



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

JULIA ALVES COUTINHO

**Um projeto de renovação teatral:
O Festival do Centro Artístico e o teatro
amador em 1898.**

**CAMPINAS
2009**

Julia Alves Coutinho

Um projeto de renovação teatral:
O Festival do Centro Artístico e o teatro
amador em 1898.

Monografia apresentada ao Instituto de
Estudos da Linguagem, da Universidade
Estadual de Campinas como requisito
parcial para a obtenção do título de
Licenciado em Letras – Português.

Orientadora: Prof. Dra. Orna Messer
Levin

CAMPINAS
2009

Resumo

Este trabalho visa retratar as atividades do teatro amador brasileiro no final do século XIX, apresentando o perfil os grupos amadores que se formavam no Rio de Janeiro, então Capital Federal, suas atividades e seu repertório, além do cenário teatral profissional da época. Como estudo de caso, esta pesquisa se volta para o festival amador ocorrido em 1898, sob a organização do Centro Artístico, associação de jornalistas e literatos que tinha como objetivo a promoção da arte brasileira.

Abstract

This work tries to show the activities of the Brazilian amateur theater during the end of the 19th century, presenting the profile of the amateur groups that were formed in Rio de Janeiro, then the National Capital, its activities and repertory, besides the professional theater situation at the time. As a case study, this research takes the amateur festival occurred in 1898, organized by the *Centro Artístico*, a association composed by journalists and men of letters that had as its objective to promote the Brazilian art.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	5
CAPÍTULO 1 – TEATRO, ARTE E AMADORES	9
O CENÁRIO TEATRAL DO FINAL DO SÉCULO	9
INICIATIVAS PELA ARTE NACIONAL	11
OS AMADORES	14
O CENTRO ARTÍSTICO E O TEATRO AMADOR	18
CAPÍTULO 2 – AS SEIS RÉCITAS DO CENTRO ARTÍSTICO	22
O CENTRO ARTÍSTICO E A IMPRENSA	31
CAPÍTULO 3 – AS PEÇAS E SEUS CRÍTICOS	34
O BADEJO	34
ÁRTEMIS	37
DOUTORES	39
HÓSTIA	40
IRONIA	42
AS ESTAÇÕES	44
RAIOS X	44
CONCLUSÃO	46
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	48
ANEXOS	50
ANEXO I - PERSONALIDADES	50
ANEXO II - ANÚNCIOS	52
ANEXO III – CRÍTICAS	56

Introdução

Este trabalho surgiu a partir de uma pesquisa de iniciação científica que visava o estudo das atividades do teatro amador no Rio de Janeiro a partir das crônicas de Artur Azevedo publicadas no rodapé *O Theatro* entre 1894 e 1900. Nessa coluna, Artur Azevedo apresentava semanalmente um resumo dos acontecimentos teatrais na capital federal, mantendo seus leitores informados sobre as companhias que iam e vinham, as peças que estavam em cartaz, além de publicar sua crítica sempre que assistia a um novo espetáculo.

A partir dessa pesquisa foi possível observar que os grupos de teatro amador tinham atividade intensa no período, pois mesmo Azevedo, que algumas vezes afirmou que o teatro amador não deveria ser objeto de análise crítica, não pôde deixar de passar por ele, diversas vezes, nas colunas de *O Theatro*. O próprio autor foi levado, por suas experiências, a concluir que os amadores poderiam ter um papel muito importante nos rumos do teatro brasileiro.

Ampliando a pesquisa para a historiografia literária disponível, constatei que a maioria das obras não explora a questão do teatro amador no período, embora José Galante de Souza aponte a sua existência durante toda a história do teatro no Brasil, em diversos estados, sendo em muitos casos a forma de teatro pioneira nas cidades¹.

Na cidade do Rio de Janeiro, o grande número de grupos amadores organizados é prova do grande amor da população pelo teatro. Havia “teatrinho em todos os bairros”, como afirmou a personagem Eduardo na peça *O Mambembe* de Artur Azevedo².

Os amadores, dedicados à arte dramática, apenas por amor e vocação, estavam naquele momento em oposição direta aos atores e atrizes profissionais. Uma vez que as empresas deveriam arrecadar na bilheteria o suficiente para cobrir as despesas do espetáculo e dar algum lucro ao empresário, as companhias profissionais precisavam escolher seu repertório dentre as peças que atraíssem maior público pagante, enquanto os amadores estavam livres para representar aquilo que lhes agradava ou que lhes convinha.

No fim do século XIX, o teatro profissional ia cada vez mais adquirindo características de uma indústria cultural de produção em massa.³ O que agradava ao público

¹ SOUZA, J. Galante de. **O Teatro no Brasil**. Rio de Janeiro; Instituto Nacional do Livro, 1960.

² AZEVEDO, Artur. *O Mambembe* In: **Teatro de Artur Azevedo**. Organização e introdução de Antônio Martins de Araújo. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1983 - 1995.

³ 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. p. 93

eram as peças filiadas ao gênero musicado, que abusavam da cenografia deslumbrante, das músicas animadas, como o maxixe, e das frases de duplo sentido. Essas peças estavam então em cartaz diariamente e obtinham números incríveis de representações consecutivas, com inúmeras “enchentes”, vocábulo da época usado para se referir à casa cheia.

Para os intelectuais da época, indignados com os rumos que tomava o teatro profissional no Rio de Janeiro, uma forma de pôr em prática seus ideais de renovação teatral e de se exercitar em peças com maior preocupação artística, que poderiam, de fato, ser encenadas, foi confiar seu trabalho aos amadores, pois estes não tinham a necessidade de atrair público pagante e, portanto, não estavam obrigados a encenar apenas peças de gêneros prestigiados pelo público.

Partindo dessa premissa, um grupo de literatos, jornalistas e artistas que fundara o Centro Artístico, em 1897, promoveu, entre outubro e novembro de 1898, seis espetáculos dramáticos que contou exclusivamente com atores e atrizes amadores. No programa estavam peças escritas, com preocupação artística e literária, por três membros da associação, Coelho Neto, Artur Azevedo e Valentim Magalhães.

Este festival, que contou, por um lado, com os intelectuais que buscavam renovar a arte e o teatro brasileiros e, por outro, com os artistas amadores, detentores de uma posição privilegiada, será o objeto de estudo deste trabalho. Ele fez parte de uma proposta maior de um grupo que acreditava que a arte estava em decadência, no fim do século XIX, enquanto o público da cidade se interessava apenas por diversão, deixando de lado manifestações culturais mais elevadas.

Para a realização deste trabalho ampliei o conjunto de textos analisados para além dos escritos de Artur Azevedo. Entraram em cena mais três críticos em que me apoiei para explorar o festival do Centro Artístico: Coelho Neto, Luiz de Castro e Oscar Guanabarro. Faço aqui uma pequena apresentação deste e também de Azevedo.

- Henrique Maximiano Coelho Neto (1864-1934) foi romancista, dramaturgo, contista e cronista. Proclamador das misérias do teatro profissional no Rio de Janeiro, Neto considerava tanto o desempenho dos atores quanto as peças representadas na capital de baixíssima qualidade. Foi provavelmente a figura central da iniciativa de renovação do teatro nacional em parceria com os artistas amadores. Seus textos analisados neste trabalho foram retirados da coluna diária *Fagulhas*, publicada pela *Gazeta de Notícias*.
- Luís Joaquim de Oliveira Castro (1863-1920) foi crítico musical, cronista e também escreveu para o teatro. Mas foi como ensaiador que Castro deu sua

contribuição na associação entre intelectuais e amadores pela renovação da arte. Além de assumir a função de ensaiador nas iniciativas encabeçadas por Coelho Neto, também ensaiou amadores em diversos espetáculos beneficentes. Suas críticas foram encontradas na seção *Crônica Musical*, da *Notícia* e também em artigos espalhados pelo mesmo jornal, geralmente, com o título *Centro Artístico*.

- Artur Nabantino Gonçalves de Azevedo (1855-1908) foi contista, cronista, poeta, comediógrafo e um apaixonado pelo teatro. Azevedo é tido como a principal figura do teatro brasileiro no final do século XIX. Fez sua fama escrevendo paródias, burletas e, principalmente, revistas, gêneros considerados menores e pouco valorizados pelo próprio autor, porém, de enorme sucesso entre o público freqüentador dos teatros do Rio de Janeiro. Muitos de seus colegas literatos, destacando-se entre eles Coelho Neto, o criticaram por fazer concessões ao gosto do público e não dedicar seu talento à produção de peças pertencentes a gêneros considerados mais elevados, como a comédia e o drama. Embora Azevedo fosse autor de peças musicadas que deliciavam o público no final do século XIX, nunca deixou de repetir que o teatro brasileiro se encontrava então numa fase de decadência. Assim, depois de alguns atritos iniciais, Azevedo também aderiu ao grupo que buscava renovar o teatro nacional em parceria com os artistas amadores. Suas críticas estudadas nesse trabalho incluem, além do rodapé *O Teatro*, também a coluna diária *Palestra*, publicada pelo *País*.
- Oscar Guanabara de Sousa e Silva (1851-1937) foi músico e dramaturgo, mas destacou-se principalmente como crítico de artes. É considerado o fundador da crítica especializada no Brasil. Guanabara foi um dos maiores opositores da iniciativa de renovação teatral do Centro Artístico e publicou na ocasião críticas ácidas sobre os espetáculos, direcionadas principalmente a Coelho Neto. Estas saíram na seção *Artes e Artistas*, do *País*.

Além do conjunto dos textos de Azevedo, Castro, Neto e Guanabara, neste trabalho, utilizei também diversas notícias, publicadas principalmente nas seções dedicadas ao teatro, dos jornais *O País*, *A Notícia* e *Gazeta de Notícias*. Tais notícias, que apareciam geralmente no dia das representações e até dois dias depois destas, me ajudaram a traçar um perfil histórico dos acontecimentos daquelas récitas. Além disso, utilizei também a série *As seis récitas do Centro Artístico*, conjunto de dez textos publicados no mês seguinte às récitas e que fizeram um balanço sobre as mesmas.

No capítulo 1 apresento algumas considerações sobre o teatro profissional na última década do século XIX, em oposição ao qual o Centro Artístico se organizou para realizar ações de renovação da arte nacional. Traço ainda um perfil dos grupos amadores, comentando, em linhas gerais, como se organizavam.

No capítulo 2 faço uma descrição dos fatos do festival com base nas notícias publicadas pelos jornais da época, principalmente a *Gazeta de Notícias*, *A Notícia* e *O País*. Incluí neste capítulo informações sobre a organização do festival, a venda de bilhetes e assinaturas, os ensaios dos amadores, o público das récitas, além de descrever a cobertura dada pelos jornais citados durante todas as atividades do Centro Artístico.

No Capítulo 3 analiso as críticas sobre cada peça representada no festival, utilizando como *corpus* da análise os textos dos quatro jornalistas descritos acima, Azevedo, Castro, Neto e Guanabarino.

Nos anexos deste trabalho apresento uma coletânea de imagens de algumas personalidades que tomaram parte no festival do Centro Artístico, além de dois importantes artistas do teatro de revista, os anúncios das récitas, publicados pelo jornal *O País*, e quatro textos críticos dos autores em que me baseei no Capítulo 3. Estes textos possuem transcrição diplomática, mantendo a grafia e a pontuação originais.

Capítulo 1 – Teatro, Arte e Amadores

O cenário teatral do final do século

O Rio de Janeiro, no final do século XIX, era uma cidade em plena ebulição devido à modernização dos hábitos e da mentalidade. Desde a inauguração do Alcazar Lyrique, casa noturna no estilo dos cafés-concerto franceses, que causou sensação entre as décadas de 60 e 70, a vida noturna na então capital brasileira havia se transformado, fazendo aumentar as atividades artístico-musicais⁴.

O teatro era parte integrante e extremamente importante da vida cultural da cidade. O repertório que fazia com que o público fosse tão assíduo na frequência aos teatros se compunha basicamente de peças do gênero musicado, que formava o assim chamado teatro ligeiro e “alegre”. Esse teatro visava, acima de tudo, a “agradar o público”. A partir de 1846, época em que “uma companhia francesa que trazia em seu elenco a Duval e a Eugênia Mège”⁵ introduziu no Brasil a opereta, este tipo de peça conquistou as platéias e caiu no gosto do público carioca. Na esteira da opereta, espécie de ópera que teve sua origem no teatro popular, vieram as zarzuelas, os *vaudevilles* e as revistas de ano.

O teatro musicado, embora agradasse o público, criava terror nos intelectuais e literatos, como Coelho Neto e José Veríssimo que se manifestavam contrários ao repertório popular. A ascensão do teatro ligeiro, de certo modo, impediu que o naturalismo sucedesse o realismo nos palcos, tal como ocorreu na literatura, pois os gêneros populares ocuparam de tal modo os teatros da capital que a literatura não teve espaço para se desenvolver.⁶ Por esse motivo, e porque o teatro musicado era considerado de baixo valor literário segundo os padrões da época, instaurou-se a idéia de que o teatro estaria em decadência.

Fernando Mencarelli questiona a idéia de decadência que tem sido apontada pela historiografia do teatro. Segundo ele, a análise dos intelectuais baseava-se apenas na qualidade da dramaturgia, ou seja, no texto. No teatro ligeiro, no entanto, a dramaturgia era apenas um dos elementos relevantes para o bom êxito do espetáculo, sendo este uma unidade na qual o palco exercia papel fundamental. A idéia de decadência baseava-se na escassez de dramas e comédias literárias, ícones da dramaturgia “séria”, pois essas peças não encontravam

⁴ Mencarelli, F. A. *Cena Aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

⁵ Souza, J. Galante de. *O Teatro no Brasil*. Rio de Janeiro; Instituto Nacional do Livro, 1960. p. 222.

⁶ Prado, D. A. *História Concisa do Teatro Brasileiro: 1570 – 1908*. São Paulo: Edusp, 1999.

bom acolhimento junto ao público à época, cuja preferência recaía sobre o repertório musical⁷.

Artur Azevedo, dramaturgo, crítico, cronista e, acima de tudo, um apaixonado pelo teatro, considerado inclusive a sua principal figura na virada do século, também se referiu à decadência nos levantamentos anuais que realizou sobre o movimento teatral, apontando a queda no número de espetáculos. Entre os anos de 1896 e 1897, por exemplo, houve uma diminuição de mais de 400 espetáculos na cidade do Rio de Janeiro⁸. Mencarelli argumenta, porém, que, mesmo o ano que apresentou o menor número de representações, atingiu um total de 1.236 espetáculos, o que significa três ou quatro espetáculos por dia, em todos os dias da semana. Assim, apesar da diminuição significativa, o número de espetáculos realizados ainda indica uma atividade teatral intensa.

Artur Azevedo, em algumas ocasiões, foi responsabilizado por contribuir para a decadência do teatro, pois produzia peças nos diversos gêneros do teatro ligeiro, principalmente, paródias e revistas de ano. Cardoso de Mota, por exemplo, o acusa de ter iniciado a dita decadência quando fez representar sua primeira paródia, intitulada *A Filha de Maria Angu*. Coelho Neto foi um crítico freqüente a seu trabalho, acusando-o sempre de desperdiçar os ótimos dotes de autor dramático com gêneros de baixa qualidade.

As respostas de Artur Azevedo a esses críticos e suas manifestações sobre os gêneros ligeiros mostram, durante toda a sua carreira, uma grande ambigüidade. Quando atacado, Azevedo defendia-se quase sempre com o argumento de que vivia de sua pena de escritor e, portanto, precisava submeter-se aos gêneros que lhe traziam maior retorno financeiro, para que pudesse sustentar a família. Afirmava ainda que, no teatro ligeiro, em especial nas revistas de ano, certamente, seria possível a qualquer escritor bem disposto inserir arte de qualidade. No entanto, em diversas situações, Azevedo deixou exposto o seu próprio preconceito para com os gêneros ligeiros, fazendo coro aos seus colegas literatos, que não se cansavam de repetir a inexistência de valor das peças que causavam sensação no público fluminense.

Azevedo sempre fez questão de manter a sua posição como erudito, homem de letras. Apesar de sua carreira vitoriosa e do estrondoso sucesso como revisteiro e autor de

⁷ 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

⁸ *Idem*. p. 65.

paródias, sempre considerou que a parte mais nobre de sua obra encontrava-se nas peças escritas segundo os moldes da tradição erudita.⁹

Ao mesmo tempo, considerava-se um profissional do teatro e mostrava preocupações com o bom desempenho das companhias. De tal forma, tinha consciência de que não poderia impor-lhes peças de maior valor literário, como queriam alguns de seus contemporâneos, pois conhecidamente essas peças não atraíam público suficiente para se manterem em cena por muitas representações e, por conseguinte, trariam prejuízo certo às companhias. Por outro lado, lamentava constantemente que este mesmo público não estivesse disposto a educar-se para uma dramaturgia mais séria. Azevedo estava sempre buscando alternativas, dentro das conhecidas limitações, para levantar o teatro brasileiro, a exemplo de sua campanha por uma companhia nacional que fosse financiada pelo governo. Pretendia que o governo mantivesse uma companhia dramática, dentro do sonhado Teatro Municipal, encarregada de encenar apenas peças nacionais.¹⁰

Iniciativas pela Arte Nacional

Decididos a não deixar que o teatro continuasse imerso no que eles consideravam como decadência, alguns intelectuais liderados por Coelho Neto puseram em cartaz o poema dramático *Pelo Amor!* em agosto de 1897. A peça, escrita por Neto e com partitura de Leopoldo Miguez¹¹, foi encenada no teatro Cassino Fluminense por alguns dos amadores que já vinham fazendo récitas de caridade.¹²

A composição de *Pelo Amor!* inspirou-se largamente no trabalho do compositor alemão Richard Wagner, que revolucionara a música com composições modernas, em oposição à música e à ópera italianas, dominantes no repertório das companhias européias que aportavam no Rio de Janeiro.¹³ Isso mostra o caráter inovador da iniciativa de Neto, que se opunha não só ao repertório de operetas e revistas das companhias teatrais brasileiras, no Rio de Janeiro, como também às óperas italianas trazidas pelas companhias estrangeiras.

