em seguida uma garrafinha da dita água. No correr do diálogo, ouvindo Apolo que na Pandigônia trata-se de edificar um teatro com o seu nome, fica todo ancho e resolve-se a vir ver o teatro.

Descem então todos eles de súcia, e de súcia assistem o desfilar dos principais acontecimentos do ano, até o momento de voltar Apolo para o Parnaso.

Cupido deixa também o seu protegido, que corre à casa do futuro sogro. Gilberto, que só fala em verso, obtem a mão da rapariga, e, com o auxílio da garrafinha que trouxera, faz da família uma família de poetas.

Para terminar a peça, um dos atores fala em *couplet*; das torrinhas reclamam a apoteose de rigor em trabalhos desse gênero, e com a exigida apoteose finda a revista.

Eis aí o que é o entrecho da peça, entrando nela um criado poeta, papel desempenhado com muita graça pelo distinto ator Machado.

Na apresentação de alguns tipos característicos foi muito feliz o autor. Entre outros citaremos a sogra, os novos, os teatros Variedade, Lucinda e os aposentados.

Mais uma vez tivemos de assistir às lamúrias de uma velha mendiga, simbolizando a arte dramática. Faltou só a clássica câmara municipal com o carrapato às costas. Perdoamos, entretanto, a velharia da idéia pela novidade dos belos versos recitados, e bem recitados, pela correta atriz Clélia.

Dos artistas que tomaram parte na revista, diremos que todos se esforçaram, procurando cada um dar o necessário relevo ao seu papel. Notou-se, entretanto, certa hesitação, o que aliás é natural numa *première*.

Machado desempenhou com muita graça todos os papéis que lhe couberam, fazendo rir a platéia.

Rosa Pereira cantou com muito *entrain* os seus números de música, e representou com vivacidade, graciosamente brejeira o seu papel de Cupido.

Brandão deu-nos um Apolo um pouco rouco e um pouco trangalhadanças, um Apolo, finalmente fritzmakisado. Entretanto, lutando com o seu físico, conseguiu não desagradas.

Mesquita desempenhou satisfatoriamente o seu papel de Gilberto.

Rosa Viliot cantou com irresistível graça o dueto e a romanza do 1º ato, bem como os demais números de música. Lamentamos somente que o seu papel fosse tão pequeno.

As atrizes Manarezzi, Mazza e os atores Mendes Braga, Zeferino e outros andaram menos mal.

O arranjo musical não é dos mais felizes. Alguns números há que agradam e merecem as honras do *bis*; outros, porém, são frios e um tanto monótonos.

Entre os primeiros citaremos o dueto de Abdon Milanez, o coro das musas, de Adolfo Lidner, a canção espanhola, as coplas do assobio e o coro dos novos.

A peça foi posta em cena como todo o esmero. Os cenários são de luxo, notando-se, entre eles, as soberbas apoteoses do primeiro e do segundo atos, trabalhos dos distintos artistas Carrancini e Coliva.

A peça promete auspiciosa carreira, porquanto foi muito aplaudida na sua *première*, tendo sido o autor chamado repetidas vezes à cena.

Hoje, 3ª da revista.

(sem assinatura)

Jornal do Comércio – 12/03/1891

Teatros

O gênero teatral – *revista* – condenado por muitos literatos com infenso a arte, e fora de dúvida o mais ingrato e o mais escabroso para um escritor, que muitas vezes naufraga e adquire até impopularidade, sem todavia merecê-la pelo seu talento e real merecimento.

Por isso bem poucos são os escritores que têm ousado abordar o perogoso assunto ou que tem nesse gênero trabalho obtido sucesso definitivo.

Moreira Sampaio, Figueiredo Coimbra, Fábregas, Valentim Magalhães e outros, todos moços de incontestável talento, não foram tão felizes em suas revistas como em outras produções. O pranteado Oscar Pederneiras, tão cedo roubado às letras e ao jornalismo, tinha pronunciada vocação para o gênero, que sabia abrilhantar pela sua fertilidade em *calembourgs* e prometia, pelo êxito de suas primeiras peças, como sejam o *Boulevard da Imprensa* e o *Bendengó*, apresentar bons trabalhos para o futuro.

No teatro brasileiro, porém, o lugar mais feliz no gênero – *revista* – cabe até hoje incontestavelmente ao Sr. Artur de Azevedo, cujas produções são dignas de nota, como a que foi exibida anteontem pela primeira vez no teatro Apolo, denominada – *Viagem ao Parnaso*, que agradou e mereceu justos aplausos por parte do público, que enchia o teatro.

Como todas as peças teatrais, uma revista para poder atrair e interessar a atenção dos espectadores deve basear-se em um entrecho, mesmo que seja vulgar.

O Sr. Artur de Azevedo teve boa inspiração e escolheu o seguinte:

Laura, filha de um Sr. Melo, ama um belo jovem de nome Gilberto, que a adora e quer casar-se com ela. O Sr. Melo é indivíduo de rude inteligência, mas tem uma mania (particular a muita gente) de fazer versos; come e deita-se sonhando na metrificação. É tal o seu amor à poesia, que, vendo que o seu cérebro nada produzia, mandou inserir no *Jornal* um anúncio pedindo um criado que soubesse a metrificação do verso. Apareceu-lhe Albino, um *trovador* sem recursos, que serviu de recurso a Melo, que vivia a sua custa mediante algumas rimas.

Gilberto, depois de uma entrevista com a sua noiva, apresenta-se em casa de Melo, e pede-lhe a mão de sua filha Laura.

Melo, surpreendido, resolve aceitá-lo por genro, mas com uma condição irrevogável: o de fazer-lhe em verso o pedido da mão de sua filha e dá-lhe um prazo de alguns minutos.