⁹ NEVES, Larissa de Oliveira. **“O Teatro”: Artur Azevedo e as crônicas da Capital Federal (1894-1908)**. Dissertação de mestrado. Unicamp – Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, SP: [s.n.], 2002.

¹⁰ AZEVEDO, Artur. O Teatro. **A Notícia**, Rio de Janeiro.

¹¹ Leopoldo Miguez (1850-1902) Músico, compositor e maestro carioca. Aos dez anos de idade mudou-se para Bruxelas e estudou música no conservatório da cidade, regressando ao Brasil em 1871. Foi presidente do Centro Artístico e diretor do Instituto Nacional de Música.

¹² AZEVEDO, Artur. O Teatro. **A Notícia**, Rio de Janeiro, 29 abr. 1897.

¹³ CARVALHO, Danielle Crepaldi. **“Arte” em tempos de “chirinola”: A proposta de renovação teatral de Coelho Netto (1897-1898)**. Dissertação de mestrado. Unicamp – Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, SP: [s.n.], 2009.p. 21

A peça, que vinha recebendo críticas entusiasmadas da imprensa da capital, passou, no entanto, a ser fortemente combatida pelos artistas profissionais. Poucos dias antes da primeira representação, espalhou-se entre atores, atrizes, empresários e escritores de teatro um artigo de Coelho Neto, publicado na “Sessão Literária” do *Correio de Minas* que continha críticas ácidas ao repertório dramático e aos artistas. A matéria provocou protestos contra Coelho Neto e, conseqüentemente, contra seu trabalho que estava para ser apresentado por amadores.

O mesmo artigo provocou também a reação de Artur Azevedo, famoso por suas peças filiadas ao gênero musicado, como já foi dito. Artur afirmou ter recebido, a princípio, muito bem a iniciativa de Coelho Neto, mas não pudera manter tal posição diante das críticas apresentadas pelo colega literato na imprensa mineira, que tomava como direcionadas a si e a ninguém mais. Daí teria nascido a paródia *Amor ao Pêlo*, escrita por ele e representada no teatro Recreio Dramático, sob direção dos atores Brandão e Pepa Ruiz, também severamente criticados pelo autor de *Pelo Amor!*.

A paródia de Artur Azevedo não foi o único desdobramento da representação de *Pelo Amor!*. Imediatamente após a estréia surgiram as primeiras notícias da reorganização do Centro Artístico, sociedade que se reunia em torno da idéia de promover a arte nacional. Na visão dos intelectuais que compunham o Centro Artístico o teatro brasileiro precisava ser regenerado. Luiz de Castro, crítico musical da *Notícia*, cronista de outras folhas como a *Gazeta de Notícias*, além de ensaiador de *Pelo Amor!*, foi um dos primeiros a divulgar na imprensa a organização da associação e seus objetivos.

Essa sociedade se organizava, segundo o cronista, com os “nossos principais artistas”¹⁴ e surgia graças ao esforço em torno da organização de *Pelo Amor!*, o que demonstrava que a motivação do Centro Artístico eram os mesmos ideais de renovação e renascimento da arte que levaram Coelho Neto conceber seu poema dramático.¹⁵

Luiz de Castro foi mantendo o público informado dos primeiros passos que dava o Centro Artístico em seu rodapé *Artes e Manhas*, publicado pela *Gazeta de Notícias*. Para ele, uma das maiores vitórias, nesse início de atividades, se encontrava na adesão de Artur Azevedo à iniciativa, após a grande polêmica entre o comediógrafo e os intelectuais envolvidos na montagem de *Pelo Amor!*, como ele próprio, com quem Artur Azevedo travou

¹⁴ CASTRO, Luiz de. *Artes e Manhas*. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 7 set. 1897

¹⁵ CARVALHO, Danielle Crepaldi. “**Arte**” em tempos de “chirinola”: A proposta de renovação teatral de Coelho Netto (1897-1898). Dissertação de mestrado. Unicamp – Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, SP: [s.n.], 2009.

uma polêmica direta, que teve divulgação em *Artes e Manhas* e no *Theatro*, rodapé de *A Notícia*.

Assim, a partir dos últimos meses de 1897, o Centro Artístico passou a reunir-se mensalmente em jantares, que eram relatados por seus membros nos espaços das colunas que esses dispunham na grande imprensa. Em tais jantares se discutiam os planos da associação para conseguir realizar seus ambiciosos planos.

As realizações do Centro Artístico ocorreram durante o ano de 1898. O primeiro evento que organizou foi uma exposição retrospectiva reunindo grande número de objetos de arte, entre pinturas, esculturas, mobiliário, gravuras, jóias, armas e uma grande variedade de modalidades. Todos estes objetos foram cedidos ao Centro por proprietários e colecionadores. A exposição ocorreu na Escola Nacional de Belas Artes durante o mês de julho. Como todos os demais esforços da associação, a exposição visava a educar o público para a arte, a partir do contato com obras cuidadosamente selecionadas.

Ao término da exposição, constatou-se que o público não correspondera tão bem à iniciativa quanto se esperava, apesar da larga propaganda divulgada na imprensa. A associação, que ficou responsável pelos custos do transporte das peças expostas, pela manutenção da exposição e por todas as despesas envolvidas na empreitada, não arrecadou com a bilheteria o suficiente “nem para a despesa da impressão do catalogo”¹⁶, segundo afirmou Artur Azevedo.

Apesar do prejuízo, o Centro prosseguiu firme em seus planos. A realização seguinte se concentrou na organização de dois concertos no Instituto Nacional de Música, nos dias 18 de setembro e 2 de outubro de 1898. Os concertos sob a regência de Leopoldo Miguez continham no seu programa a peça lírica *Pelo Amor!*, arranjada para concerto, na criação do próprio maestro, além de composições de Nepomuceno, Wagner, Liszt, Grieg e do padre José Maurício.

Entre os meses de outubro e novembro de 1898 ocorreram as seis récitas dramáticas que o Centro Artístico organizou e das quais tratarei ao longo deste trabalho. Para que fosse possível encenar as sete peças teatrais que compunham o programa, o Centro contou com a valiosa e prestativa colaboração de atores e atrizes amadores, como já havia ocorrido na ocasião em que subiu aos palcos *Pelo Amor!*.

¹⁶ AZEVEDO, Artur. O Teatro. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 04 ago. 1898.

Os Amadores

A designação de “amadores” refere-se a grupos de teatro formados por pessoas que não trabalhavam como artistas profissionais. Essas pessoas, geralmente dedicadas a outras atividades, se interessavam pela arte dramática e sentiam alguma vocação para atuar no teatro. Por esse motivo, organizavam-se em associações não profissionais. José Galante de Sousa, em seu livro *Teatro no Brasil*, aponta a existência de amadores por toda a história do teatro no Brasil. O teatro dos jesuítas, considerado o precursor da arte dramática nacional, já era feito por amadores e atores improvisados.

Sobre as últimas décadas do século XIX, Luiz Edmundo afirma:

Tão grande é o amor pelo teatro, por essa época, que, do centro ao mais remoto arrabalde ou subúrbio da cidade, proliferam pequeninos palcos de amadores, teatrinhos familiares, grêmios, clubes, sociedades e tertúlias. Não há recanto da cidade, por mais remoto, por mais despovoado que seja, que não se orgulhe de possuir um palcozinho, um grupo de amadores, e, o que é melhor, uma numerosa e entusiástica platéia.¹⁷

O *Almanaque d'O Theatro* de 1907 apresentou um levantamento das sociedades amadoras em atividade e contou dezenove sociedades atuantes na cidade do Rio de Janeiro, três em Niterói e cinco em São Paulo. Para cada sociedade citada, o *Almanaque* elaborou uma relação dos membros, dividindo-os conforme a função que exerciam no grupo. Em relação às cinco sociedades fluminenses tradicionais e de larga atividade (Club da Gavea, Club Fluminense, Hodierno Club, Real Sociedade Club Gymnastico Portuguez e Cassino Commercial) apresentou também uma pequena resenha sobre seu histórico e suas atividades. A respeito dos grupos amadores de Niterói, o *Almanaque* afirmava que aquele tipo de teatro era o único divertimento de que dispunham os moradores da cidade. Quanto aos da capital paulista, comentava sobre a prontidão com que colaboraram para a publicação do *Almanaque*, assim como sobre o prestígio com que contavam os amadores daquela cidade.

A partir dos dados apresentados pelo *Almanaque*, é possível observar alguns aspectos gerais do funcionamento das sociedades. Cada associação possuía uma sede, que, em alguns casos, consistia em um teatro. A base da associação parece ser sempre o corpo cênico, formado por amadores e amadoras. A maioria dos grupos, contudo, não ficava apenas nisso, possuindo também uma diretoria, composta de presidente, vice-presidente, secretários e

¹⁷ LUIZ EDMUNDO. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Rio de Janeiro: Xenon, s.d., p.196. *apud*. MENCARELLI, F.A. *Cena Aberta: A absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Artur Azevedo*. Campinas: Editora Unicamp, 1999, p. 44.

tesoureiros, além de membros que ocupavam funções diversas, tais como a de diretor de cena, ensaiador, ponto, contra-regra, cenógrafo e até mesmo de carpinteiro e cabeleireiro. Alguns grupos contavam ainda com um corpo infantil, uma orquestra amadora e, no caso do grupo do Teatro Particular S. João, com alguns escritores. Podemos constatar, nas listagens de membros apresentadas pelo *Almanaque*, que o número de atrizes amadoras em cada grupo costuma ser sempre menor do que o número de atores amadores, o que se explicaria em razão do preconceito existente com relação à atividade artística na sociedade brasileira do século XIX.

As sociedades amadoras promoviam, em geral, uma récita por mês. O programa costumava ser composto de duas peças e um intermédio. Foi possível encontrar nos jornais da época várias notas dando notícia dessas representações, o local e horário em que se dariam. Elas apareciam quase sempre na seção dedicada aos teatros. Não raro, incluíam um agradecimento ao convite feito pela associação para os jornalistas da folha.

No *Almanaque* encontram-se divulgados os resultados de uma eleição para escolha dos melhores amadores de ambos os sexos nas três cidades em que foi realizado o levantamento. Junto ao nome destes, há um pequeno perfil dos vencedores. Entre as amadoras do Rio de Janeiro venceu Constança Teixeira, do Club Fluminense, sucessor do Elite Club. Constança era filha do animador do Club, José Luis Teixeira Junior, e teve uma atuação repleta de elogios, chegando a ser considerada pelos críticos superior às atrizes profissionais do Rio de Janeiro. Como amadora, interpretou o papel de Ambrosina na peça *O Badejo*, de Artur Azevedo, pelo qual recebeu elogios do próprio autor. A peça subiu aos palcos nas récitas do Centro Artístico, sobre as quais tratarei adiante. A sétima colocação foi alcançada pela amadora Olga Prudente, intérprete de Angélica, na mesma comédia de Azevedo.

Entre os amadores da capital federal, o vencedor foi o português Humberto Miranda que, por ocasião da publicação do *Almanaque*, já havia se unido ao corpo cênico da companhia Dias Braga, abraçando assim a carreira artística como profissional. Antes de tornar-se ator profissional, Miranda dedicava-se ao comércio. Estiveram ainda entre os classificados, seis amadores que tomaram parte nas récitas do Centro Artístico.

Entre as amadoras de São Paulo, a vencedora foi Itália Fausta (apresentada no *Almanaque* como Fausta Itália Polloni), que posteriormente se tornaria atriz profissional e, no decorrer do século XX, um dos maiores nomes do teatro brasileiro, participando inclusive de alguns dos movimentos decisivos para a modernização do teatro no Brasil.¹⁸

¹⁸ Segundo biografia de Itália Fausta em http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=765

Luiz Edmundo, em seu livro *O Rio de Janeiro do meu tempo*, oferece informações detalhadas, por vezes um tanto curiosas, sobre as atividades amadoras, no fim do século XIX. Destaca, primeiramente, o entusiasmo dos amadores em expressar seu amor pelo teatro. Ressalta que representações amadoras não se davam de forma isolada e nem eram escassas. Havia grupos amadores espalhados por toda a cidade. Para citar alguns bairros basta indicar Gávea, Botafogo, Andaraí, Tijuca, São Cristóvão, Catumbi, Laranjeiras e Jacarepaguá, pois todos possuíam suas sociedades amadoras.

Não era apenas o Rio de Janeiro, sede da corte no Império e posteriormente capital federal da República, que contava com grupos amadores. José Galante de Sousa cita grupos amadores que mantiveram atividades nas últimas décadas do século em Alagoas, na Bahia, no Pará, em Fortaleza, no Recife, em Teresina, em Porto Alegre e em Diamantina. Nessa última, ele afirma que a existência de amadores na cidade influenciou no surgimento de autores locais.

As profissões a que se dedicavam os membros das sociedades amadoras eram as mais diversas. Havia professores, médicos, promotores públicos, advogados, corretores, trabalhadores do comércio, oficiais da marinha, além de pintores.

Segundo Luiz Edmundo, o teatro contava com um elenco de “animadores notáveis”, pessoas empenhadas em promover representações amadoras, motivadas apenas pelo seu grande amor ao teatro. Ernesto de Souza, fundador do Grêmio Dramático do Andaraí, por exemplo, além de se exercitar como “autor de peças, canções, músicas e monólogos”¹⁹, montava palcos em sua própria residência e promovia espetáculos domésticos. Nesses dias, desde cedo, reuniam-se em sua residência um grande grupo de amigos e vizinhos para ajudar nos preparativos.

Os grupos amadores, segundo o relato do autor, iniciavam seus espetáculos freqüentemente atrasados. Os inúmeros imprevistos a que estavam sujeitos na sua pouco experimentada técnica teatral se faziam, muitas vezes, sensíveis, mesmo durante o espetáculo. Luiz Edmundo conta de um particularmente grande:

Quando aqui chegou, vindo da Europa, Francisco Braga²⁰, sagrado pela crítica européia, houve no Instituto Profissional um festival supimpa, obrigado a música e palco, em homenagem ao belo artista. Representou-se o *Tasso no Cárcere*, dramalhão de polpa, por um grupo de amadores.

¹⁹ LUIZ EDMUNDO, **O Rio de Janeiro do meu tempo**. Brasília: Edições do Senado Federal, 2003. p. 281

²⁰ Francisco Braga [Antonio Francisco Braga] (1868 – 1945) – Músico, compôs a partitura da ópera *Jupira*, cujo libreto é de autoria de Escragnolle Dória.

Que noite de espetáculo!

No último ato da peça Tasso morre, caindo de braços sobre o tablado. Chovem palmas. Tasso cai como um grande artista! É a morte do homem. É o fim do dramalhão. O pano, porém, que emperra, não quer descer.

Os espectadores, cheios da mais viva emoção, esperam, e estão a ver em que param as modas quando a voz do próprio intérprete de Tasso, que atribui a demora a um descuido do maquinista, ouve-se, embora baixinho:

– Ó Chico, desce o pano!

Rebenta na platéia estrondosa gargalhada. O pano continua suspenso, preso numa dobra de corda, imóvel, encrencado...

Chico, aí, põe a cabeça de fora e grita para o amador, que continua de ventre sobre o palco, a simular o cadáver de Tasso:

– Você trate de levantar, porque eu já fiz o que podia e esta coisa não desce...

E não descia, mesmo, obrigando o amador a levantar-se e a correr para os bastidores.²¹

Nesse trecho, além da cena cômica gerada pela dificuldade em descer o pano, pode-se observar outra situação que o autor aponta como comum na promoção do teatro: a festa. No caso citado, a festa se realizava em comemoração ao regresso de Francisco Braga, músico e compositor, cuja presença motivou a representação teatral.²²

Os amadores faziam uso, em geral, de peças antigas e predominantemente estrangeiras. Algumas vezes, encenavam peças há muito tempo esquecidas pelo teatro profissional. Em certas ocasiões, contudo, havia também a estréia de peças nacionais, o que costumava ser muito apreciado por intelectuais como Artur Azevedo. Décio de Almeida Prado levanta a hipótese de que o objetivo das associações amadoras seria, além de levar ao palco vocações dramáticas, preservar o repertório tradicional, considerado mais “honroso e consistente”²³.

Dentre as várias formas de atuação dos amadores está o seu constante envolvimento em espetáculos destinados a alguma causa beneficente, como ocorreu em 1896 quando os amadores do Cassino Fluminense fizeram a primeira representação da comédia de Machado de Assis, *Não consultes médico*, no espetáculo em benefício das obras da capela Sagrado Coração de Jesus²⁴. Alguns espetáculos ocorridos no teatro Lírico em 1897, organizados por Luiz de Castro, se destinaram às viúvas e aos órfãos dos soldados mortos na

²¹ LUIZ EDMUNDO, **O Rio de Janeiro do meu tempo**. Brasília: Edições do Senado Federal, 2003.p. 282-283.

²² *Idem*.

²³ PRADO, Décio de Almeida, **História Concisa do teatro brasileiro**. São Paulo: Edusp, 1999. p. 172

²⁴ AZEVEDO, Artur. O Teatro. **A Notícia**, Rio de Janeiro, 26 nov. 1896.

Guerra de Canudos²⁵, e, em março de 1899, o Elite Club fez um espetáculo em benefício dos órfãos deixados pelo ator Portugal, amigo pessoal do diretor do grupo.²⁶

O Centro Artístico e o teatro amador

Para a iniciativa do Centro Artístico nos campos da música e do teatro foi indispensável a participação dos artistas amadores que cantaram e representaram nos dois concertos e nas seis récitas promovidas pela associação. Podemos dizer que a parceria começou com a representação de *Pelo Amor!*, na qual tomou parte um grupo de amadores bastante envolvido com récitas de caridade, mas que não estavam organizados em uma associação. O mesmo grupo assumiu a representação da maioria das peças nas récitas dramáticas. Não contando com número suficiente destes para algumas das peças, o Centro convidou então os corpos cênicos do Club da Gávea e do Elite-Club.

Coelho Neto acreditava que os artistas amadores seriam os únicos capazes de levar ao palco produções consideradas por ele como “gênero mais elevado”²⁷, já que um dos pontos no qual havia criticado largamente os artistas profissionais era sua falta de erudição, que chagava em alguns casos, segundo o crítico, aos extremos do analfabetismo.²⁸ Luiz de Castro, que assumira o posto de ensaiador em *Pelo Amor!* e voltava a ocupá-lo em boa parte das peças representadas nas récitas do Centro Artístico, partilhava da mesma visão elevada do trabalho dos amadores.

Diferentemente de seus companheiros do Centro Artístico, Artur Azevedo teve, a princípio, atitude bastante fria com os grupos amadores. De uma forma geral, não voltava muito sua atenção para o teatro amador. Apesar de suas crônicas no rodapé semanal *O Theatro*, na *Notícia*, tratarem de diferentes assuntos relativos à vida teatral, apresentando informações sobre o movimento nos teatros, as peças em representação e as companhias dramáticas, em raras ocasiões o teatro amador estava presente nos comentários da semana.

Azevedo explicou os motivos de não dedicar mais linhas ao teatro de amadores. Um leitor, que se apresentara como Gilberto Clément e que foi definido por Azevedo como

²⁵ AZEVEDO, Artur. O Teatro. **A Notícia**, Rio de Janeiro, 30 set. 1897.

²⁶ AZEVEDO, Artur. O Teatro. **A Notícia**, Rio de Janeiro, 16 mar. 1899.

²⁷ NETO, Coelho. Fagulhas. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 08 ago. 1897. *apud* CARVALHO, Danielle Crepaldi. “Arte” em tempos de “chirinola”: A proposta de renovação teatral de Coelho Netto (1897-1898). Dissertação de mestrado. Unicamp – Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, SP:[s.n.], 2009.

²⁸ NETO, Coelho. Sessão Literária. **Correio de Minas**, Juiz de Fora, 14 ago 1897, *apud*. Publicações a pedidos. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 19 ago 1897, p. 3. *apud* CARVALHO, Danielle Crepaldi. “Arte” em tempos de “chirinola”: A proposta de renovação teatral de Coelho Netto (1897-1898). Dissertação de mestrado. Unicamp – Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, SP:[s.n.], 2009.

uma “pessoa que se interessa pelo teatro”²⁹, escreve-lhe a pretexto da representação iminente de *Pelo Amor!* e apresenta a seguinte sugestão:

Porque não inicia V. uma campanha séria no sentido de fazer aos amadores uma crítica justa, animando-os e corrigindo-os quando errem? Um cartão permanente de cada uma das sociedades dramáticas, uma crítica justa depois de cada uma das representações e terá V. prestado talvez um grande serviço mais à arte dramática.³⁰

Azevedo, porém, discorda de seu leitor, acreditando que não seria possível para um crítico dedicar-se ao teatro amador, pois

Nos espetáculos de curiosos e amadores a crítica perde os seus direitos.

E, quando os não perdesse, imagine-se que independência poderia haver na apreciação desses espetáculo e que milhão de dificuldades de estilo seria necessário sobrepujar para dizer dois terços da verdade a uma senhora da *haute gomme*, como lhe chama o Sr. Gilberto Clément!³¹

Azevedo argumenta que um crítico, ao tratar do teatro profissional, enfrenta grandes dificuldades para encontrar meios de criticar negativamente o trabalho de um ator sem magoá-lo. Se qualquer crítico se aventurasse no teatro de amadores, muito mais dificuldade teria, pois estaria tratando de pessoas da alta sociedade fluminense.

Quando se vê encarregado de relatar a primeira representação de *Pelo Amor!* aos leitores da *Notícia*, Azevedo publica as seguintes linhas sobre os intérpretes, se esquivando, mais uma vez, da crítica:

Dos distintos amadores – damas e cavalheiros da nossa mais fina sociedade – que tomaram parte na representação, nada diremos porque não temos o direito de apreciá-los num trabalho que não constitui a sua profissão. Declaramos, entretanto, que eles fizeram o mais que podiam fazer em uma representação que reclama artistas excepcionais.³²

Porém, em setembro de 1898, Azevedo começou a ensaiar com os amadores do Elite Club sua comédia *O Badejo*, que em breve figuraria nas récitas do Centro Artístico. Com

²⁹ AZEVEDO, Artur. O Teatro. **A Notícia**, Rio de Janeiro, 26 ago. 1897.

³⁰ *idem*

³¹ *idem*

³² AZEVEDO, Artur. No Cassino. **A Notícia**, Rio de Janeiro, 25 ago. 1897

esse contato próximo, o comediógrafo mudou sua visão do teatro amador, passando a considerá-los amantes da arte dramática, dispostos a empregar suas horas livres para praticá-la. Azevedo elogiou a boa disposição dos amadores em aprender, sua atenção aos conselhos e sua assiduidade aos ensaios, características que ele julgava estar ausentes nos artistas profissionais. No início de outubro daquele ano, redimiou-se publicamente do julgamento preconceituoso que destinara aos amadores no ano anterior:

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.³³

Sem dúvida, o festival foi um importante marco nas relações de Artur Azevedo com os grupos amadores. O que antes era tido como apenas “um esforço à parte”³⁴, passaria a ser entendido como o espaço no qual o teatro nacional poderia se desenvolver e se firmar, em que o público poderia ser educado para assistir peças de boa qualidade literária. Azevedo passou, a partir de então, a defender a idéia de que os amadores possuíam um poder diferente dos profissionais, o de não serem governados pelos desejos do público. E tal poder de independência faria toda a diferença no caminho para a tão sonhada renovação do teatro nacional.

Como um novo defensor desse pensamento sobre o teatro amador, Artur Azevedo uniu-se a Coelho Neto e Luiz de Castro, que desde muito antes já se fiavam no talento dos amadores para que estes os ajudassem a promover a renovação do teatro nacional. Neto escreveu a Azevedo, depois de ler nas colunas da sua *Palestra* palavras de animação com os amadores:

O nosso teatro já vai se ressentindo dos benefícios 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 (...) Sem os amadores, meu Artur, já teríamos sucumbido ao peso da cruz... e seria o diabo!³⁵

³³ AZEVEDO, Artur. *Palestra*. **O País**, Rio de Janeiro, 07 out. 1898.

³⁴ AZEVEDO, Artur. O Teatro. **A Notícia**, Rio de Janeiro, 21 abr. 1898.

³⁵ NETO, Coelho. Fagulhas. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 08 out. 1898.

Dessa maneira, podemos constatar que os amadores ocupavam importante papel dentro da propaganda do Centro Artístico e que, sem eles, provavelmente não teria sido possível levar adiante o projeto das seis récitas dramáticas.

Capítulo 2 – As seis récitas do Centro Artístico

Entre 14 de outubro e 18 de novembro de 1898 o Centro Artístico promoveu seis récitas no teatro São Pedro de Alcântara. O programa foi formado por sete obras, em sua maioria escritas e compostas expressamente para essa ocasião por membros da associação. Eram estas: *O Badejo*, comédia de Artur Azevedo (3 atos); *Ártemis*, ópera de Coelho Neto, musicada por Alberto Nepomuceno (1 ato); *Doutores*, comédia de Valentim Magalhães (2 atos); *Hóstia*, ópera de Coelho Neto, musicada por Delgado de Carvalho (1 ato); *Ironia*, drama de Coelho Neto (1 ato); *As Estações*, episódio romântico de Coelho Neto; *Os Raios X*, comédia de Coelho Neto (1 ato). Os títulos se distribuíram da seguinte forma³⁶:

14/10/1898	18/10/1898	01/11/1898	04/11/1898	08/11/1898	18/11/1898
- O Badejo - Ártemis	- Doutores - Ártemis	- Doutores - Hóstia	- Ironia - Ártemis - Hóstia	- O Badejo - Ironia - Ártemis	- As Estações - Os Raios X - Ártemis

As récitas foram realizadas no São Pedro de Alcântara, um teatro bastante tradicional, localizado na Praça Tiradentes, na região central da cidade. O teatro existia no local desde 1813, sendo primeiramente chamado Real Teatro São João, em homenagem ao então príncipe regente D. João.

O edifício do Teatro São Pedro, em que se realizaram as récitas do Centro Artístico, em 1898, fora erguido em 1857, por iniciativa do ator João Caetano³⁷, após o terceiro incêndio que atingiu o local. O mesmo ator já havia organizado a reconstrução do teatro em 1851, quando o segundo grande incêndio destruíra o edifício. Caetano estabeleceu acionistas de camarotes e cadeiras, que teriam direito a assistir quatrocentas récitas depois da inauguração, para obter fundos para a reforma. O primeiro incêndio data de 1824 e após esta primeira reconstrução o teatro recebeu o nome de São Pedro de Alcântara.³⁸ No local existe ainda hoje um teatro com o nome de Teatro João Caetano, renomeado em 1923. O edifício remanescente do século XIX foi completamente demolido para construção de um novo espaço, com projeto arquitetônico moderno, que abriu as portas em 1930.³⁹

³⁶ Conforme os anúncios publicados no jornal *O País* nos dias das récitas. Vide Anexo II.

³⁷ João Caetano dos Santos (1808 – 1863) – Nascido no Rio de Janeiro. Considerado o primeiro ator brasileiro, estreou como profissional em 1831. Montou a primeira companhia de teatro do Brasil. Representou em Lisboa em 1860. Foi casado com a atriz Estela Sezefreda.

³⁸ MARINHO, Henrique. **O Teatro Brasileiro: alguns apontamentos para sua história**. Rio de Janeiro: H. Garnier Editor, 1904.

³⁹ LIMA, Evelyn Furquin Werneck. **Arquitetura do espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e Cinelândia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000. p. 59.

As réeitas do Centro Artístico no teatro São Pedro coincidiram com a presença da companhia italiana de bailes e óperas, trazida do empresário Sansone⁴⁰, que fazia uma temporada na casa. A companhia de Sansone demonstrou muito boa vontade com as atividades do Centro Artístico, facilitando as atividades da sociedade amadora, para que pudessem ocorrer concomitantemente.⁴¹

No mesmo mês em que se iniciaram as réeitas do Centro Artístico, o teatro São Pedro passou por reformas: foi alterada a iluminação da sala, que se tornou mais “clara e alegre”⁴², embora um pouco mais quente; o palco ficou mais estreito; fez-se uma instalação elétrica de luz e ventilação; realizaram-se o controle de pragas e melhorias nas condições de acústica.⁴³ Os jornalistas que comentaram o fato, entre eles Artur Azevedo, afirmaram que o teatro ganhou muito com as mudanças.

A pretensão do Centro Artístico em fazer réeitas dramáticas era conhecida desde que a associação tornara públicos seus primeiros planos, ainda em 1897⁴⁴. Em setembro de 1898, já estavam distribuídas as peças entre os amadores que se incumbiram de colocá-las em cena e estes cuidavam de ensaiá-las nos espaços de que dispunham. No início do mês seguinte se iniciavam os ensaios no teatro São Pedro de Alcântara.⁴⁵

No começo da organização das réeitas, o Centro Artístico contava apenas com o grupo de amadores que representara *Pelo Amor!*. Porém, logo se percebeu que o número reduzido de atores amadores não daria conta de peças com uma quantidade maior de papéis, como *O Badejo* (sete personagens) e *Doutores* (dezesesseis personagens). Essas comédias foram então entregues aos corpos cênicos do Elite Club e do Club da Gávea, respectivamente. Segundo Orlando Teixeira, jornalista e amador do Elite Club, ambas receberam a tarefa com muito boa vontade e se empenharam para que as representações fossem de primeira ordem, embora não houvesse sócios do Centro nessas sociedades.⁴⁶

Empenhados em levar adiante os ideais do Centro Artístico, Artur Azevedo, Coelho Neto e Valentim Magalhães escreveram as peças especialmente para a ocasião e as colocaram em cena sem cobrar qualquer porcentagem de bilheteria.

A comissão de teatro do Centro Artístico, responsável pela organização das réeitas, assim como pela escolha das peças a serem encenadas se compunha de Artur

⁴⁰ AZEVEDO, Artur. O Teatro. **A Notícia**, Rio de Janeiro, 27 out. 1898.

⁴¹ Centro Artístico. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 27 out. 1898.

⁴² AZEVEDO, Artur. O Teatro. **A Notícia**, Rio de Janeiro, 27 out. 1898.

⁴³ *Idem*.

⁴⁴ CASTRO, Luiz de. Centro Artístico. **A Notícia**, Rio de Janeiro, 16 out. 1897

⁴⁵ Palcos e Salas. **A Notícia**. Rio de Janeiro, 04 out. 1898

⁴⁶ TEIXEIRA, Orlando. As seis réeitas do Centro Artístico. **Gazeta da Tarde**, Rio de Janeiro, 06 dez. 1898.

Azevedo, Henrique Chaves⁴⁷ e Luiz de Castro. Orlando Teixeira, porém, afirmou que apenas o último se ocupara das récitas.⁴⁸

Luiz de Castro ocupou também a função de ensaiador de quatro das sete peças (*Ártemis*, *Hóstia*, *Raios X* e *As Estações*), além de ter iniciado os ensaios de *Ironia*, nos quais foi substituído pelo ator Matos⁴⁹, também sócio do Centro. Segundo a *Notícia*, Castro teria deixado o drama de Coelho Neto pois as óperas já o ocupavam tanto que, por um período, nem pôde cumprir adequadamente suas funções de crítico de música da folha.⁵⁰

Artur Azevedo e Valentim Magalhães ensaiaram *O Badejo* e *Doutores*, auxiliados pelos ensaiadores das sociedades amadoras cujos atores e atrizes estavam encarregados das interpretações, Frederico Costa e H. Croner, respectivamente.

Os regentes das óperas variaram. Na execução de *Ártemis*, apesar do pedido de Alberto Nepomuceno para que Leopoldo Miguez regesse a ópera⁵¹, a orquestra foi comandada pelo próprio compositor na primeira, na segunda, na quinta e, provavelmente, na sexta récita. Miguez comandou-a apenas na quarta récita e foi anunciado também para a quinta, entretanto, não pôde comparecer sendo substituído novamente por Nepomuceno. Nas duas representações de *Hóstia*, a orquestra esteve sob a batuta de Assis Pacheco.

Já estava impressa pelos editores Fábio Reis & C, em volume encadernado, a comédia *O Badejo*, antes de ser colocada em cena no São Pedro.⁵² Na noite de estréia, Artur Azevedo, autor da comédia, ofereceu um exemplar com dedicatória a cada um dos intérpretes amadores do Elite Club e até para o ponto, que também pertencia à sociedade.⁵³

Os bilhetes para os récitas estavam à venda na Casa Fertim de Vasconcellos, Morand e C., localizada na rua do Ouvidor, n. 147. Pelo nome do estabelecimento, fica claro que ele pertencia a Fertim de Vasconcellos, tesoureiro do Centro Artístico. Nos dias das récitas, era possível obter bilhetes na bilheteria do teatro São Pedro, depois das 17 horas.

Para assistir as récitas, também foram oferecidas assinaturas para todos os seis espetáculos. Em 5 de outubro de 1898, nove dias antes do primeiro espetáculo e dois dias do encerramento das assinaturas, o jornal *A Notícia* publicou um resumo das personalidades que

⁴⁷ Henrique Chaves [Henrique Samuel de Nogueira Rodrigues Chaves] (1849-1910) Jornalista e dramaturgo português. Veio para o Brasil em 1868 e aqui colaborou com publicações como *O Besouro* e *O Mosquito*, além de fazer parte da redação da *Gazeta de Notícias*. Quando faleceu, residia no edifício do Teatro Lírico.