Gilberto que não é poeta, e nem sequer queda tem pelo verso, vê-se embaraçado e não sabe como sair da alhada em que foi posto, quando vem em seu auxílio, com todo o seu estado- maior, *Cupido*, o Deus do Amor.

Cupido convida-o para uma viagem ao Parnaso, onde facilmente adquiriria a inspiração de poeta. Gilberto aceita e partem ambos para o reinado onde corre a fonte Castália.

São bem recebidos por Apolo, que, informado por Cupido do que se passa, oferece-lhe a beber o bálsamo da fonte Castália, fazendo-o logo poeta e dá-lhe uma garrafinha cheia do precioso liquido. O deus da poesia, fascinado pela narração das belezas do Rio de Janeiro, aonde foi criado um teatro com seu nome, resolve deixar as suas nove filhas por algum tempo e parte com Cupido e Gilberto para a capital federal.

Os três excursionistas Apolo, Cupido e Gilberto são os personagens que passam em revista os acontecimentos do ano passado nesta cidade, de que quis ocupar-se o autor.

Passada e revista volta Apolo para seu reinado, Cupido para o céu, e Gilberto apresenta-se poeta em casa de sua noiva; dá o elixir de Castália a beber a Laura e Mole, que só falam então por versos. Cheio de indizível satisfação, Melo não precisando mais dos serviços de seu criado Albino, despede-o; Albino retira-se satisfeito por não ficar em uma casa de doidos.

Este interessante e animado assunto deu campo ao autor para escrever três belos atos, cheios de inspiração, onde a cada passo predomina vantajosamente o verso fluente, rico e compreensível, tão conhecido no autor em seus trabalhos literários.

O primeiro ato representa, no primeiro quadro, uma sala onde reside Melo. A cenografia deste quadro é belíssima pelo bem acabado de certos pormenores, que muitas vezes passam despercebidos ao pincel do artista, como sejam o reflexo de luz sobre os vidros de uma janela, a claridade sobre o espelho e teto e outros. Seguem-se três outros quadros: um em que vê-se uma gruta onde aparece Cupido com o estado-maior; outro fantástico, representando a residência de Apolo, onde vê-se o *Monte Parnaso* e a *Fonte Castália*; e finalmente, outro que serve de *Apoteose*, que consiste no *Carro de Apolo*, correndo por entre nuvens, carregando Apolo, Cupido e Gilberto com destino ao Rio de Janeiro. Toda a cenografia deste ato é devida ao pincel de Carrancini e é digna de nota.

O segundo ato tem quatro quadros: um de um ilha imaginária, a Pandegônia, pintado por Cláudio Rossi; o *Teatro Apolo*, visto do exterior, bem pintado por Carrancini; uma das faces do grande barracão do largo do Paço, onde funciona o Panorama, pelo cenógrafo Camões, e a

apoteose: o que será o Rio de Janeiro de hoje a 20 anos; e um trabalho de Oreste Coliva, muito notável pelo efeito dos lagos.

No terceiro ato Carrancini esmerou-se no quadro figurando parte do largo da Carioca, do lado do morro de Santo Antônio; a ladeira e a caixa d'água anexa estão muito bem reproduzidas; apenas destoa no conjunto do quadro a cor excessivamente verde das árvores. A apoteose final, também de efeito foi feita por Coliva, em honra à poesia e ao amor e consiste em uma grande e bela cascata.

Como se vê é ao a cenografia da peça.

Os assuntos diversos da revista são tratados pelo autor com muito cuidado, com graça e sem ofender. Entre eles destacam-se por finas críticas os poetas ou antes os que querem ser, mulheres políticas, a uma revolta, a administração policial do Sr. Sampaio Ferraz, os teatros demasiado longo, o casamento civil, as paredes, os argentinos, os novos, o batalhão patriótico e a imprensa. Apenas um, *os inconsoláveis*, destoa da moralidade dos outros, não pelo modo por que está escrito, mas pela triste realidade que representa, e que não devia ser levada ao palco.

A música, em que figura trechos de Offenbach, Chueca e Valverde, Abdon Milanez, Paul Lecome, Suppé, Planquette, Sulivan, Lamens de Kilé, Genée, Cavalier, Raiol Benevenuto e Moreira, foi bem instrumentada pelo maestro da orquestra do *Apolo*, o Sr. Adolfo Lidner.

O desempenho da revista foi regular, cabendo principal menção aos seguintes artistas: a atriz Rosa Pereira, que fez o papel de Cupido e disse-o bem, sendo para lamentar que não seja brasileira para dançar e cantar com a verdadeira cor local o lundo brasileiro, de Raiol, no último ato; a cantora Rose Villiot que foi bem no seu pequeno papel de Laura; a atriz Manarezzi nos papéis da sogra, Variedades e uma senhora inconsolável; Clélia, no desempenho de Imprensa Fluminense e Arte Dramática Nacional, no qual teve o ensejo para recitar belos versos relativos ao estado da arte dramática nacional; a Sra. Mazza, de uma senhora Argentina e de uma atriz espanhola.

O ator Machado teve campo para a sua veia cômica nos papéis do criado Albino, o poeta, de Teatro Lucinda e de homem de óculos negociante de assobios na rua do Ouvidor. O inteligente artista mostrou também a sua habilidade como dançarino no Parnado.

O ator Brandão que fez a sua estréia, encarregou-se da parte importante do Apolo. Foi bem; é artista de recursos para certos papéis, além do que tem um bom porte e não má dicção.

O Sr. M. Braga, um ator modesto, de quem pouco se fala, mas sempre correto, foi um bom Melo, o maníaco dos versos, um homem barbado, um ator e um pintor.

Matilde Nunes, Melo, Pedro Nunes, Rangel Júnior, J. Moreira, Vale, Zeferino e Adelino contribuíram par ao regular desempenho da peça.

Foram tantas as curiosidades que viram anteontem os espectadores do Apolo na *Viagem ao Parnaso*, que muitos de certo hão de repetir a visita a recomendar a Revista aos que a não tiverem apreciado.

(sem assinatura)

2. O Tribofe

O País – 18/06/1892

Artes e Artistas

O Tribofe

Como acontece em todas as 1as de revistas de ano, gênero que do nosso público merece predileção, o teatro Apolo teve anteontem imensa concorrência de espectadores.

O Sr. Artur Azevedo, desde muito tempo é considerado especialista apreciável nesse gênero de trabalhos teatrais. A sua 1ª revista, *O mandarim*, representada em 1884, obteve grande êxito, não igualado pela *Cocota*, que se lhe seguiu, porém excedido pelo *Bilontra*, em 1886. Depois dessa, todas as outras têm sido fracas, inferiores à primeira e recebidas com muito menos sucesso: *Carioca*, *Mercúrio*, *O homem*, *República*, *Viagem ao Parnaso* e *Fritzmac*, ainda que acolhimento relativamente melhor obtivesse esta.

Essa baixa no *termômetro do sucesso* explica-se pela monotonia em que vão já resvalando tais produções, cansando o público a ver, com insensíveis variantes, a mesma contextura, os mesmos processos de sátira e de crítica simbólica, os mesmos recursos, muitas vezes utilizados forçadamente, para armar à popularidade este ou aquele episódio, etc.

Poder-se-ia talvez evitar esse enfado do público, e um autor que se dedica ao gênero com a assiduidade de dez ou doze anos, como o Sr. Artur Azevedo, melhor do que nós saberá se não é isso praticável.

A nova revista *O tribofe* veio, a nosso ver, denunciar, melhor do que *República* e *Viagem ao Parnaso*, a fadiga de que já se ressente a imaginação do autor para as produções deste gênero. Reproduzem-se ali o quadro do ensilhamento (*República*), o sertanejo das modinhas (*Mercúrio*), o *compadre* especulador que se transforma conforme o assunto principal de casa quadro (*Bilontra*), o desfilar das companhias teatrais personificadas (desde *O Mandarim* até a *Viagem*) e episódios tratados de modo já explorado em congêneres, e o *compadre* é o personagem semi-fantástico de sempre, a dividir a sua permanência em cena com alguns personagens reais, para dialogar com uma infinidade de interlocutores que entram por um lado e saem por outro sem tempo muitas vezes para assinalar a sua passagem com uma boa sátira.

Tudo isso nas primeiras revistas foi aceito, foi tolerado; o público recebia de bom grado, porque a variedade de tipos, de músicas, de cenários alegrava-o; mas hoje já não impressiona favoravelmente, já se torna monótono e fastidioso.

Eis por que, pronunciando-nos com a franqueza que nos é habitual, consideramos infeliz a última revista do Sr. Artur Azevedo – *O Tribofe*. O autor habituou-se a escrever todos os anos uma, e, como que forçado por esse hábito, escreveu a de 1891, sem predisposição para compor, geralmente sem franqueza ou sem felicidade de sátira e muitas vezes sem aquela graça de frase ou de situação que recomendam outras produções do mesmo autor, cujo talento e cujo conhecimento prático e teórico do teatro não tentaremos aliás desmerecer.

Quando, porém, se encontram alguns bons intérpretes, desvelo de encenação e auxílio de guarda-roupa, cenários e música, a deficiência do poema não se faz muitas vezes notar ou pelo menos é atenuada.

Deu-se isto com a nova revista do Sr. Artur Azevedo, que, apesar de todos os defeitos enumerados, foi aplaudida e pareceu ter conquistado público para uma série relativamente compensadora de representações.

A escassez de espaço de que dispomos hoje obriga-nos a adiar para amanhã a publicação do que devíamos dizer com relação à música, cenários e desempenho.

-Infelizmente a 1ª representação d'*O Tribofe* terminou de modo deveras lastimável: vindo à cena, a chamado do público, o Sr. Artur Azevedo, convidou o Sr. Assis Pacheco, autor da partitura e que ainda se conservava na cadeira de regente da orquestra, para subir ao palco e compartilhar dos aplausos. Firmando-se o Sr. Pacheco à mão que lhe estendia o Sr. Artur Azevedo e esforçando-se por subir, este perdeu o equilíbrio e caíram ambos no espaço reservado à orquestra, ficando bastante magoados, embora aparentassem o contrário, ao voltar à cena para agradecer as manifestações do público dolorosamente impressionado pelo acidente.

(sem assinatura)

O Paiz – 19/06/1892

Artes e Artistas

O Tribofe

Obrigados a interromper ontem a nossa apreciação relativa à 1ª da revista *O Tribofe*, no Apolo, só nos pudemos ocupar com a peça, reservando para hoje o que nos ocorria dizer em complemento dessa apreciação.

Geralmente está sendo seguido entre nós este processo de crítica teatral: se a peça é boa, elogiar sem restrições; se não é boa, passar em silêncio a sua aparição em cena. É mal compreendida essa maneira de encarar o teatro, e daí resulta que artistas e autores de certa notoriedade, habituados a só ler a seu respeito adjetivos bombásticos e elogios incondicionais, consideram quase um insulto qualquer censura, reparo ou observação que lhes faz a crítica, embora com a cortesia a que a obriga a própria respeitabilidade das funções de julgador.