⁴⁸ TEIXEIRA, Orlando. As seis récitas do Centro Artístico. **Gazeta da Tarde**, Rio de Janeiro, 02 dez. 1898.

⁴⁹ Matos [Antônio Joaquim de Matos] (1849 – 1916) – Nasceu em Lisboa. Ator, empresário e ensaiador. Veio ao Brasil com a companhia de Emilia Adelaide, em 1877. Aqui trabalhou em diversas empresas. Quando ocorreram as récitas do Centro Artístico, era um ator cômico de muito prestígio no Rio de Janeiro.

⁵⁰ Centro Artístico. **A Notícia**. Rio de Janeiro, 05 out. 1898

⁵¹ Centro Artístico. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 05 out. 1898

⁵² Artes e Artistas. **O País**. Rio de Janeiro, 14 out. 1898

⁵³ TEIXEIRA, Orlando. As seis récitas do Centro Artístico. **Gazeta da Tarde**, Rio de Janeiro, 07 dez. 1898.

já haviam efetuado suas assinaturas. A lista incluía o conde Sebastião Pinto, o visconde Ferreira de Almeida, os comendadores Costa Pereira e Chaves Faria, os doutores Vieira Souto, Carlos Gross, Francisco Eiras e Oscar Godoy, o conselheiro Ernesto Cibrão e o senador Ramiro Barcelos. Os preços das assinaturas foram os seguintes

Frisas e camarotes de 1.^a ordem, 270\$ (270.000 réis); camarotes de 2.^a, 162\$ (162.000 réis); cadeiras de 1.^a classe, 54\$ (54.000 réis); galeria nobre, 30\$ (30.000 réis); cadeiras de 2.^a classe, 27\$000 (27.000 réis)⁵⁴

e o das récitas

Frisas e camarotes de 1.^a ordem, 50\$ (50.000 réis); camarotes de 2.^a, 30\$ (30.000 réis); cadeiras de 1.^a classe, 10\$ (10.000 réis); de 2.^a, 5\$ (5.000 réis); galerias nobres, 7\$ (7.000 réis); galeria, 2\$000 (2.000 réis).⁵⁵

Os valores dos ingressos eram praticamente idênticos aos cobrados pela companhia Sansone em seus espetáculos de ópera e bailado. Tais valores eram mais altos do que os cobrados pelos ingressos do teatro de revista, conhecidamente mais popular do que as companhias de ópera.

No dia de cada récita, anúncios contendo o programa do espetáculo apareceram em jornais de grande circulação, como *O País* e a *Gazeta de Notícias*, na parte destinada aos anúncios teatrais, sempre localizada nas últimas páginas. Os anúncios, nos moldes das demais propagandas de teatro, continham informações sobre as peças a serem representadas, o gênero dramático, autores, a sociedade amadora responsável pela encenação (no caso de *O Badejo* e *Doutores*), o regente da orquestra, o número de executantes e integrantes do coro, o horário de início do espetáculo e o local de venda dos bilhetes. Tais anúncios podem ser encontrados no anexo I deste trabalho.

As matérias de divulgação na imprensa informavam ainda que a platéia seria escurecida durante a representação, deixando que a luz ficasse apenas sobre o palco, o que contribuiria para aumentar a atenção do público. Para que esse efeito pudesse ser produzido foram necessárias algumas modificações no próprio teatro São Pedro, que ganhou uma instalação especial de gás na área destinada à orquestra.⁵⁶ Essa inovação chegava diretamente dos teatros da Europa, e é provável que esta fosse uma experiência pioneira no Rio de Janeiro.

⁵⁴ Anúncio da abertura da assinatura para as récitas dramáticas do Centro Artístico. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 12 set. 1898, *apud* CARVALHO, Danielle Crepaldi. **“Arte” em tempos de “chirinola”: A proposta de renovação teatral de Coelho Netto (1897-1898)**. Dissertação de mestrado. Unicamp – Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, SP:[s.n.], 2009.

⁵⁵ Anúncio da 1.^a récita dramática do Centro Artístico. **O País**, Rio de Janeiro, 14 out. 1898

⁵⁶ Centro Artístico. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 13 out. 1898

Porém, para que ela não se tornasse um incômodo, os anúncios pediram repetidas vezes que o público ocupasse seus lugares na hora marcada para o início do espetáculo.

No teatro São Pedro de Alcântara, estavam reservados em noites de récita três camarins para os amadores que tomariam parte nas peças do Centro Artístico. Durante as récita a caixa do teatro, ou seja, dos bastidores, estava atravancada com cenários e objetos de cena da *Hóstia* e de *Ártemis*, além dos pertencentes da companhia Sansone.

Nos dias que antecederam a primeira récita, a imprensa anunciou que a estréia do Centro Artístico estava marcada para o dia 11 de outubro⁵⁷. Contudo, a data foi definitivamente fixada para o dia 14, com apenas uma semana de antecedência⁵⁸. Após as duas primeiras récita, *A Notícia* afirmou que as datas de sua continuação seriam os dias 1, 3, 8 e 10 de novembro⁵⁹, o que não se confirmou completamente, já que a quarta récita atrasou em um dia e a sexta em oito.

As récita foram quase todas marcadas para às vinte horas e trinta minutos, sendo apenas a terceira récita adiantada em quinze minutos.⁶⁰ Nos primeiros anúncios publicados na imprensa, constavam no programa do Centro Artístico as seguintes peças: *Ártemis*, *Hóstia*, *O Badejo*, *Doutores* e *Ironia*⁶¹. Não se previa a encenação de *As estações* e *Os Raios X*, posteriormente adicionadas para completar o programa da sexta récita. Nesta retirou-se a *Hóstia*, devido a sua má recepção por parte do público e da crítica, da qual trataremos no capítulo 3. A mudança no programa foi provavelmente a causa do adiamento da última récita, que estava a princípio marcada para o dia 10 de novembro.

Entre a segunda e a terceira récita houve uma pausa prolongada, de quase duas semanas, devido às complicações de maquinismos necessários para a encenação da *Hóstia*. Era necessário abrir oito grandes alçapões no palco, além de “construir um maquinismo poderoso para levantar a uma altura de 2 metros 19 pessoas durante a inundação exigida pelo liberto”⁶². Lembremos ainda que essas atividades precisavam ser realizadas enquanto a companhia do empresário Sansone dava seus espetáculos, o que contribuiu ainda mais para a demora no retorno das récita.

No decorrer dos espetáculos, o Centro Artístico teve de fazer algumas alterações na programação. Além da inserção das duas peças de Coelho Neto na última récita, em

⁵⁷ Centro Artístico. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 05 out. 1898

⁵⁸ Teatros e... *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 08 out. 1898

⁵⁹ Palcos e Salas. *A Notícia*. Rio de Janeiro, 26 out. 1898

⁶⁰ Conforme os anúncios publicados no jornal *O País* nos dias das récita. Vide Anexo II.

⁶¹ Anúncio das récita do Centro Artístico. *O País*. Rio de Janeiro, 07 out. 1898. As peças foram anunciadas nessa mesma ordem.

⁶² “Centro Artístico” In: Salas e Palcos. *A Notícia*. Rio de Janeiro, 26 out. 1898

substituição à Hóstia, o Centro teve de substituir *O Badejo* por *Doutores* na terceira récita, devido à doença de um dos principais intérpretes da peça de Azevedo⁶³, que voltaria a ser encenada na quinta récita, noite na qual outras substituições também foram necessárias. Um amador do drama *Ironia* e um da comédia *O Badejo* tiveram de ser substituídos, o primeiro pelo ensaiador da peça, o ator Matos, e o segundo pelo secretário do Elite Club. A regência da orquestra durante a *Ártemis* também precisou mudar de mãos, passando da batuta do maestro Miguez para a do compositor Nepomuceno. As substituições se deram por motivo de doença, quando não do próprio artista, de algum parente muito próximo⁶⁴. Na última récita, mais imprevistos alteraram novamente o programa. A troca de uma das intérpretes em *As Estações* fez com que essa peça subisse ao palco antes de *Os Raios X*, que estava prevista para iniciar o espetáculo.⁶⁵

Enquanto o ensaio de outras peças durou mais de um mês, a encenação de *As Estações* teve de correr contra o tempo. Segundo Luiz de Castro, as prestativas amadoras que se encarregaram da representação colocaram a peça em cena em apenas cinco dias. No caso de *Os Raios X*, colocada às pressas no programa, o esforço parece ter sido menor, já que a peça havia sido encenada no ano anterior, junto com a segunda representação de *Pelo Amor!*. Foi posta em cena na récita do Centro Artístico com apenas duas modificações no elenco.⁶⁶

Quanto à composição da cena, sabe-se que, apenas *Ártemis e Hóstia* ganharam cenários novos, encomendados especialmente para as récitas. Tudo parece ter sido especialmente preparado e feito sob medida para estas óperas. Além dos cenários, também o figurino e os maquinismos.

Na montagem de *O Badejo* foram emprestadas peças de mobília. Orlando Teixeira narra como se deu a procura de mobiliário para o cenário. A princípio, um sócio do Centro Artístico emprestaria os móveis de sua sala; desistiu, contudo, dois dias antes da estréia, por medo de que se estragassem. Ofereceu então a sua mobília o senhor Fertim de Vasconcellos, tesoureiro do Centro. Orlando Teixeira relata que as peças foram, no entanto, recusadas, devido à dificuldade em trazê-las do alto da Tijuca, que ficava demasiado distante do teatro São Pedro. Decidiu-se que a mobília seria emprestada da casa do adrecista Domingos Costa, cuja sala já havia figurado diversas vezes nos palcos do teatro.⁶⁷ Nos dias de representação, o

⁶³ AZEVEDO, Artur. O Teatro. **A Notícia**, Rio de Janeiro, 03 nov. 1898.

⁶⁴ AZEVEDO, Artur. Palestra. **O País**, Rio de Janeiro, 10 nov. 1898.

⁶⁵ CASTRO, Luiz de. Centro Artístico. **A Notícia**. Rio de Janeiro, 21 nov. 1898

⁶⁶ Conforme Coelho Neto. “Os Raios X (Entremez)”. In: **Teatro de Coelho Neto**. Tomo I. Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro. Rio de Janeiro: Funarte, 2001. e CASTRO, Luiz de. Centro Artístico. **A Notícia**. Rio de Janeiro, 21 nov. 1898

⁶⁷ TEIXEIRA, Orlando. As seis récitas do Centro Artístico. **Gazeta da Tarde**, Rio de Janeiro, 06 dez. 1898.

aderecista Antonio Teixeira da Cunha esforçou-se para dar boa aparência aos móveis da sala emprestados para a comédia.⁶⁸

Não foram encontrados registros sobre a composição dos cenários das demais peças. Se considerarmos, contudo, que todas eram ambientadas no Brasil do final do século XIX, é possível supor que os cenários também tenham sido compostos por meio de empréstimos, e provavelmente sofrendo da mesma dificuldade pela qual passou a montagem de *O Badejo*. Quanto ao figurino, podemos acreditar que cada intérprete tenha providenciado sua própria vestimenta, como era comum nos espetáculos organizados pelas sociedades amadoras, já que as cenas se passavam em época contemporânea.

O Centro Artístico gastou, cerca de 12:000\$000 (doze contos de réis)⁶⁹, apenas com as óperas, uma quantia bastante elevada para peças que seriam encenadas tão poucas vezes.

Para a criação dos cenários de *A Hóstia*, foi contratado Carrancini, cenógrafo famoso pelas cenas fantásticas das comédias musicadas. O libreto de Coelho Neto exigia maquinismos muito mais complexos do que o de *Ártemis*, já que a peça terminava por uma inundação que deveria tomar todo o palco. Assim, a ópera se tornou o maior investimento financeiro que o Centro Artístico realizou para as suas seis récitas. Orlando Teixeira afirmou que os cenários e maquinismos estavam encomendados mesmo antes de a partitura ter sido composta, tamanha a fé de Luiz de Castro no êxito da ópera. Quando se verificou o fracasso da representação de *A Hóstia* e sua conseqüente retirada da programação, todo o investimento ficou em evidência na imprensa.

Orestes Coliva, outro cenógrafo conhecido no teatro musicado criou o cenário de *Ártemis*. Nesta ópera, o ponto alto da encenação foi a música de Nepomuceno. Pouco se falou na imprensa sobre o cenário. Já no caso de *A Hóstia*, o deslumbramento causado pela cena contribuiu para amenizar o fracasso retumbante da ópera.

Além dos gastos demasiadamente altos com as montagens das óperas, Orlando Teixeira criticou que o Centro Artístico tivesse pago tudo “a peso de ouro”. Das despesas com o aluguel do teatro à criação da orquestra, tudo custou caro levando a um prejuízo inevitável.⁷⁰ Segundo o cronista, Isso ocorreu porque os espetáculos do Centro coincidiram com a vinda ao Rio de Janeiro de companhias estrangeiras, para as quais se dava preferência devido aos lucros certos.

⁶⁸ TEIXEIRA, Orlando. As seis récitas do Centro Artístico. **Gazeta da Tarde**, Rio de Janeiro, 07 dez. 1898.

⁶⁹ TEIXEIRA, Orlando. As seis récitas do Centro Artístico. **Gazeta da Tarde**, Rio de Janeiro, 03 dez. 1898.

⁷⁰ TEIXEIRA, Orlando. As seis récitas do Centro Artístico. **Gazeta da Tarde**, Rio de Janeiro, 07 dez. 1898.

Apesar de o Centro Artístico ter gasto uma fortuna para pôr em cena suas montagens, a sociedade de amadores, aparentemente, não tinha interesse em ganhos financeiros. Satisfazia-se com a realização de seus ideais, a despeito de ter de arcar com grandes prejuízos. A imagem de uma associação benemérita, que não pedia nenhum apoio do governo para si, não poupando esforços na promoção da arte nacional e na educação artística do público, se fixou, ficando estampada nos jornais ao longo do ano de 1898.

O público que constituía a audiência das récitas era formado pela alta sociedade fluminense, conforme o propósito do próprio Centro Artístico. Esses espectadores finos, letrados e economicamente privilegiados, não freqüentavam com assiduidade os teatros à época, preferindo marcar presença apenas nas temporadas de companhias estrangeiras.⁷¹ Desse seletivo segmento social provinham os amadores que tomaram parte nas encenações.

O fato de os espectadores diferirem daqueles que geralmente freqüentavam as casas de espetáculo apareceu repetidas vezes na imprensa, para ressaltar aspectos variados sobre essa platéia especial. Orlando Teixeira referiu-se ao público como “sensato e finíssimo”⁷², Artur Azevedo declarou que sua comédia foi aplaudida por uma “sociedade escolhida”⁷³. O autor da coluna *Teatros e...*, da *Gazeta de Notícias*, referiu-se ao público que ocupava o São Pedro na noite da última apresentação da seguinte maneira: “A alta sociedade, representada pelo que tem de melhor, não se negara a emprestar à festa o brilho de sua presença, da graça e de suas elegantes *toilettes*”⁷⁴. Cabe ressaltar que tecer comentários a respeito da platéia não era comum nas críticas teatrais do período.

Curiosamente, segundo Orlando Teixeira, “em todas as seis récitas o casarão do teatro São Pedro esteve quase vazio, as representações verificaram-se em família”⁷⁵. A chuva teria sido responsável, ao menos em parte, pelo fato, já que “dava um ar de sua graça todas as vezes que havia um espetáculo anunciado”⁷⁶, como afirmou o crítico Luiz de Castro.

O cronista da *Gazeta da Tarde* deu um interessante relato sobre a mudança no figurino dos presentes e sua relação com a escassez de espectadores o que teria permitido certa intimidade entre eles:

se viu que, na primeira récita, a casaca parecia de rigor e muito paletot meteu-se pelos cantos envergonhado. Na segunda récita já o número era menor; muito menos na terceira; na quarta foram substituídas pelo

⁷¹ NEVES, Larissa de Oliveira. **As comédias de Artur Azevedo : em busca da história** Tese de Doutorado. Unicamp – Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, SP : [s.n.], 2006. p. 20

⁷² TEIXEIRA, Orlando. As seis récitas do Centro Artístico. **Gazeta da Tarde**, Rio de Janeiro, 09 dez. 1898.

⁷³ AZEVEDO, Artur. Palestra. **O País**, Rio de Janeiro, 16 abr. 1898.

⁷⁴ Crônica. **Gazeta de Notícias** Rio de Janeiro, 23 out. 1898.

⁷⁵ TEIXEIRA, Orlando. As seis récitas do Centro Artístico. **Gazeta da Tarde**, Rio de Janeiro, 02 dez. 1898.

⁷⁶ CASTRO, Luiz de. Centro Artístico. **A Notícia**. Rio de Janeiro, 21 nov. 1898

“smoking”, por perto dos quais o paletot seco passa, imaginando um companheiro mais elegante.