Não é essa a teoria que seguimos, e o público bem o sabe. Elogiar o que é bom sem deixar de salientar o que é mau ou merecedor de reparo, tal tem sido e continuará e continuará a ser a nossa norma de conduta, em que pese aos que se insultam com a crítica, quando não lhes é exclusivamente favorável.

Mereceu-nos especial menção ontem o poema da nova revista, que nos pareceu inferior às primeiras do mesmo autor, quanto à originalidade, engenho, sátira e graça.

Após o poema tem colocação cronológica a partitura.

O Sr. Assis Pacheco, compositor brasileiro de provado talento, encarregou-se da confecção da música, quase toda original, em gênero que nos parece não lhe ser familiar nem o mais adaptável à sua índole artística.

Destacaram-se na partitura trechos que revelam preocupação de ostentar conhecimentos, quer na forma melódica, quer na orquestração, pretensiosa e nem sempre feliz; outros, porém, em que o 2/4 tem as honras, a mor parte das vezes abusando do ritmo do tango, da habanera ou do lundu.

É sensível esse desequilíbrio na partitura do Sr. Assis Pacheco, o que nos parece fortalecer o juízo que fazermos, de que o talentoso compositor nacional não se sente à vontade lidando com um libreto desse gênero, que participa mais da opereta do que da ópera cômica e mais exige do estro do que dos conhecimentos técnicos.

As *coplas* lundu do 1º quadro – *Sinhô eu sô fazendeiro* – espirituosamente cantadas por Brandão; o *duetino* habanera do 2º quadro – *Eu gosto de seu Gouveia* – por Delorme e Ana

Leopoldina; as *coplas* tango do 7º quadro – *Já ao se encontra casa decente* – por Bahia; o *trio* das óperas nacionais (música da mulatinha do caroço) representado com grande burlesco por Machado, Bahia e Manarezzi; esses trechos e o desfio à viola entre Bahia e Brandão foram os aplaudidos e bisados na noite da 1ª representação.

A encenação, que vale muito nestas peças, mereceu cuidado e teve acertada direção do Machado, no que respeita à marca de representação, evoluções, etc., encarregando-se da parte decorativa, importante nesta como em todas as revistas, os cenógrafos Coliva, Carrancini, Frederico Barros, Camões e Canellas merecem especial menção, pela felicidade com que foram reproduzidos o chafariz do Lagarto e a rua Leopoldina, e pena é a peça exigir nesta que seja a estátua maquinada, porque prejudica muito o efeito geral da decoração aquele pedestal praticável com a figura de trainel encostada ao pano de fundo, inutilizando a ilusão que o conjunto da cena produz.

O cenário que representa o prado do Derby Clube no dia do grande prêmio foi pintado pelo Sr. Carrancini. Faz efeito, sem contudo ser impecável trabalho. O Sr. Carrancini tem o hábito de recorrer aos painéis em rotunda, sempre que precisa de dar amplitude à cena, meio simples de vencer dificuldades de perspectiva; mas o artista já havia pintado em rotunda panorama Victor Meirelles, para o 1º quadro, e não quis pintar segunda na mesma peça. O que fez? Pintou o fundo em três partes, colocando as laterais atraineladas e ligando cuidadosamente, de umas para outras, a pintura de uma bandeira, de uns carros arriados com os cocheiros a cochilar nas boléias e de umas nuvens que se confundem com rochedos espalhados pelo céu.

No final deste quadro desaba forte aguaceiro, representado por abundante espiguilha de prata, que fecha a cena a dois planos distante do fundo e quando toda a gente corre, embuçada e abrigada a guarda-chuvas, os carros continuam arriados, com os cocheiros dormitando imperturbáveis.

Faz muito efeito a apoteose final, embora não se recomende pela novidade.

O 5º quadro representa o largo de S. Francisco de Paula visto da rua do Ouvidor. Apesar de passar-se a ação em 1891, a escola politécnica apresenta a pintura cor da havana que recebeu há um mês. Como trabalho artístico não resiste à mais leve análise esse cenário com a sua igrejinha de aldeia, à rua Luiz de Camões em ladeira inacessível, etc.

Pareceu-nos prejudicada pela simplicidade a apoteose do 1º ato, que entretanto é bonita.

Na interpretação dos diferentes personagens cabe especial menção: a Brandão, que tirou partido do principal papel, Eusébio, apesar de o carregar às vezes com burleco demasiado; Adelaide Lacerda, que deu muita vida ao endiabrado Juca; Clélia, a velha roceira Fortunata; Anna Leopoldina, a mulata Benvinda.

Júlia Pia, lutando com a contrariedade da moléstia, deu entretanto realce ao papel de Frivolina, a musa da revista, que tem por *compadre* o Tribofe (Vasques), papel esse que em linguagem de bastidores se chamam "de fazer com uma perna às costas".

Nos tipos episódicos apareceram alguns dignos de nota, a cargo de Machado, Bahia, Araújo, Mendes Braga, Pedro Nunes, Zeferino e Raposo.

Mota fez muito para quem, *de aperto*, se encarrega de um papel extenso como o do galã da peça, máxime tendo por vezes de desmanchar o tipo para desempenhar personagens episódicos.

_Ontem e anteontem continuou a afluir grande concorrência ao teatro Apolo.

(sem assinatura)

Gazeta de Notícias – 18/06/1892

Teatros e...

O Tribofe

Tribofe é o nome do *compadre* da revista dos acontecimentos do ano de 1891, escrita por Artur Azevedo e que anteontem atraiu ao Apolo uma das mais extraordinárias enchentes que tem havido nos nossos teatros.

Do nome do *compadre*, tirado da gíria do *Sport*, foi por sua vez tirado o título da peça, e perfeitamente tirado, porque sintetiza a maioria dos acontecimentos passados em revista. Tribofe na bolsa, tribofe nas finanças, tribofe na política, tribofe em tudo.

Artur Azevedo tem de há muito mão firme para este gênero de composições.

Fazendo atravessar toda a peça uma família da roça, o autor põe-se em contato com a vida agitada e cheia de surpresas desta pequena Babilônia fluminense.

É desse contato que surgem episódios, a que se ligam com mais ou menos lógica os acontecimentos do ano.

A família da roça constitui um grupo perfeitamente característico, e mais parece destinado a uma comédia de costumes do que a uma revista.

Os principais acontecimentos do ano de 1891 e as figuras que neles tomaram parte, são expostos à vista do espectador e comentados sem excessos de crítica mordaz e apenas sublinhadas com os pontos mais atraentes e interessantes.

Política, artes, costumes, escândalos, tudo figura no *Tribofe*. A carestia dos gêneros alimentícios, o jogo do encilhamento, a alta dos aluguéis das casa, o luxo fictício, tudo está aproveitado com muita habilidade.

Para esta peça escreveu a música o jovem maestro Assis Pacheco, que revelou mais uma vez o seu grande talento musical.

A encenação é excelente, sobressaindo as vistas do chafariz do Lagarto, de um prado de corridas e a apoteose, homenagem a Benjamim Constant.

Os artistas deram um grande realce aos diversos papéis de que se encarregaram. Vasques empresta todo o prestígio do seu talento ao papel de Tribofe. Brandão sustenta com grande galhardia cômica e muita naturalidade a parte de Eusébio. Machado, Bahia, Piá, Delorme, Clélia, Manarezi, Izabel Porto, Anna Leopoldina, Matilde Nunes, Mota, Braga, Zeferino, Kaylus, Araújo e todos os outros artistas, alguns dos quais têm mais de um papel, sustentam brilhantemente a revista.

O público aplaudiu-os muito, bem como ao autor e ao maestro.

Hoje, repete-se *O Tribofe*.

(sem assinatura)

Jornal do Commércio – 18/06/1892

Gazetinha

Teatros

Ainda que um pouco tarde foi exibida, anteontem, pela primeira vez, no Apolo, uma revista de acontecimentos do ano de 1891.

Intitula-se *O Tribofe*; é original do autor brasileiro Artur Azevedo, com música do Dr. Assis Pacheco.

No gênero teatral, a revista é o elemento de diversão mais ingrato que pode ser abordado por um escritor.

O sucesso ou antes o feliz êxito desse gênero de peças é muitas vezes questão de felicidade. O trabalho em que são incluídas cenas de valor literário e finamente tratadas, é muitas vezes superado por outro, sem valor literário algum, mas em que os fatos são desenvolvidos rapidamente, e sem insistências; a escolha da personagens e principalmente a maneira de exibi-los em cena também constituem bons elementos de fortuna para uma revista.

Artur Azevedo, cujos trabalhos teatrais têm sido justamente apreciados, é autoridade em matéria de revistas.

Com a maior franqueza, porém, diremos que a sua revista *Tribofe* é inferior a todas as outras de sua lavra, ainda que, no seu desenvolvimento se notem cena alusivas a fatos e a personagens, tratadas com habilidade e delicadeza.

Na nova revista, que tem 3 atos e 12 quadros, há cenas que achamos para o gênero, muito demoradas, como a da agência de alugar casas do 1º ato e dos teatros, que ocupa quase todo o último ato; a peça não é de certo das que se recomendam pelos vestuários luxuosos e pelo rigoroso *mise-em-scène*.

Os personagens principais, em volta dos quais move-se toda a ação da peça, são o fazendeiro Eusébio, que vem ao Rio de Janeiro, com a mulher, a filha e a mulata dus criada, à procura do pelintra Gouveia, que prometera ser seu genro; Frivolina, a musa da revista, um naturalista russo, que por isso toma o nome de Tribofe, para companhar a musa em sua excursão através do ano de 1891, e finalmente Mlle. Ernestine, dama do mundo equívoco.

Desses tipos o mais feliz é o fazendeiro Eusébio. Tem originalidade e é o que mais se destaca na peça pelo lado cômico. O personagem Tribofe é um pouco fraco. Devendo ser o primeiro da revista, não tem a evidência correspondente à sua importância.

Nos personagens episódicos há alguns exibidos com arte e graça, como por exemplo o de boiadeiro Sotero, um barão, o do câmbio que atravessa a peça e outros.

O desempenho foi bom por parte de alguns artistas, e regular pela parte de outros, tendo feito o papel de Tribofe o ator Vasques.

Nos personagens episódicos destacaram-se Xisto Bahia em cinco papéis, Machado em cinco, Anna Manarezzi em três, Araújo em cinco, Mendes Braga em seis, Pedro Nunes em cinco, Zeferino em cinco, Isabel Porto, Apolônia, Silva, Ida, Mota, Raposo e outros.

Na música, que foi arranjada pelo Dr. Assis Pacheco, autor de *Moema*, há, ao lado de trechos de sua lavra, outros de peças conhecidas.

Os cenários e os vestuários são bons. A apoteose do 1º ato, alusiva à Constituição, em que são figurados os Estados do Brasil, é interessante; é original a do 2º ato, representado uma chuva torrencial no Derby Clube, e de algum efeito afinal, em que aparece o busto de Benjamim Constant, entre fachos luminosos.

(sem assinatura)

3. Comeu!

A Notícia – 10/07/1902

O Teatro

(...)

*

Há muitas noites o Lucinda conserva-se fechado, mas não lhe falta de portas a dentro movimento e animação. Prepara-se ali uma revista – *Comeu!* –, cuja primeira representação será brevemente anunciada. Do libreto nada posso dizer, porque foi perpetrado pelo meu melhor amigo, mas afianço-lhes que a música de Abdon Milanez é bonita e que os artistas estão seriamente empenhados em que a peça agrade.