Na quinta récita os freqüentadores assíduos já se conheciam todos; as calças claras apareceram, autorizando mais intimidade; os trajes das senhoras perderam a severidade elegante das primeiras récitas, e na última, meu colega Luiz de Castro, sócio do Centro Artístico, ensaiador e membro da comissão de teatro, veio ao palco de paletot seco, explicar ao público uma forçada modificação na ordem do programa.⁷⁷

No anúncio da primeira récita, pediu-se que as senhoras comparecessem ao espetáculo “sem chapéu”, o que deixava transparecer o desejo de que o público viesse vestido em trajes de gala⁷⁸. Podemos perceber pelo trecho citado que assim foi feito. Porém, tal determinação não resistiu à intimidade crescente que se criou durante as récitas.

No decorrer das récitas do Centro Artístico a imprensa amigável apoiou a iniciativa e destacou as grandes dificuldades enfrentadas pela sociedade para realizar os espetáculos. A dificuldade mais comentada evidentemente foi a financeira. Numerosos comentários surgiram sobre o fato de o Centro pagar do próprio bolso os custos de promover um evento daquele. Era de conhecimento geral que o preço cobrado pelos ingressos estava longe de cobrir as despesas, especialmente, em razão do número reduzido de representações realizadas. A esses comentários sempre se seguiam apelos dos jornalistas para que o público abençoasse, defendesse e apoiasse tão nobre iniciativa comparecendo em peso às récitas.

Findas as representações, Luiz de Castro fez um balanço positivo. Ponderou que tamanhas tinham sido as dificuldades e empecilhos superados pelo Centro para a realização das récitas que a chuva, presente em todos os dias e causa conhecida da diminuição de público nos teatros, teria sido o menor dos problemas enfrentados.⁷⁹ O pior havia sido superado.

Após a estréia das comédias *O Badejo* e *Doutores* no festival do Centro Artístico, as sociedades responsáveis pelas respectivas encenações, a saber, o Elite Club e o Club da Gávea, promoveram récitas em seus teatrinhos particulares, incluindo-as no programa. Ambos os espetáculos se realizaram em homenagem aos autores dos originais, Artur Azevedo e Valentim Magalhães. No caso específico do Elite Club, o espetáculo se constituiu exclusivamente de trabalhos de Azevedo. O comediógrafo satisfeito com a iniciativa fez uma promessa formal de escrever uma nova comédia para o grupo.⁸⁰ Ao final, os dramaturgos receberam presentes dos membros dos clubes: Azevedo ganhou um ramalhete de flores

⁷⁷ TEIXEIRA, Orlando. As seis récitas do Centro Artístico. **Gazeta da Tarde**, Rio de Janeiro, 02 dez. 1898.

⁷⁸ *Idem*.

⁷⁹ CASTRO, Luiz de. Centro Artístico. **A Notícia**. Rio de Janeiro, 21 nov. 1898

⁸⁰ Artes e Artistas. **O País**. Rio de Janeiro, 15 e 17 out. 1898

artificiais, que trazia fitas com os dizeres “Ao autor d’*O Badejo* – os seus intérpretes” e Magalhães recebeu “um exemplar do programa impresso em seda” e “uma lapiseira de ouro”.⁸¹

O Centro Artístico e a Imprensa

As récitas do Centro Artístico receberam extensa cobertura da imprensa. Juntamente com as críticas, que julgaram a qualidade dos textos e das representações, multiplicaram-se nos jornais notas contando, pouco a pouco, os passos dados pela associação em busca da promoção da arte nacional.

O jornal *A Notícia* acompanhou e noticiou os esforços do Centro Artístico em seu propósito de promoção da arte nacional. Em suas colunas ficaram registradas as datas e os programas da exposição retrospectiva e dos concertos, sobre os quais falamos no capítulo 1, além das seis récitas teatrais. Esse jornal, um dos vespertinos de maior destaque e circulação à época, foi fundado em 1894 por Manuel Jorge de Oliveira Rocha, o Rochinha, que se mantinha como diretor da folha.⁸² A postura do jornal foi de oferecer largo apoio às atividades da sociedade de amadores. Um dos artigos publicados iniciou-se pela frase “É com prazer que, todas as vezes que podemos, nos referimos ao *Centro Artístico*”⁸³. Não seria apenas uma coincidência que dois membros da comissão de teatro do Centro Artístico colaborassem com *A Notícia*: Artur Azevedo escrevia semanalmente o rodapé *O Theatro* e Luiz de Castro ocupava a função de crítico musical da folha.

A coluna destinada ao movimento teatral, denominada *Palcos e Salas* estava sob a responsabilidade de Demétrio de Toledo e Luiz de Castro⁸⁴. Nos dias de récita uma nota sobre o programa era estampada, além da inclusão do espetáculo no São Pedro junto aos demais, relacionados brevemente no início da seção. As críticas publicadas pela *Notícia* a respeito do festival do Centro Artístico eram em sua maioria de autoria de Luiz de Castro, embora o próprio crítico tenha afirmado que só as escreveu por insistência do diretor da folha, visto que era membro da comissão de teatro do Centro Artístico e fora ensaiador de quase todas as peças. Algumas críticas puderam ser encontradas também no rodapé de Azevedo.

O matutino *O País* também acompanhou o movimento do Centro Artístico no ano de 1898. Fundado em 1884 por João José dos Reis Júnior, o jornal tomara parte ativa nas

⁸¹ Palcos e Salas. *A Notícia*. Rio de Janeiro, 24 out. 1898

⁸² SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

⁸³ Centro Artístico. *A Notícia*. Rio de Janeiro, 14 set. 1898

⁸⁴ AZEVEDO, Artur. O Teatro. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 01 dez. 1898.

campanhas pela abolição da escravatura e, posteriormente, pela República. Na última década do século XIX, era uma das maiores folhas em circulação na Capital Federal.⁸⁵ Além disso, o jornal teve papel muito importante no desenvolvimento da crítica artística especializada.⁸⁶

A seção *Artes e Artistas*, em que se fazia o registro dos movimentos culturais, foi responsável pela maioria das notas informativas sobre as ações da Associação. Ao contrário de *A Notícia*, que espalhara as notas fora de sua seção de teatro, em *O País*, os informes apareciam nas colunas de cultura. Na seção teatral apareceram boa parte das críticas estampadas no jornal, assinadas por dois críticos que se posicionavam em lados opostos. De um lado, Artur Azevedo, membro da comissão de teatro do Centro, deixou na seção seus comentários a respeito de *Doutores* e *Ironia*. Do outro, o pianista e crítico musical Oscar Guanabara, fez críticas severas, especialmente, às duas óperas em ato único, *Ártemis* e *Hóstia*, atacando o autor do libreto, Coelho Neto.

Nas páginas de *O País* encontrava-se ainda a coluna diária de Artur Azevedo, denominada *Palestra*, na qual o autor do *Badejo* registrou um grande número de linhas relacionadas ao Centro. Tratou dos jantares mensais organizados pela Associação para decidir suas ações, assim como de opiniões críticas, emitindo comentários sobre as peças e o desempenho dos artistas.

Enquanto ocorriam as récitas, *O País* comprou a segunda edição da comédia *O Badejo* a fim de oferecer os exemplares aos futuros assinantes semestrais da folha.⁸⁷ Talvez no intuito de ressaltar o valor da obra que ofereceria aos leitores, o jornal publicou uma série de transcrições de trechos de críticas favoráveis à comédia, emitidas após a sua representação, que ressaltavam aspectos como os versos fluentes de Azevedo, a simplicidade e a graça do texto e a facilidade do autor para inserir piadas.

A *Gazeta de Notícias* declarou repetidas vezes seu entusiasmo pelas atividades do Centro Artístico. A folha, fundada em 1874 por Ferreira de Araújo, era uma das mais importantes, se não a mais influente a circular no Rio de Janeiro da época. A *Gazeta* foi a pioneira na abertura de espaço para a literatura dentro da imprensa brasileira.⁸⁸ Assim como ocorreu com *O País*, a seção de teatro da *Gazeta de Notícias*, denominada *Teatros e...*, cedeu espaço a muitas notícias breves sobre as atividades do Centro Artístico. Nela saíram também algumas críticas, nem sempre assinadas, às peças representadas pelos amadores.

⁸⁵ SODRÉ, Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil**. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

⁸⁶ TIN, Vanessa Cristina Monteiro. **A crítica teatral no jornal O País (1890-1893)**. In: ANAIS DO XI ENCONTRO REGIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA: *Literatura, Artes, Saberes*. São Paulo: ABRALIC, 2007. e-book.

⁸⁷ O *Badejo* **O País**. Rio de Janeiro, 29 out. 1898.

⁸⁸ SODRÉ, Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil**. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999, p. 224

Nas páginas da *Gazeta de Notícias* eram publicadas as *Fagulhas* de Coelho Neto, sócio do Centro e autor de cinco das peças constantes no programa de récita teatrais. Na sua coluna Neto defendeu os libretos das óperas encenadas e seus ideais em relação à composição de uma ópera em língua portuguesa.

Logo após a primeira récita, A *Gazeta* concedeu a Coelho Neto duas colunas inteiras na primeira página do jornal para que o escritor publicasse “*A propósito de Ártemis*”, sua extensa resposta à crítica severa de Oscar Guanabary, publicada em *O País*. Esse fato é mais uma prova do comprometimento da *Gazeta de Notícias* com a divulgação das atividades do Centro Artístico e do apoio dado aos seus ideais.

Na coluna não assinada *Crônica*, da *Gazeta de Notícias*, o autor afirmava, após a terceira récita, que existiria uma corrente contrária ao Centro Artístico insistindo em atacar e ridicularizar seus esforços. Irônico, apresentava uma possível explicação: para os críticos que maldiziam o Centro seu grande defeito consistiria no fato de as peças representadas não terem a qualidade dos melhores autores e compositores, como Molière, Shakespeare e Wagner. Ademais, seus amadores não teriam o talento dos melhores artistas franceses.⁸⁹ De fato, as seis récita do Centro Artístico não foram nenhuma grande reunião de clássicos pelas mãos dos melhores artistas disponíveis, o que para alguns seria a única maneira de educar o público inculto e iletrado da Capital Federal no gosto pela arte.⁹⁰ Porém o Centro, em seu esforço de atuação, reuniu peças escritas nos moldes das concepções de arte e literatura vigentes na época e deixou sua marca histórica nas páginas da imprensa daquele ano.

⁸⁹ *Crônica. Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro 23 out. 1898. Este comentário encaixa-se perfeitamente no teor das críticas de Oscar Guanabary, das quais falaremos no Capítulo 3.

⁹⁰ GUANABARY, Oscar. “Hóstia”. In: *Artes e Artistas O País*, Rio de Janeiro, 03 nov. 1898.

Capítulo 3 – As peças e seus críticos

Durante os dois meses em que se realizaram as récitas do Centro Artístico e mesmo no período que antecedeu e sucedeu o festival, muitos comentários a seu respeito surgiram nas páginas da imprensa diária. No presente capítulo tratarei de tais comentários, a partir da crítica teatral de quatro colaboradores dos jornais, geralmente publicadas logo após a récita: Artur Azevedo, Luiz de Castro, Coelho Neto e Oscar Guanabary.

Escolhi voltar-me para as críticas sobre as peças representadas no festival, pois nestas se encontram questões relacionadas à proposta de renovação artística do Centro, visto que eram peças diferentes das comumente representadas nos teatros da capital. Além disso, elas apresentavam críticas ao desempenho dos intérpretes amadores, o que raramente aparecia na imprensa.

O Bodejo

A comédia *O Bodejo*, de Artur Azevedo, abriu a récita do dia 14 de outubro de 1898, sendo assim a primeira peça a ser posta em cena no festival do Centro Artístico. A encenação ficou a cargo dos amadores do Elite-Club, ensaiados pelo próprio autor. A peça foi representada em duas noites, na primeira e também na quinta récita.

A peça trata dos esforços empreendidos pelo ferragista João Ramos, que enriqueceu do próprio trabalho, para casar sua filha única, Ambrosina. Como a moça possuísse dois namorados que passavam diariamente diante de sua casa para vê-la, o pai decide convidá-los para almoçar, a fim de que ela pudesse observá-los atentamente e decidir com qual queria se casar. Para a ocasião, Ramos e sua esposa Angélica prepararam cuidadosamente os detalhes: compraram um vistoso bodejo, a ser servido acompanhado de um vinho bem escolhido e mandaram que o criado vestisse uma casaca. Porém, no dia marcado, quando tudo se arranjava para o almoço, chegou à casa Lucas, irmão de leite de Ambrosina e protegido de seu pai.

O almoço transcorreu e Ambrosina se cansou rapidamente de seus dois pretendentes, Cesar Santos, que sabia apenas falar de negócios, e Benjamin Ferraz, herdeiro fútil que vivia sem trabalhar. Enquanto Ramos ocupava os dois namorados com as belezas de sua propriedade, Angélica obteve de Lucas a confissão de que este amava Ambrosina, ao

passo que esta escutava toda a conversa. Ao ouvir a revelação de Lucas, Ambrosina afirma que também o ama e os dois ficam noivos.

A partir daí, Lucas põe-se a desmascarar seus concorrentes diante de Ramos. Com César Santos a tarefa é fácil, pois ele já havia confessado a Lucas que estaria interessado em qualquer moça possuidora de um bom dote. Porém com Benjamin a tarefa se tornava bem mais complicada, pois ele se apaixonara por Ambrosina ao ouvi-la tocar bandolim e estaria disposto até a trabalhar para casar-se com ela. Nesse caso, é a própria Ambrosina que entra em cena para desiludir o amor de Benjamin. A comédia termina com o casamento de Lucas e Ambrosina que é aceito prontamente pelo pai.⁹¹

No rodapé de *O Theatro*, Artur Azevedo relatou que demorou um pouco a decidir-se pelo título da peça. A princípio intitulou-a de *A escola dos noivos*, em seguida, *Os namorados* e, finalmente, chegou ao nome definitivo: *O Badejo*. O título final foi atribuído, segundo o autor, com a ajuda de sua cozinheira, que ouviu a leitura que ele fez da comédia⁹².

Como nunca havia trabalhado com grupos amadores até então, Artur Azevedo decidiu verificar o desempenho do corpo cênico do Elite-Club, encarregado da encenação de sua peça, antes de entregar-lhes a obra e iniciar os ensaios. Assistiu à peça *Helena*, de Pinheiro Chagas, encenada no salão do Clube Ginástico, sociedade de que faziam parte diversos amadores membros também do grupo, e publicou no folhetim *O Theatro* de 15 de setembro de 1898 comentários sobre cada ator individualmente, elogiando-os largamente⁹³.

No início do mês seguinte, A.A. publicava na coluna *Palestra*, d'*O País*, francos elogios aos amadores responsáveis por representar *O Badejo*, elogiando largamente sua assiduidade aos ensaios, sua disposição, sua atenção aos conselhos, enaltecendo, enfim, todo seu desempenho⁹⁴. Coelho Neto, animado com o que lera, afirmou estar satisfeito por ver que o companheiro de Centro Artístico finalmente reconheceria que os amadores, com sua boa vontade, ofereceriam o tão desejado espaço de promoção da arte e da literatura nacionais.⁹⁵

Quando a peça foi finalmente representada, a imprensa publicou uma série de elogios à comédia. Apenas alguns jornalistas, segundo o próprio autor, mencionaram pontos

⁹¹ A distribuição de papéis para *O Badejo* foi a seguinte: João Ramos – Sr. Frederico Costa; Lucas – Sr. Orlando Teixeira; Benjamin Ferraz – Sr. Teixeira Júnior; César Santos – Sr. Antônio Santos; Um Cozinheiro – Sr. Colomi Castelões; Um Copeiro – Sr. Carlos de Freitas; Ambrosina – Srta. Constança Teixeira; Dona Angélica – Dona Olga Sampaio Prudente. Cf. AZEVEDO, Artur. **O Badejo**. Fundação Biblioteca Nacional. <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000056.pdf>, pesquisado em 14/10/2009

⁹² AZEVEDO, Artur. O Teatro. **A Notícia**, Rio de Janeiro, 08 e 15 set. 1898.

⁹³ AZEVEDO, Artur. O Teatro. **A Notícia**, Rio de Janeiro, 15 set. 1898.

⁹⁴ AZEVEDO, Artur. *Palestra*. **O País**, Rio de Janeiro, 07 e 10 set. 1898.

⁹⁵ NETO, Coelho. Fagulhas. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 08 out. 1898.

que poderiam ser modificados, dentre eles Oscar Guanabarro, de *O País* e Luiz de Castro, do jornal *A Notícia*.

Oscar Guanabarro levantou dois pontos que considerou negativos no *Badejo*: o título da peça, nada fundamentado, em sua opinião, e o fato de a comédia, estar terminada já no segundo ato, “quando já se sabe do inevitável casamento de quase todas as comédias”⁹⁶. Apesar dessas ressalvas, o tom do crítico não é de todo severo em relação à comédia de Azevedo. Considera que esses pontos, “pequenos senões”, poderiam ser resolvidos com “uma simples penada” do autor. Guanabarro elogia os versos, “tão fluentes, tão naturais” e define a peça como uma comédia “muito fina, muito espirituosa e muito natural”, na qual se podem encontrar cenas de mestre. Também se mostra satisfeito com a construção das personagens: “seis tipos diversos e todos eles muito bem estudados.”