A. A.

A Notícia – 17/07/1902

O Teatro

(...)

*

Está iminente no Lucinda a primeira representação da revista *Comeu!*

A peça foi escrita de boa vontade, para satisfazer ao pedido de um empresário amigo; a crise, porém, que atravessava os nossos teatros não permitiu, naturalmente, que o autor concebesse grandes esperanças.

Entretanto, assistindo aos últimos ensaios, ele animou-se um pouco, não pelo valor do seu trabalho, que não é nenhum, mas pelo esforço dos artistas. Clélia, a incomparável Clélia, Pepa, Medina de Souza, Matos, Colás, Leonardo, Edmundo Silva, França, finalmente todo o pessoal do Lucinda está empenhado na salvação do *Comeu!* em cujos ensaios Colás se tem revelado um magnífico encenador.

A. A.

A Notícia – 24/07/1902

O Teatro

(...)

*

A companhia do Lucinda representou sábado, pela primeira vez, a revista *Comeu!* escrita pelo meu melhor amigo.

O público riu e aplaudiu, - isso me satisfez. Muita gente notou que os cenários não fossem todos novos e as vestimentas não deslumbrassem os espectadores com o brilho dos cetins e dos dourados. Em todo o caso, o empresário não enganou o público, não prometeu mais do que deu, e, vamos e venhamos, a encenação é limpa.

Cometerei uma indiscrição, de que peço desculpas à empresa do Lucinda, dizendo que, com aqueles cenários velhos (ainda assim retocados) e aquela rouparia pobre, a "montagem" do *Comeu!*, que custou (não parece) perto de oito contos de réis, representa um verdadeiro milagre, um prodígio de força de vontade. Ninguém calcula, não pode calcular os esforços e sacrifícios que fez a empresa para chegar àquele resultado. Assisti a tudo e de tudo posso dar testemunho... Quando o pano subiu para o primeiro ato, parecia um sonho.

Os artistas do Lucinda têm todo o direito à benevolência e à simpatia do público fluminense, e este não os abandonará, espero. Se o público perdoa a quem não lhes dá o luxo nas encenações porque não quer, com mais razão perdoará a quem lho não dá porque não pode...

Um colega, aliás muito amável e generoso, achou a peça melancólica de certo ponto em diante. Não defendo o autor. Como poderia ele evitar que uma revista de fatos fugisse ao tom dominante da sua época e do seu meio? Pois não é tudo hoje melancolia neste país? O próprio prazer não se tornou melancólico?

Quanta melancolia naquele título – *Comeu!* - , que é nada mais nem menos que um grito de guerra, levantado pelo *Correio da manhã*, vitoriosa folha que foi, por bem dizer, a musa inspiradora da revista?

Vamos! peguem na pena, meus senhores, satirizem a vida fluminense: dou-lhes um doce se conseguirem ser menos melancólicos do que o autor do *Comeu!*

*

(...) **A. A.**

O País – 21/07/1902

Artes e Artistas

Comeu!

Teatro Lucinda

Artur Azevedo cedeu mais uma vez e traçou uma nova revista, a que deu o título *Comeu!*, grito da moda posto em circulação pelos arruaceiros.

O autor não quis ou não teve tempo de engendrar, como tem feito várias vezes, uma comediazinha, para em torno dela desenvolver a revista dos fatos ocorridos: voltou ao processo antigo dos dois compadres, em trabalho ligeiro, confiando, talvez, no público fluminense que desertou dos nosso teatro e já está farto de revistas.

Saiu tudo ao contrário; o Lucinda encheu-se muito além da lotação e a revista apresenta-se com grande espontaneidade de espírito, agradando logo e francamente.

Artur Azevedo, entre os quadros de pura fantasia a roçar pela verdade dos acontecimentos, criou vários quadros realistas, entre os quais aquele que se passa no 1º ato, intitulado *Os amadores do Itapiru*, verdadeira fotografia do *povo da lira*.

Os fatos mais notáveis da vida fluminense foram habilmente tecidos e apresentados com a crítica mais ou menos acerba, espirituosa sempre, cáustica e perversa, às vezes, e também velada e maliciosamente exposta.

A polícia pediu que se cortasse um pequeno diálogo do 1º ato, por se referir ao *sol que vai nascer*, versando ele, no entanto, sobre um fato, verdadeiro ou não, que é aceito como verdade, corre de boca a boca e é escrito em todos os jornais sem que haja polísica capaz de impedir o seu curso.

Esse diálogo dá-se entre o Carnaval e o deus Momo, que viaja incógnito pelo Rio de Janeiro; e côo é preciso que este tenha um nome, como propõe Carnaval, diz o deus expulso do Olimpo que chamem como muito bem quiserem, Vasconcelos, Sepúlveda, Alves...

Alves não, atalha o Carnaval, não convém, porque podem saber que você é filho da Noite e do Sono...

Pois está cortada a espirituosa frase, e o futuro presidente que decida se foi uma *fineza* ou um engrossamento.

O autor acedeu prontamente; mas é preciso que se noticie o fato, porque se o público der pela supressão é capaz de gritar ao Artur: _ *Comeu!*

São bem feitos os quadros dos Teatros, da Imprensa e do Colomy Clube e produziu bom efeito o final da 1ª cena dos bondes incendiados no largo do S. Francisco de Paula – entrando em cena a cavalaria policial, mas faltando o corpo de bombeiros sob a monumental vala do povo, quando naquele dia memorável jogou o entrudo brutalmente.