Quanto ao desempenho dos artistas, Guanabarro se mostra razoavelmente contente, “levando em linha de conta o fato de serem amadores os seus intérpretes”. Apresenta também algumas ressalvas, quanto ao trabalho de Orlando Teixeira, o Lucas, que teria enunciado seus versos com monotonia, o que, segundo o crítico, poderia ter ocorrido porque o amador estava doente na data da encenação. Em relação à Constança Teixeira, a Ambrosina, considera que teria tido muito ímpeto numa cena que exigiria ingenuidade, embora o crítico reconheça que a amadora “além de ser dotada de muito talento é uma vocação decidida para a arte dramática”.

Artur Azevedo partiu em defesa de sua peça e de seus intérpretes, afirmando em sua *Palestra*⁹⁷ que escolheu o título por lhe parecer o “mais despretenso, mais cômico, mais sugestivo, e digamo-lo, mais original”. Quanto aos intérpretes, chamou para si a responsabilidade sobre os pontos negativos apontados pelo crítico, por ser ele mesmo o ensaiador da comédia.

O crítico Luiz de Castro, em seu comentário sobre a peça, sugeriu ao autor que se poderia modificar o final do segundo ato do *Badejo*, “um tanto melodramático” em sua opinião, e o fato de os dois primeiros atos terminarem com o mesmo personagem em cena⁹⁸. Excetuando esses pontos, Castro elogiou a comédia, de “enredo simples” e “versos fluentes”. Ele fez ainda um breve comentário quanto à escolha de uma comédia em versos. Segundo o crítico, Azevedo teria optado por essa forma por acreditar que “sua interpretação seria assim mais fácil por amadores”, ponto do qual Castro prontamente discorda, pois acredita que o

⁹⁶ GUANABARINO, Oscar. Artes e Artistas **O País**, Rio de Janeiro, 16 out. 1898.

⁹⁷ AZEVEDO, Artur. *Palestra*. **O País**, Rio de Janeiro, 17 out. 1898.

⁹⁸ Centro Artístico. **A Notícia**. Rio de Janeiro, 17 out. 1898

verso é mais difícil do que a prosa e há o risco de se cair, como fizeram alguns amadores, na declamação. Artur Azevedo, no entanto, nada pronunciou em defesa dessa opção.

A segunda representação d'*O Badejo* foi adiada da terceira para a quinta récita, pois na noite marcada uma das principais figuras do elenco, o amador e jornalista Orlando Teixeira, caiu doente⁹⁹. Quando a montagem se realizou, ainda assim foi necessário substituir um ator. O amador Teixeira Júnior, intérprete de Benjamin Ferraz, o namorado fútil de Ambrosina, não pôde comparecer e foi substituído por Julio de Freitas Junior, secretário do clube. Artur Azevedo afirmou que cada amador criou, a seu modo, um Benjamin digno de mérito e muito aplaudido pelo público.¹⁰⁰

Ártemis

A ópera *Ártemis* esteve entre as peças que mais geram polêmica nas representações do Centro Artístico. O libreto escrito por Coelho Neto e musicado por Alberto Nepomuceno foi posto em cena por alguns dos amadores que haviam participado da encenação de *Pelo Amor!*. Estes não estavam organizados em uma sociedade amadora, embora tivessem atuado juntos em diversas ocasiões.

Uma semana antes da primeira récita do festival, da qual fez parte *Ártemis*, Coelho Neto já publicava na sessão *Fagulhas*, da *Gazeta de Notícias*, uma declaração sobre a peça e sobre *Hóstia*, outro libreto de sua autoria a ser apresentado pelo Centro Artístico. Prevenia o autor que o público se lembrasse, ao considerar seus libretos, que eles foram escritos por um simbolista, um simbolista de idéias, e que, em seus trabalhos, se propunha a desenvolver alegorias, inspirado pela criação de alguns grandes autores da literatura dramática mundial. Esperava que a audiência compreendesse que seus personagens eram encarnações dos sentimentos humanos. Ao que parece, Coelho Neto já demonstrava ter consciência de que o público poderia não entender suas obras.¹⁰¹

Ártemis se ambienta na Grécia antiga. O escultor Hélio esculpiu em mármore a estátua da deusa Ártemis. Ele vê tamanha perfeição e beleza que deseja profundamente dar vida a sua criação. Para tanto, dizem vozes vindas do bosque em seu delírio, será necessário um coração que bata perto dele. Hélio olha em volta e encontra sua filhinha, Delia, adormecida. Obcecado e enlouquecido, Hélio arranca o coração da filha. Ao tentar oferecê-lo

⁹⁹ AZEVEDO, Artur. O Teatro. **A Notícia**, Rio de Janeiro, 03 nov. 1898.

¹⁰⁰ AZEVEDO, Artur. Palestra. **O País**, Rio de Janeiro, 10 nov. 1898.

¹⁰¹ NETO, Coelho. Fagulhas. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 10 jun. 1898.

à estátua, esta cai e se parte em pedaços. Héstia, sua esposa, quando vê a pequena morta, enlouquece. Hélio sai então à procura de mármore, jurando criar uma obra ainda mais bela.¹⁰²

Após a primeira encenação, Luiz de Castro, ensaiador da ópera declarou: “A impressão causada por essa obra foi a que eu esperava. A maioria ficou surpreendida e, digamos as coisas como elas são, não compreendeu.”¹⁰³ Vê-se aqui confirmado o temor do autor do libreto. Castro afirmava que a música de *Ártemis*, composta de acordo com a nova corrente wagneriana, nada tinha de semelhante às óperas que o público da capital estava acostumado a ouvir no repertório das companhias estrangeiras, que chegavam à cidade para mostrar óperas italianas e francesas.

Pouco antes da primeira representação, Artur Azevedo assistira a um ensaio do grupo amador e relatou na sua *Palestra* que estava encantado com a música de Nepomuceno e a poesia de Neto.¹⁰⁴ Afirmou ainda que o fato de a peça contar com apenas um ato era uma vantagem, pois a parcela do público “insensível” “não terá tempo de se aborrecer”. Alguns dias depois afirmaria que *Ártemis* não era uma obra teatral e estaria muito melhor colocada em um concerto musical. Segundo Danielle Carvalho, essa observação surgira devido à má recepção da crítica dedicada ao poema de Coelho Neto, que apresentava em cena o momento em que Hélio arranca o coração da própria filha para animar sua estátua de mármore.¹⁰⁵

Oscar Guanabarro foi, sem dúvida, o mais severo entre os críticos, visto que nenhuma boa vontade demonstrou para com o Centro Artístico, desde o início de suas atividades. Nada do que se viu na primeira representação de *Ártemis* parece ter-lhe agradado¹⁰⁶. Primeiramente, atacou o libreto e a encenação. Afirmou que aquele libreto “tão pouco teatral, não parece ser do ilustre literato de imaginação tão fértil e tão apreciado”. Para ele, *Ártemis* era uma atrocidade com pretexto de arte, pois não conseguia conceber que o artista Hélio, mesmo enlouquecido, alucinado pelo desejo de animar sua obra, atacasse e assassinasse uma criança indefesa e adormecida, quanto mais sua própria filha.

Sobre a encenação, Guanabarro criticou a escolha dos elementos de cena e do figurino, que considerou incompatíveis com a época e o local que se procurava retratar. Ao crítico também não agradou o desempenho dos amadores. Chegou a aconselhar à senhorita

¹⁰² A distribuição dos papéis foi a seguinte: Hélio – Sr. Carlos de Carvalho; Héstia – Srta. Roxy King; Delia – Srta. Helena Figueiredo. Cf. NETO, Coelho. *Ártemis*, episódio lírico, Rio de Janeiro: Fertin de Vasconcellos, Morand e & C, 1898.

¹⁰³ Centro Artístico. *A Notícia*. Rio de Janeiro, 17 out. 1898

¹⁰⁴ AZEVEDO, Artur. *Palestra*. *O País*, Rio de Janeiro, 14 out. 1898.

¹⁰⁵ CARVALHO, Danielle Crepaldi. “**Arte em tempos de “chirinola”: A proposta de renovação teatral de Coelho Netto (1897-1898)**”. Dissertação de mestrado. Unicamp – Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, SP:[s.n.], 2009.

¹⁰⁶ GUANABARINO, Oscar. Artes e Artistas *O País*, Rio de Janeiro, 16 out. 1898.

Roxy King, intérprete de Héstia, que desistisse de seus planos de partir para a Europa, pois de nada valeriam os estudos que lá poderia realizar com o intuito de seguir a carreira artística, posto que lhe faltava “a beleza do timbre”. Sobre a senhorita Camila da Conceição, responsável pela parte das vozes no bosque, considerou que o Centro tomara o cuidado de não anunciar sua participação na peça, “porque se tal se desse era contar certinho com 150 espectadores a menos.”

Tão severas críticas a sua peça provocaram em Coelho Neto uma resposta feroz. Num extenso artigo publicado na *Gazeta de Notícias*, Neto começa por insultar Guanabario, a quem apelida de “Cinabrio”. Chegando finalmente ao ponto em que defende sua peça, o autor invoca a Grécia Clássica para justificar a cena em que Hélio ataca a própria filha, citando diversos casos análogos à *Ártemis*. Neto defende-se afirmando que, se concebeu a ópera de tal forma, foi inspirado nos mestres da antiguidade e assim tendo feito, escreveu para artistas, deixando implícito mais um insulto a Guanabario. Neto defende ainda seus intérpretes, ironizando as observações feitas pelo crítico às amadoras de *Ártemis*.

Ártemis foi a peça mais encenada nas representações do Centro Artístico, estando presente em cinco das seis récitas. Segundo Luiz de Castro, a apreciação do público cresceu conforme ouviam mais vezes a execução da partitura.¹⁰⁷ Para a quarta récita, terceira representação da ópera, a orquestra esteve sob a batuta de Leopoldo Miguez, enquanto nas demais récitas quem a comandara fora Alberto Nepomuceno. Tanto Castro quanto Azevedo concordaram que esta substituição muito acrescentou à ópera.

Doutores

A comédia *Doutores*, de Valentim Magalhães, subiu à cena nas representações do Centro Artístico em duas noites, na segunda e na terceira récitas. Filiando-se à crítica de costumes, a comédia faz graça com o *doutorismo*, um neologismo de uso corrente na época que parece se referir ao fascínio de algumas famílias por ter filhos graduados, segundo comentou o cronista Artur Azevedo.

A peça conta o caso de dois irmãos recém formados, um bacharel em Direito e o outro médico, que apesar de possuírem o diploma, não encontram possibilidade de exercerem suas profissões. O pai de ambos, o comendador Barroso, que gastara uma fortuna para formá-los, tem mais uma filha, Adélia, que está apaixonada por um tipógrafo. O pai, contudo, se opõe à união da filha com um simples trabalhador.

¹⁰⁷ CASTRO, Luiz de. Centro Artístico. **A Notícia**. Rio de Janeiro, 07 nov. 1898

Em contraposição ao tipo do comendador está o compadre deste, Valério Malta, que morou muito tempo nos Estados Unidos e adquiriu o espírito prático dos americanos. Valério tem dois filhos, um menino de quinze anos que, em oposição ao *doutorismo*, foi aprender, como o denomina Azevedo, “um ofício útil em vez de conquistar um pergaminho inútil”, e uma moça chamada Adriana, que gosta de Otávio, o filho bacharel de Barroso. Ao contrário do compadre, Valério não se opõe ao casamento.

A situação se resolve quando Julio Santos, o tipógrafo, torna-se, graças à proteção de Valério, gerente de uma folha diária, da qual Otávio será redator-chefe. Pelas palavras de Azevedo, “a peça acaba pelos dois casamentos, com grande satisfação do público”.¹⁰⁸

Azevedo comenta que o trabalho de Valentim Magalhães está repleto de “ligeiros senões”. Decide, porém, não apontá-los, alegando que seria impertinência da sua parte para com uma comédia tão largamente aplaudida pelo público. O crítico elogia a linguagem com que foi escrita a peça e a observação do autor, tão importante na comédia de costumes, que gerou uma crítica muito bem feita à sociedade.

A encenação de *Doutores* ficou a cargo do corpo cênico do Club da Gavea. Azevedo comenta o desempenho dos atores, dando os louros do sucesso especialmente a João Costa, amador encarregado do papel do comendador Barroso. O cronista faz referências a quase todos os amadores que tomaram parte na encenação, com menções honrosas, e mesmo algumas advertências, como a Pinto de Abreu, intérprete de Valério, que considerou estar um pouco deslocado no papel, e a Eurídice de Oliveira, a Adélia, a quem aconselhou melhorar a dicção, que definiu como monótona.

Hóstia

Hóstia, a segunda ópera encenada pelo Centro Artístico, com libreto de Coelho Neto e música de Delgado de Carvalho, teve recepção negativa até por parte dos envolvidos em sua encenação e dos sócios do Centro Artístico. Acabou por ser a única peça retirada do programa antes do encerramento do festival.

O libreto de Neto é uma alegoria do amor que não pode ser vencido nem pela própria morte. A donzela Selma foi oferecida como noiva a Ondino, divindade das águas, para que sua fúria não incorresse sobre o vilarejo. A moça, porém, amava Hydo, um pastor, que embora saiba das conseqüências, vem até o deus reclamar sua amada. Ondino devolve Selma

¹⁰⁸ AZEVEDO, Artur. Artes e Artistas. **O País**, Rio de Janeiro, 20 out. 1898.

aos braços de Hydo, mas libera sua fúria. Inunda o vilarejo e afoga os dois amantes. Entretanto, não pôde vencer o amor, pois, na morte, os amantes ficam unidos para sempre.¹⁰⁹

Luiz de Castro, mais uma vez ensaiador do grupo, publicou após a encenação dessa ópera uma crítica apresentando muitas ressalvas à partitura de Delgado de Carvalho. Afirmou que o compositor, por falta de técnica e de estudo de sua arte, não conseguira traduzir a beleza do libreto de Coelho Neto¹¹⁰. Opinião semelhante expressou Artur Azevedo, assumindo, por sua vez, a postura de conselheiro, a rogar a Delgado de Carvalho que estudasse e adquirisse a técnica, pois o talento não lhe faltava¹¹¹.

Ambos os críticos comentaram ainda que o desempenho dos amadores não deixava a desejar tendo em vista as dificuldades da partitura, e todos “fizeram o possível para que o público engolissem a Hóstia”, nas palavras de Azevedo. Nesse quesito, o ponto mais crítico parece ter sido a atuação dos coros, “detestáveis, ignóbeis”, segundo Azevedo. Já na opinião de Castro, mais uma vez, a falha teria sido do compositor.

Oscar Guanabara, de seu lado, não perdeu a chance de proclamar as falhas das representações do Centro Artístico. Ao contrário de Castro e Azevedo, defensores fiéis do trabalho dos amadores, Guanabara começou por atacar o libreto de Coelho Neto. Enquanto os dois sócios do Centro Artístico diziam que se tratava de uma peça muito literária e muito teatral, “de um simbolismo acessível à compreensão”¹¹² do público, que tratava com grandes méritos de um sentimento universal – o amor, Guanabara a definiu como um “conto muito simples, muito velho, muito pueril”¹¹³, e apresentou um caso em que o seu jardineiro encontrou imperfeições no argumento de Neto.

Quanto à composição de Delgado de Carvalho, cujos defeitos já tinham sido apontados, Guanabara foi taxativo. Afirmou saber que Assis Pacheco, músico renomado e regente escolhido para a ópera, havia dito, ao receber a partitura, que não poderia ensaiá-la, pois “a instrumentação estava toda errada, sendo necessário refundi-la e emendá-la”, o que demonstraria a falta de conhecimento de Carvalho das necessidades da composição.

Guanabara afirma ter adquirido o libreto de *Hóstia* antes da representação. Tal fato consistiu em outro ponto de partida para uma rodada de críticas. O crítico ataca o

¹⁰⁹ A distribuição de papéis foi a seguinte: Selma – D. Amália Iracema; Hydo – Sr. Carlos de Carvalho; O Ondino – Sr. Leopoldo Noronha; Uma voz – D. Camilla da Conceição. Cf. CASTRO, Luiz de. *Crônica Musical: Hóstia*. **A Notícia**, Rio de Janeiro, 02 nov. 1898. e Cf. NETO, Coelho. *Hóstia* (balada em 1 ato, em prosa rítmica), Rio de Janeiro: Furtado de Vasconcellos, Morand e & C., 1898, p. 12.

¹¹⁰ CASTRO, Luiz de. *Crônica Musical*. **A Notícia**. Rio de Janeiro, 02 nov. 1898.

¹¹¹ AZEVEDO, Artur. O Teatro. **A Notícia**, Rio de Janeiro, 03 nov. 1898.

¹¹² *Idem*.

¹¹³ GUANABARA, Oscar. “Hóstia”. In: *Artes e Artistas O País*, Rio de Janeiro, 03 nov. 1898.

libretista pela escolha dos vocábulos, narrando uma pequena odisséia que empreendera para descobrir o significado de algumas das palavras empregadas pelo autor.

Quando assistiu à representação, já conhecendo o libreto, Guanabario encontrou diversos pontos em desacordo com as especificações do autor, pontos que contribuiriam ainda mais, segundo ele, para o fracasso de *Hóstia*. A resposta de Coelho Neto, consideravelmente mais fraca do que aquela dada aos críticos de *Ártemis*, concentrou-se em esclarecer a Guanabario, a quem deixava de apelidar de “Cinabrio”, as questões relacionadas aos vocábulos empregados no libreto de *Hóstia*.

Artur Azevedo levantou outra ressalva importante à encenação da ópera. Segundo o cronista, para se fazer a inundação, conforme exigia o libreto, o Centro Artístico gastara tamanha quantia de dinheiro, que ele não se atreveria a revelar, “para não envergonhar”¹¹⁴ a associação. Para Azevedo tal despesa teria sido desnecessária. Embora o efeito final tenha sido deslumbrante, como parece ter sido, havia na época formas mais econômicas de atingir um efeito equivalente. Além disso, “com o dinheiro gasto na encenação da *Hóstia*, o Centro poderia montar *Hóstia* e *Ártemis*, e mandar fazer salas apropriadas, caracteristicamente fluminenses, para as representações do *Badejo*, dos *Doutores* e da *Ironia*.”

Ironia

Ironia, drama em um ato de Coelho Neto, foi representado duas vezes nas récitas do Centro Artístico. A representação ficou a cargo de alguns dos amadores que haviam atuado em *Pelo Amor!* no ano anterior, assim como em *Ártemis* e *Hóstia*.

O drama se passa no camarim de Julieta, primeira atriz de uma companhia, na noite de estréia de uma comédia nova na qual ela tem o papel principal. Naquela noite, o filho da atriz está em casa moribundo e a mãe sofre por ter sido obrigada a deixá-lo para cumprir seu dever profissional. Quando a avó do pequeno moribundo, mãe de Julieta, vem ao teatro para pedir-lhe que vá para junto do filho, que só chama pela mãe, ela se depara com o empresário da companhia que a faz desistir de transmitir o recado, pois isso interromperia a peça e ninguém o restituiria prejuízo caso tivesse de devolver os ingressos ao público.

Julieta, porém, volta ao camarim comovida por ter pensado ouvir o filho chamá-la, enquanto estava no palco. Ouve os soluços da mãe escondida atrás de um biombo por recomendação do empresário. Pressionada por este, Julieta resigna-se e vai ao palco, enquanto sua mãe volta para junto do doente. Quando todos saem, permanece em cena a camareira

¹¹⁴ AZEVEDO, Artur. O Teatro. **A Notícia**, Rio de Janeiro, 03 nov. 1898.

Clara, que acompanhara todo o drama da jovem mãe. A criada chora ao som da acolhida de Julieta no palco.¹¹⁵

A crítica elogiou largamente o drama, que agradou e comoveu também o público. Artur Azevedo afirmou que a peça transmite do início ao fim uma “comoção violenta”, provocada pela “intensidade dramática de uma linguagem sonora e fluente”, embora não se encaixe na acepção clássica de drama, pois lhe falta “ação dramática e um desenlace”, fato que não afetou seu sucesso¹¹⁶.

Luiz de Castro destacou a simplicidade com que foi escrito o drama como sendo uma de suas grandes qualidades. Afirmou o cronista que “é a própria vida em que a comédia anda a cada instante, cotejando o drama, em que ao riso seguem-se as lágrimas”¹¹⁷.

No seu folhetim da *Notícia* de 10 de novembro de 1898, Azevedo traçou um paralelo entre a história do drama de Coelho Neto e uma situação real que presenciara nos bastidores de um teatro¹¹⁸. Azevedo apontou, no entanto, que o fato de a protagonista de *Ironia* ser uma primeira atriz não correspondia inteiramente à realidade, pois as estrelas não deixariam em casa seus filhos moribundos para representar, visto que uma delas deixara mesmo de comparecer à representação por estar doente seu cãozinho de estimação. No caso contado por Azevedo, a atriz em questão era secundária, obrigada pela pobreza a ceder às exigências do empresário.¹¹⁹

Azevedo levanta outra questão sobre *Ironia*: tratava-se de uma peça capaz de fazer as pazes entre o seu autor e a classe artística, tão criticada por ele no ano anterior, uma vez que o literato optou por fazer de sua protagonista “uma atriz brasileira tão cheia de amor maternal e, portanto, tão digna de respeito”¹²⁰. Luiz de Castro afirmou ainda que depois de *Ironia* “ninguém mais dirá que Coelho Neto não entende de teatro”¹²¹. Também contribuiria para a união de Neto e dos artistas brasileiros o fato de a peça ter sido ensaiada pelo ator Matos, um comico muito popular no Rio de Janeiro. O autor, no entanto, nada declarou sobre *Ironia*, embora a aceitação da peça tenha sido muito maior do que a de *Ártemis* e *Hóstia*, que Neto tanto promoveu.

¹¹⁵ Distribuição dos papéis: Comendador Salgueiro – Sr. Ademar Barbosa Romeu; Empresário – Sr. Henrique de Holanda; Alfredo (poeta) – Sr. Estevão Ferrão; Julieta – D. Antonieta Saldanha da Gama; Luciana (mãe de Julieta) – D. Emília Barros Barreto; Clara (camareira) – D. Esmeralda Brandão. Cf. NETO, Coelho. “Ironia (Drama em um ato)”. In: **Teatro de Coelho Neto**. Tomo II. Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro. Rio de Janeiro: Funarte, 2001.

¹¹⁶ AZEVEDO, Artur. Palestra. **O País**, Rio de Janeiro, 06 nov. 1898.

¹¹⁷ CASTRO, Luiz de. Centro Artístico. **A Notícia**. Rio de Janeiro, 07 nov. 1898.

¹¹⁸ AZEVEDO, Artur. O Teatro. **A Notícia**, Rio de Janeiro, 10 nov. 1898.

¹¹⁹ *Idem*.

¹²⁰ *Idem*.

¹²¹ CASTRO, Luiz de. Centro Artístico. **A Notícia**. Rio de Janeiro, 07 nov. 1898

Os amadores que figuram no drama receberam tantos elogios quanto a obra de Coelho Neto. Castro e Azevedo nomearam cada um dos intérpretes e se manifestaram entusiasticamente sobre as vocações e os desempenhos dos amadores. O segundo, como homem de teatro que era, aproveitou para declarar o quanto ficaria satisfeito se alguns deles decidissem seguir a carreira artística.¹²²

As Estações

O prelúdio romântico *As Estações*, de Coelho Neto, foi representado apenas uma vez nas récitas do Centro Artístico, inserido juntamente com *Os Raios X* para cobrir o buraco deixado pela retirada de *Hóstia* do programa.

A peça conta com quatro personagens, quatro mulheres de uma mesma família, cada uma delas representando uma estação do ano e uma época da vida. Lívia, aos 60 anos, personifica o inverno. Suas filhas, Martha e Emília, são o verão e o outono, a primeira no calor da juventude, vivendo os deleites amor, e a segunda a mulher casada, com filhos, que são seus frutos. A pequena Margarida, filha de Emília, é a primavera, ainda na alegria da infância.¹²³

“Não há, a bem dizer, enredo nas *Estações*”, afirmou Luiz de Castro, “o que há são versos deliciosos, pensamentos elevados, um encanto fascinante”¹²⁴. O crítico, que também se encarregou dos ensaios dessa peça, afirmou que nas *Estações* existem características pouco teatrais, tais como a falta de ação e os longos monólogos. Tal dificuldade, segundo o crítico, pôde ser superada com a dedicação das amadoras encarregadas de colocá-la em cena. A representação foi muito aplaudida.

Raios X

Os Raios X, entremez de Coelho Neto, foi a única peça cômica do autor encenada no festival do Centro Artístico, embora o literato tenha sido responsável por cinco das sete peças que figuram no programa. A peça foi também a única não inédita nas récitas, pois já havia aparecido junto com a segunda representação de *Pelo Amor!* no ano anterior.

¹²² AZEVEDO, Artur. Palestra. **O País**, Rio de Janeiro, 06 nov. 1898.

¹²³ Os papéis foram interpretados por: Lívia – D. Adelina Lopes; Emília – D. Esmeralda Brandão; Martha – D. Alzira de Almeida; Margarida – Zélia Jardim; Uma Voz – Sr. Carlos de Carvalho. Cf. NETO, Coelho “As Estações (em verso)” In: **Theatro II**. Porto: Livraria Chardron, 1907.

¹²⁴ CASTRO, Luiz de. Centro Artístico. **A Notícia**. Rio de Janeiro, 21 nov. 1898.

Como *O Badejo e Doutores*, *Os Raios X* é uma comédia de costumes que satiriza vários assuntos correntes no momento, como a fascinação pelo espiritismo, o interesse no Jogo do Bicho e a falta de conhecimento das novas técnicas da medicina. A cena se passa na casa de Policarpo, que diz poder entrar em contato com espíritos de renome, como Homero e Napoleão, para pedir aconselhamento, enquanto sua esposa, Januária, insiste que ele lhes pergunte qual o bicho premiado no jogo. A filha deles, Helena, tem sofrido palpitações e falta de apetite. Enquanto os pais imaginam qual a causa de tais sintomas, a criada Claudina, entendendo o caso, leva à casa o jovem doutor Luciano, que traz consigo um suposto aparelho de raios X. O equipamento é, na verdade, um microscópio. Com ele o doutor encena um exame e afirma estar vendo no coração de Helena o seu retrato. Revelada a causa da doença da moça, realiza-se o casamento.¹²⁵

Sobre a comédia muito pouco se falou. Apenas Luiz de Castro lhe deu algumas palavras no mesmo artigo que tratou de *As Estações* e da finalização das récitas do Centro. O crítico afirmou que o público riu e aplaudiu muito a peça, montada com poucas alterações no elenco original.

Este conjunto de peças mostra seu contraste com o repertório das companhias profissionais no Rio de Janeiro. Enquanto estas se ocupavam de operetas e revistas, acompanhadas de ritmos alegres como o maxixe, o festival se compôs de três comédias de costumes, um drama, uma peça de monólogos poéticos, e duas óperas de inspiração wagneriana, todas filiadas a gêneros tidos como mais elevados. Podemos constatar ainda o empenho de Coelho Neto na iniciativa do Centro Artístico, pois cinco das sete peças do festival foram assinadas pela sua pena.

Quanto aos críticos, se pode ver que Artur Azevedo e Luiz de Castro se dedicaram ao comentário da maioria das peças tendo o primeiro falado sobre cinco e o segundo sobre seis das obras postas em cena no festival. Por outro lado, Oscar Guanabara e Coelho Neto se concentraram nas óperas. Guanabara aproveitou essas ocasiões para criticar a iniciativa do Centro Artístico como um todo. Neto demonstrou sua preferência pelo gênero lírico ao se calar sobre as suas demais composições, mesmo que estas tivessem sido mais elogiadas pelos demais críticos.

¹²⁵ Figuraram na peça: Policarpo – Sr. Ademar Barbosa Romeu; Luciano – Sr. Julio de Freitas Junior; Januária – D. Emília Barros Barreto; Helena – D. Francisca Saldanha da Gama; Claudina – D. Esmeralda Brandão. Cf. NETO, Coelho. “Os Raios X (Entremez)” In: **Teatro de Coelho Neto**. Tomo I. Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro. Rio de Janeiro: Funarte, 2001.

Conclusão

No final do século XIX, o teatro profissional do Rio de Janeiro não oferecia espaço para peças literárias, pois estas conhecidamente atraíam pouco público e as companhias funcionavam como empresas, necessitando do lucro obtido nas bilheterias a fim de continuar atuando. Para alguns intelectuais, como Artur Azevedo, caberia ao poder público promover espaços de exercício da arte dramática sem preocupação comercial. A partir deste pensamento, Azevedo sustentou durante anos, nos jornais em que colaborava, uma campanha pela construção de um Teatro Municipal, no qual o governo manteria uma companhia nacional de dramas e comédias.

Outros intelectuais, como Coelho Neto, Leopoldo Miguez e Luiz de Castro, preferiram agir a esperar pela iniciativa lentida do governo. Assim, em 1897, foi encenado no Rio de Janeiro o poema dramático *Pelo Amor!*, na atuação de artistas amadores. Estes ofereceram uma alternativa de conciliar arte e literatura, uma vez que, enquanto amadores, se viam livres da preocupação com bilheteria e com o sucesso das peças que representavam. O teatro amador, apesar de não ter-se mantido pela bilheteria, também dependia de financiamentos para manter suas atividades. Para as atividades ordinárias das associações, somos levados a crer que, pelo menos em parte, as despesas eram cobertas por uma espécie de mecenato do “animador” de que nos fala Luiz Edmundo. No caso narrado por Edmundo, curiosamente, o animador da sociedade amadora do Andaraí chegou a ceder seu jardim para que fosse montado o palco¹²⁶.

Para Artur Azevedo, o festival do Centro Artístico de 1898 mudou sua visão sobre os artistas amadores. Depois de ter contato direto e elogiar largamente os amadores do Elite Club, ensaiados por ele para representar sua peça *O Badejo*, no teatro São Pedro, o cronista afirmou que “se algum dia tivermos teatro, será feito pelos amadores com o seu entusiasmo, a sua sinceridade, a sua preocupação de arte”¹²⁷.

No entanto, os amadores, apesar de se associarem aos projetos artísticos dos literatos com muito boa vontade, não possuíam, ao que tudo indica, as mesmas iniciativas. Nas ocasiões em que Artur Azevedo teceu comentários acerca das atividades do teatro amador, tais como as récitas mensais organizadas pelas sociedades, não deixou de criticar a

¹²⁶ LUIZ EDMUNDO, *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Brasília: Edições do Senado Federal, 2003. p. 281

¹²⁷ AZEVEDO, Artur. O Teatro. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 14 dez. 1899.

escolha do repertório, composto, em geral, por peças muito antigas e estrangeiras, “fósseis dramáticos”¹²⁸ e “dramalhões massudos”¹²⁹ como as chamava o cronista.

Em 1899, Azevedo entrou em uma polêmica sobre esse assunto com o então secretário de Elite Club, Julio de Freitas Júnior. Após publicar um folhetim na *Notícia* em que comentava exclusivamente o recente espetáculo promovido pela associação, Azevedo recebeu de Freitas uma carta com algumas considerações sobre a escolha das peças. Segundo o amador e secretário daquela associação, agradar ao seu público não deixa de ser preocupação do Elite Club. Porém, caso a diretoria optasse por encenar apenas peças nacionais, tidas como peças de qualidade, para assim educar o gosto da platéia, como era o desejo de Azevedo, correria o risco de perdê-la. Freitas afirma ainda que os aplausos do público são “a única compensação do trabalho dos amadores”¹³⁰.

Podemos notar, pelo posicionamento de Julio de Freitas Júnior, possivelmente de todo o Elite Club, que a atividade do teatro amador não se resumia à promoção do teatro nacional, conforme queria Azevedo. Enquanto o cronista aconselhava a sociedade a tomar para si essa missão, impondo ao público as peças consideradas boas pelos intelectuais da época, os amadores preferiam escolher peças que lhes agradassem e também à platéia, uma vez que a atividade dramática consistia em uma forma de divertimento para os componentes da sociedade, como afirma Freitas. Mesmo o público pertencente à alta classe fluminense apreciava e tomava o teatro como uma forma de pura diversão, deixando de lado arte e a literatura, que Artur Azevedo e seus companheiros do Centro Artístico gostariam de impor na cena do Rio de Janeiro.

Apesar da rejeição por parte dos amadores em viver apenas para a arte, deixando de lado a diversão, a idéia azevediana de que estes artistas estariam destinados a renovar a arte dramática no Brasil acabou por se mostrar correta. Quase meio século depois das récitas do Centro Artístico, o grupo amador Os Comediantes representou pela primeira vez *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, considerado o marco inicial do teatro moderno brasileiro.

¹²⁸ *Idem*.

¹²⁹ AZEVEDO, Artur. O Teatro. **A Notícia**, Rio de Janeiro, 21 dez. 1899.

¹³⁰ FREITAS JÚNIOR, Julio de. Carta. In: AZEVEDO, Artur. O Teatro. **A Notícia**, Rio de Janeiro, 21 dez. 1899.

Referências

Arquivos

Arquivo Edgar Leuenroth (AEL) – Unicamp

Centro de Documentação Alexandre Eulálio (CEDAE) – Unicamp

Jornais e Revistas

Almanaque d'O Theatro: 1907

Almanack dos Theatro: 1909

Notícia, A: 1897-1898

Paiz, O: 1898

Gazeta de Notícias: 1897-1898

Gazeta da Tarde: 1898

Peças

AZEVEDO, Artur. **O Badejo**. Fundação Biblioteca Nacional.

<http://www.dominipublico.gov.br/download/texto/bn000056.pdf>, pesquisado em 14/10/2009

NETO, Coelho. **Ártemis**, episódio lírico, Rio de Janeiro: Fertin de Vasconcellos, Morand e & C, 1898.

_____. “As Estações (em verso)” In: **Theatro II**. Porto: Livraria Chardron, 1907.

_____. **Hóstia** (balada em 1 ato, em prosa rítmica), Rio de Janeiro: Fertin de Vasconcellos, Morand e & C., 1898

_____. “Ironia (Drama em um ato)”. In: **Teatro de Coelho Neto**. Tomo II. Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro. Rio de Janeiro: Funarte, 2001.