No final do 2º é tocante a apoteose, o luto pelo saudoso Moreira Sampaio, e, no fim da peça, o engrandecimento dos dois brasileiros Santos Dumont e Augusto Severo.

A música é feita pelo talentoso compositor Abdon Milanez e atraiu a atenção pelos elegantes bailados, duas valsas, um final e a parte dedicada à Ópera, cantada peça atriz Medina de Souza.

Este trecho afasta-se da vulgaridade, enveredando-se pelo terreno sério deixando ver que o talentoso compositor é capaz de produzir um bom trabalho para a cena lírica, dispondo de imaginação e excelentes efeitos, além da elevação da idéia e do modo pelo qual a trata, conjugando bem todas as partes concertantes.

A revista está posta em cena com relativo cuidado e mereceu aplausos.

Encarregaram-se do desempenho os atores Colás e Matos, os dois compadres da peça, Leonardo, França e as atrizes Pepa, Medina de Souza, Clélia, citando só os principais intérpretes.

(sem assinatura)

Gazeta de Notícias – 21/07/1902

Teatros e...

Comeu!

Para os que pregam a regeneração do teatro do Rio de Janeiro, a monumental enchente que teve anteontem o teatro Lucinda deve ser uma prova de que os seus esforços estão muito longe de alcançar o desejado resultado. Nenhum gênero teatral chama público as nossas casas de espetáculo, como a Revista, que não é positivamente o supremo ideal da arte no teatro.

As enchentes com peças e companhias nacionais só são alcançadas pela revista de ano, excetuando-se os raros casos das peças de grande espetáculo e grande reclame. Esta é a verdade e dizendo-a não temos a intenção de censurar nem dar lição a pessoa alguma. O público prefere o que mais interesse lhe desperta, está no seu direito, e como o teatro é um meio de vida, um negócio como outro qualquer, o que há a fazer é seguir o gosto do público e dar-lhe a revista. O contrário é cavar a própria miséria e pregar no deserto. Pouco importa o que pensem disso os raros, os raríssimos que tem no teatro preocupação artística e ambição de propaganda, de evolução, de regeneração. Nós contentamo-nos em consignar os fatos e mais especialmente o de anteontem. A empresa Colas anunciara a primeira da revista *Comeu!* original de Artur Azevedo, com música de Abdon Milanez, o teatro teve uma das maiores enchentes que temos visto, naturalmente devido ao gênero tão querido e ao prestígio indiscutível do nome de seu autores sobre o público.

Comeu! é de todas as revistas do autor da *Capital Federal* a mais despida de entrecho. O festejado comediógrafo contentou-se em apresentar uma série de episódios e tipos, alguns dos quais muito felizes; parece que todo o trabalho foi feito com a preocupação de fornecer papéis apropriados aos artistas da companhia Colás, facilitando a encenação. O ponto de partida é o seguinte: O *Carnaval* fluminense, entristecido com o estado de ruína e abatimento a que chegou, resolve tentar sair de seu marasmo e para isso vai pedir auxílio ao deus *Momo*.

Ergue-se o pano sobre a corte desse deus e aí chega o pobre *Carnaval* carioca, acompanhado por uns fiéis máscaras avulsos, o Morcego, a Morte, a Caveira, o Diabinho, o Velho, etc. *Momo* acha-os tão macambúzios, tão pobres, que resolve vir ao Rio de Janeiro estudar as causas do abatimento carnavalesco.

Eis pois transformados *Momo* e *Carnaval* em *compadres*, e começa o desfilar de episódios e tipos. Vemos chegar os *compadres* a um hotel onde travam relações com a *Jogatina*, a personagem mais importante da capital da República e depois na rua do Ouvidor, aparecem

muitos tipos, entre os quais um casal de provincianos, candidatos a intendente, níqueis novos e velhos, um capadócio do Catumbi (a melhor figura da revista), etc. Os *compadres* são apresentados ao *Salustiano*, o tal capadócio que é figura proeminente na Sociedade Dramática Dançante dos "Amadores do Itapiru" e os leva para assistir a um ensaio. O quadro passado no salão do clube contém vários episódios felizes e vários tipos bons posto que deslocados. O presidente conta que quase toda a diretoria foi presa por ter armado um *rolo* medonho e não podendo realizar-se o ensaio improvisam um baila. São interessantes as figuras do militar reformado e suas filhas (as moças mais distintas do bairro), o chefe da orquestra, o diretor da sociedade, um capoeira terrível, e o *Salustiano* que enche toda a cena falando "difícil" e "pitoresco", com muito caráter. A apoteose mostra-nos um bonde incendiado.

No 2º ato começa com a comparação de coisas passadas e modernas no Rio de Janeiro.

Há aí um bom tipo de velhote saudoso, e outros da atualidade, pilhérias, números de música, uma apresentação do carnaval de outrora, etc.; os dois quadros seguintes continuam a revista de tipos, instituições e acontecimentos do ano.

Passa um quadro dos Teatros, mostrando o estado da Tragédia, do Drama, e outros gêneros teatrais e fecha o ato uma apoteose com o retrato do malogrado Moreira Sampaio.

No último ato, há dois quadros, um censurando a invasão de todas as ruas por meretrizes e outro apreciando o movimento da Imprensa durante o ano de 1901, com elogios a um jornal a *charge* a um outro.

A vista do que viu *Momo* desanima, e despede-se do *Carnaval*, que antes de o deixar partir mostra-lhe a apoteose final, em que se vê o retrato de Augusto Severo no primeiro plano e ao fundo a torre Eiffel e o balão de Santos Dumont.

A música é toda leve e agradável, convindo citar a entrada do *Carnaval*, na corte de *Momo*, número interessantíssimo, espécie de marcha fúnebre com acompanhamento de Zé Pereira, provando uma combinação original e de muito efeito.

_E o título? perguntará o leitor.

Ora, o título não tem importância numa revista. *Comeu!* chama-se *Comeu!* como se poderia chamar outra qualquer coisa. Esse título quis apenas aproveitar uma palavra popular da atualidade.

A peça está bem saída, bem marcada, com bastante gosto e animação. O desempenho é geralmente bom.

A Sra. Pepa Ruiz, em vários papéis, apresentou-se muito bem vestida e foi aplaudida como sempre.

A Sra. Medina tem papéis quase exclusivamente de canto, e nesse terreno todos sabem quanto esta artista é digna de calorosos elogios. Cantou principalmente os números da *Ópera*, da *Associação dos Empregados no Comércio* e da *Reportagem*.

A Sra. Clélia distinguiu-se em alguns papéis característicos, apesar de não os ter bem decorados.

Na parte masculina Colás e Matos defenderam com vantagem as partes dos compadres, atravessando toda a revista com *verve* e animação. Mas quem ganhou as honras da noite foi o Leonardo, magnífico no papel de *Salustiano*. Fez a primor um capoeira típico, pernóstico, expansivo e barulheto.

E digno de muitos encômios.

Franças, Pinto e Edmundo Silva fazem bem vários papéis, convindo distinguir os de *Remígio*, que o França sustenta com graça, o de *Carioca da gema*, bom tipo do Edmundo que também faz excelente tipo de popular jornalista, e o *Zé das carroças* em que o Pinto vai tão bem ao papel, como o papel a ele.

Os demais artistas formaram um bom conjunto, citaremos de passagem Pedro Nunes, regente da orquestra do clube, Afonso de Oliveira, no *Chefe de família*, as Sras. Magdalena Valet (graciosa e viva) e Matilde na *Jogatina*. É muito bonito o bailado do 2º ato.

(sem assinatura)

A Notícia – 21/07/1902

Palcos e Salas

Comeu!

A revista de ano ora em cena no teatro Lucinda foi evidentemente feita para a companhia ali estabelecido, de acordo com os artistas de que se compõe, dos quais alguns são dos melhores para o gênero, e dos recursos de que a mesma dispõe, e que infelizmente não são muitos. Daí o duplo fato que imediatamente salta à vista do espectador por mais despreocupado que seja e menos tentado que esteja em fazer crítica: é que a peça conta alguns personagens que são outros tantos tipos de exata observação e grande naturalidade, mas foi montada com uma modéstia desoladora, revelando um pauperismo ultra-lamentável.

Já de si o gênero não Sá muito, estabelecido como foi que as revistas devem proporcionar ao público umas cenas inevitáveis, e uns quadros obrigatórios e infalíveis, como os tipos de rua, os teatros e a imprensa, e outros, forçadamente componentes da revista. De sorte que é nas galas e nas exuberâncias da encenação , nos vestuários ricos e muito principalmente nas brilhantes e vistosas apoteoses que o público vai buscar a satisfação de sua curiosidade, bastando para a do espírito a boa pilhéria e o chiste das sátiras e das alusões mais ou menos justas, mais ou menos bem aplicadas.

Estas encontram-se no *Comeu!* a que nos vimos referindo, em grande número; e que são felizes disse-o o público sublinhando-os com a sua gargalhada espontânea e aplaudindo o autor; mas assim não sucede à encenação que é paupérrima, como ficou dito, pois os cenários em sua maior parte já são muito vistos e as apoteoses estão longe de merecer este nome, mesmo que intervenha em seu favor a mais delicada benevolência.

Contrariamente à *maneira* habitual de Artur Azevedo, que é dar às suas revistas um fio condutor, um entrecho de comédia, às vezes mesmo de peça mais fina, no *Comeu!* não há uma ação propriamente dita: os dois compadres assistem aos quadros e cena que diante deles se sucedem, tal como o espectador os vê da platéia, isto é, sem uma idéia que os ligue, sem um enredo que os justifique e motive; são verdadeiras vistas de Cosmorama, que se substituem sem o menor elo entre elas.

Alguns tipos do *Comeu!* são excelentemente apresentados pelos melhores artistas do Lucinda, cabendo a palma a Leonardo, que nos deu um capadócio da Cidade Nova, completo, uniforme, íntegro, uma figura fielmente copiada do natural; assim também fizeram-se notar o França no roceiro do quadro do Clube Amadores do Itapiru; Edmundo Silva em vários tipos,

Clélia na sua velha caipira que é sempre um primor de naturalidade e observação e Pinto, que fez um Zé das Carroças como só ele Pinto sabe fazer.

Medina cantou vários trechos que lhe vão muito bem à voz bem timbrada e agradável e Pepa apresentou vários vestuários de gosto e elegância. Os dois compadres, Matos e Colás, conduziram a peça com a discrição que lhes é habitual.

Da música de A. Milanez, toda boa, original e característica, é justo salientar a entrada de carnaval, trecho graciosíssimo, em que se vêm conjugados com muita arte um motivo de marcha fúnebre com o rufar das caixas, no ritmo do Zé Pereira, o que dá um resultado novo interessantíssimo.

A enchente foi estupenda, não havendo um lugarzinho desocupado no teatro. Não só o fato de ser uma nova revista o explica; há, também o nome de Artur Azevedo, é um dos mais queridos do público, que nele vê o seu autor predileto e nele reconhece o mestre em assuntos teatrais, cuja técnica é segura e cujo conhecimento de efeitos sobre as platéias é o mais completo.

Por isso mesmo foram muito aplaudidos tanto o *Comeu!* como o seu autor.

(sem assinatura)