_____. “Os Raios X (Entremez)” In: **Teatro de Coelho Neto**. Tomo I. Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro. Rio de Janeiro: Funarte, 2001.

Bibliografia

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 - 1995.

CARVALHO, Danielle Crepaldi. **“Arte” em tempos de “chirinola”: A proposta de renovação teatral de Coelho Netto (1897-1898)**. Dissertação de mestrado. Unicamp – Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, SP:[s.n.], 2009.

GONÇALVES, Augusto de Freitas Lopes. **Dicionário Histórico e Literário do Teatro no Brasil**, Vol. 3. Rio de Janeiro; Editora Cátedra, 1979.

- LIMA, Evelyn Furquin Werneck. **Arquitetura do espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e Cinelândia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.
- LUIZ EDMUNDO, **O Rio de Janeiro do meu tempo**. Brasília: Edições do Senado Federal, 2003.
- MARINHO, Henrique. **O Theatro Brasileiro: alguns apontamentos para sua história**. Rio de Janeiro: H. Garnier Editor, 1904.
- 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.
- NEVES, Larissa de Oliveira. **As comédias de Artur Azevedo : em busca da história** Tese de Doutorado. Unicamp – Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, SP : [s.n.], 2006.
- _____. **“O Teatro”: Artur Azevedo e as crônicas da Capital Federal (1894-1908)**. Dissertação de mestrado. Unicamp – Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, SP:[s.n.], 2002.
- PRADO, Décio de Almeida, **História Concisa do teatro brasileiro**. São Paulo: Edusp, 1999.
- SILVA, Lafayette. **História do Teatro Brasileiro**. Rio de Janeiro; Serviço Gráfico do Ministério da Educação e Cultura, 1938.
- SODRÉ, Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil**. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.
- SOUZA, J. Galante de. **O Teatro no Brasil**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960.
- TIN, Vanessa Cristina Monteiro. **A crítica teatral no jornal O País (1890-1893)**. In: ANAIS DO XI ENCONTRO REGIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADHA: Literatura, Artes, Saberes. São Paulo: ABRALIC, 2007. e-book.

Anexos

Anexo I - Personalidades

Autores: Artur Azevedo, Coelho Neto e Valentim Magalhães



Fonte: Site da Academia Brasileira de Letras (<http://www.academia.org.br>)

Artistas Profissionais: Brandão e Pepa Ruiz



Fonte: Almanaque d'O Theatro, 1907

Amadores: Constança Teixeira, de *O Badejo*, e Ademar Barbosa Romeu, de *Ironia* e *Os Raios X*



Fonte: Almanaque d'O Theatro, 1907



Ensaaiador: Ator Matos, de *Ironia*



Fonte: Almanaque d'O Theatro, 1907

Maestro: Assis Pacheco, de *Hóstia*



Fonte: Almanack dos Theatros, 1909

Anexo II - Anúncios

CENTRO ARTISTICO
NO THEATRO S. PEDRO DE ALCANTARA
SEIS REPRESENTAÇÕES
A principiar em 11 de outubro

ARTEMIS
drama lyrico, letra de Coelho Netto,
musica de Nepomuceno

Hostia
ballada, de Coelho Netto, musica de
Delgado de Carvalho

O BADEJO
comedia em 3 actos, em verso, de
Arthur Azevedo

DOUTORES
comedia em 3 actos, de Valentim
Magalhães

HERONIA
drama em 1 acto, de Coelho Netto
Orchestra e cōros, 80 executantes.
Regentes: Leopoldo Miguez e Assis Pacheco.
Os bilhetes para as representações, na
casa Ferim de Vasconcellos, Morand & C.,
rua do Ouvidor n. 147, das 11 horas da
manhã às 5 da tarde.
A comissão de theatro—*Henrique Cha-
ves—Arthur Azevedo—Luiz de Castro.*
As encomendas de assignaturas só
são respeitadas até hoje, sexta-feira 7 do
corrente.

Fonte: O País. Rio de Janeiro, 07 out. 1898

Theatro S. Pedro de Alcantara

CENTRO ARTISTICO

HOJE SEXTA-FEIRA 14 DE OUTUBRO HOJE

1ª RÉCITA DE ASSIGNATURA

1ª representacão da comedia em 3 actos, em verso, de Arthur Azevedo,
desempenhada pelos amadores do **Elite-Club**

O BADEJO

1ª representacão do episodio lyrico em 1 acto, letra de Coelho Netto,
musica de Alberto Nepomuceno

ARTEMIS

ORCHESTRA E CÔROS DE 80 EXECUTANTES
REGENTE DA ORCHESTRA
ALBERTO NEPOMUCENO

Preços—Frisas e camarotes do 1.º ordem, 50\$; camarotes de 2.º, 30\$; cadeiras
do 1.º classe, 10\$; de 2.º, 5\$; galerias nobres, 7\$; galeria, 2\$000.
Os bilhetes à venda na casa Ferim de Vasconcellos, Morand & C., rua do
Ouvidor n. 147, até às 5 horas da tarde, e desta hora em diante, na bilheteria do
theatro.

AVISO O Centro Artistico espera da gentileza das senhoras o obsequio
da comparecerem sem chapéo e do publico o favor de ser pontual,
pois que, uma vez começado o espectáculo, será diminuida a luz da sala.

A'S 8 1/2 horas em ponto.

Fonte: O País. Rio de Janeiro, 14 out. 1898

CENTRO ARTISTICO
THEATRO S. PEDRO DE ALCANTARA
HOJE
TERÇA-FEIRA 18 DE OUTUBRO
 2ª récita de assignatura
 1ª representação da comedia em 3 actos
 de Valentim Magalhães
DOUTORES
 Pelo corpo scenico do CLUB DA
 GAVEA
 2ª representação do episodio em 1 acto,
 letra de Coelho Netto, musica de
 Alberto Nepomuceno
ARTEMIS
 Scenarios de O. Coliva. Orchestra e
 còros, 80 executantes.
 Os bilhetes á venda na casa Fertin de
 Vasconcellos, Morand & C., rua do Ou-
 vidor n. 147, até ás 5 horas da tarde, e
 desta hora em diante na bilheteria do
 theatro.
 A's 8 1/2 horas

Fonte: O País. Rio de Janeiro, 18 out. 1898

CENTRO ARTISTICO
THEATRO S. PEDRO DE ALCANTARA
HOJE TERÇA-FEIRA 1 DE NOVEMBRO HOJE
 3ª récita de assignatura com o gentil concurso da Sra.
AMALIA IRACEMA, artista brasileira
 1ª representação da ballada de Coelho Netto, musica de Delgado do Carvalho
HOSTIA
PERSONAGENS—Selma, D. Amalia Iracema; Hydo, Sr. Carlos de Carvalho; O On-
 dino, Sr. Leopoldo Noronha; Uma voz, D. Camilla da Conceição—18 nixes e 20 sa-
 cerdotisas—Scenarios e machinismos de Garrancini.
 Orchestra de 50 professores—Regente **ASSIS PACHECO**
 Começará o espectáculo com a 2ª e ultima representação da comedia em 3 actos,
 de Valentim Magalhães, desempenhada pelos amadores do
CLUB DA GAVEA
DOUTORES
 Os bilhetes á venda na casa Fertin de Vasconcellos, Morand & C., na rua do
 Ouvidor 147, das 11 horas da manhã ás 5 da tarde e desta hora em diante na bilhe-
 teria do theatro.
 Sexta-feira 4 do corrente, 4ª récita de assignatura.
 A's 8 1/4 em ponto.

Fonte: O País. Rio de Janeiro, 01 nov. 1898

CENTRO ARTISTICO

THEATRO S. PEDRO DE ALCANTARA

HOJE SEXTA-FEIRA 4 DE NOVEMBRO HOJE

4.ª RECITA DE ASSIGNATURA
INTRANSFERIVEL

1.ª representação do drama em 1 acto de Coelho Netto

IRONIA

3.ª representação do episodio lyrico em 1 acto, letra de Coelho Netto, musica de Alberto Nepomuceno

ARTEMIS

Regente **LEOPOLDO MIGUEZ**
2.ª representação da ballada em 1 acto, de Coelho Netto, musica de Belgado de Carvalho

HOSTIA

Regente **ASSIS PACHECO**
Ordem do espectáculo—1.ª, ARTEMIS; 2.ª, IRONIA; 3.ª, HOSTIA. A's 8 1/2 horas.

Os bilhetes á venda na casa Furtin de Vasconcellos, Morand & C., na rua do Ouvidor 147, até as 5 horas da tarde e outra hora em diante na bilheteria do theatro.

Fonte: **O País**. Rio de Janeiro, 04 nov. 1898

THEATRO S. PEDRO DE ALCANTARA

CENTRO ARTISTICO

HOJE TERÇA-FEIRA 8 DE NOVEMBRO HOJE

5.ª RECITA DE ASSIGNATURA

2.ª representação do drama, em 1 acto, de Coelho Netto

IRONIA

2.ª representação da comedia em 3 actos, em verso, de Arthur Azevedo

O BADEJO

4.ª representação do episodio lyrico, em 1 acto, de Coelho Netto, musica de Alberto Nepomuceno

ARTEMIS

Regente **LEOPOLDO MIGUEZ**
Ordem do espectáculo—1.ª, O BADEJO; 2.ª, IRONIA; 3.ª, ARTEMIS.
A's 8 1/2 horas A's 8 1/2 horas

Os bilhetes á venda na casa Furtin de Vasconcellos, Morand & C., rua do Ouvidor n. 147

Fonte: **O País**. Rio de Janeiro, 08 nov. 1898

THEATRO S. PEDRO DE ALCANTARA
CENTRO ARTISTICO

HOJE SEXTA-FEIRA 18 DE NOVEMBRO HOJE
ULTIMO ESPECTACULO
6.^a RECITA DE ASSIGNATURA
Única representação da comedia em 1 acto

OS RAIOS X
1.^a representação do episodio-romantico, em verso, de Coelho Netto,

AS ESTAÇÕES
A musica da romanza é do Sr. **Manoel Foulhaber**. Terminará o espectáculo
com o episodio-lyrico, musica de A. Nepomuceno.

ARTEMIS
A's 8 1/2 horas A's 8 1/2 horas

Os bilhetes à venda na casa Fertin de Vasconcellos, Morand & C., rua do Ouvidor n. 112.

Fonte: **O País**. Rio de Janeiro, 18 nov. 1898

Anexo III – Críticas

AZEVEDO, Artur. O Teatro. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 07 out. 1898.

PALESTRA

Não gosto de fazer prophcias pelo receio de que se não realizem, mas quero crer que o publico receba com certo agrado a comediazinha que tenho em ensaios para ser brevemente representada no theatro S. Pedro de Alcantara por iniciativa do Centro Artistico.

Não falo, note-se bem, do meu trabalho, que é simples, de pretencioso e sem valor ; refiro-me aos amadores que gentilmente se encarregam de apresental-o ao publico.

Confesso que, amando apaixonadamente a arte dramatica, jamais olhei com bons olhos o amator, desde que este, saindo da sua orbita, isto é, do «theatrinho particular», invadia o theatro publico. Mas não ha duvida que os nossos amadores dramaticos têm hoje uma situação excepcional; pelas tristes condições, a que desgraçadamente chegou a arte entre nós, elles exercem neste momento uma função com que nunca sonharam.

Desde que dirijo os ensaios daquela peça, auxiliado pelo amator Frederico Costa, como poderia ser auxiliado (não exagero) por um Furtado Coelho, um Medeiros ou um Dias Braga, tem se fortalecido no meu espirito a convicção de que o theatro brasileiro existe, e, para apparecer, depende apenas de um trabalho, mais ou menos arduo, de mineração.

Estranhei sempre, confesso ainda, que o Centro *Artistico* procurasse entre os *curiosos* os factores mais activos da sua nobre e patriotica propaganda; hoje, porém, comprehendendo e aceito o que se me afigurava uma anomalia, e lamento que o meu orgulho de profissional, pois não foi outra coisa, me impedisse até o presente de fazer justiça ao esforço verdadeiramente *artistico* dos amadores.

Em todos ou quasi todos os bairros desta capital existem, póde-se dizer, «theatrinhos particulares», a começar pelo do Club Gymnastico Portuguez, no coração da cidade, até o do Club da Gavea, até o do Club do Riachuelo, em pontos longinquos e diametralmente oppostos,—e raro é o mez em que não tenho noticia de uma nova associação do mesmo genero. Ainda no ultimo sabbado nasceu em Catumby o Gremio Antonio José, que adoptou a divisa *Ubi concordia, victoria semper*, e fez representar um drama nacional, *Os preconceitos*, de Rangel de S. Paio.

Que quer dizer essa alluvião de theatrinhos ? Quer simplesmente dizer que não temos um theatro, em que peze as sympathicas tentativas do Variedades, onde se representa *A mulher de Claudio* e o *Supplicio de uma mulher*, peça litteraria, escripta sem a preocupação da galeria.

São elles, os theatrinhos, que fazem com que ainda perdure a memoria de alguma coisa que já tivemos ; são elles, só elles, que nos consolam da nossa miseria actual. Esta é a verdade, que hoje reconheço e proclamo. Do amator póde sair o artista ; do theatrinho póde sair o theatro.

Bem sei que alguns bons actores, que ainda nos restam, poderiam salvar a situação, bastando para isso que se congraçassem adoptando a mesma divisa, acima citada, do Gremio Antonio José ; mas tentar congraçal-os seria empreza mais difficil que a da abertura do isthmo do Panamá.

*

Amanhã completarei o meu artigo com uma pequena serie de considerações sobre o que tenho observado durante os ensaios d'*O Badejo*.

*

Tenho que fazer uma rectificação a um dos pontos da minha ultima *Palestra* : o *Jornal do Commercio* em tempo recebeu communicação telegraphica do fallecimento de Stephane

Mallarmé. Communica-me o facto o me distincto confrade Gustavo Santiago, que no mez passado escreveu, na *Gazeta da Tarde*, um folhetim, que me escapou, sobre o desaparecimento do grande poeta.

N' *O Mercurio*, a brilhante e victoriosa folha vespertina, tambem se escreveu alguma coisa sobre Mallarmé, e se lhe publicou o retrato.

Estou desculpado ?

A.A.

NETO, Coelho. Fagulhas. **Gazeta de Noticias**, Rio de Janeiro, 14 de outubro de 1898.

FAGULHAS

«Enfants ! creez du nouveau ! du nouveau, et encore du nouveau !». Este trecho de uma carta de Wagner a Liszt, transcripto na obra de Alfred Ernst, é um programma vastissimo que adoptamos, nós os que pretendemos fazer alguma cousa em prol da Arte brasileira.

São poucos os que se batem esses, porém, tem a energia victoriosa dos companheiros de Gedeão e, nem mesmo alterados, curvam os joelhos diante da fonte.

Que importa a má vontade de uma parcela se temos, como confortativo, a Fé que nunca nos abandona? que importa a mascara ironica que certos «demolidores» afivellam ao rosto se sabemos que, por traz do disfarce, a inveja contorce um rictus de raiva?

A noite de hoje é de gloria para nós outros e para os que amam sinceramente esta patria ainda subjugada pelo estrangeiro que d'ella faz uma grande feira e que a considera apenas um mercado collocando-se sob a sua bandeira livre como sob uma tenda.

Artemis e *Hostia* representam um grande tentamen artistico, e um alevantado movimento patriotico. Nós somos um povo sem tradição e sem estímulo, e, o que mais é, sem idioma. A língua portugueza, que é a nossa, vive humilhada miseravelmente, servimo-nos d'ella com certo vexame, na intimidade porque, nas grandes manifestações artisticas, só acceitamos o italiano e o francez.

Lembro-me do espanto que provocou a noticia de que o *Centro Artistico* ia fazer cantar operas em portuguez... acharam os nossos patricios mais estranho esse commettimento do que a representação em arabe realisada pelos syrios. Cantar em portuguez!!!

Esse desamor pelo vernaculo demonstra dolorosamente que não temos o mais ligeiro apêgo á nacionalidade – o mesmo hymno não ha quem o cante. Pois o *Centro Artistico* vem demonstrar que a lingua que herdamos é tão musical como qualquer das outras e, ainda que não fosse, deveriamos procurar levantar-a e não deprimil-a servindo-nos d'ella, com acanhamento, apenas nos actos communs da vida.

Comecemos a trabalhar pela nossa independencia, arrojemos longe de nós o jugo, tenhamos energia para repellir o estrangeiro que annualmente nos explora impondo-nos o que tem de peor e rindo ainda da nossa boa fé. Para esses ambulantes nós não passamos de bugres que pagam e, effectivamente, elles têm razão porque o fluminense nada possui para oppor ao que eles trazem periodicamente para abarrotar a scena sacrificando o gosto, annullando o esforço nacional e enriquecendo-se.

O *Centro Artistico* começa fazendo Arte e levantando o idioma, é natural que muitos prefiram continuar com as arias estrangeiras, pouco importa – a campanha prosseguirá e tão nobre e desinteressado é o intuito dos que n'ella se empenham que a victoria, tenho certeza, lhes ha de sorrir em breve.

Quanto aos libretos das duas operas já aqui expliquei, em curtas palavras, o sentimento que os gerou. O artista, para conciliar a Arte com a Natureza, deve fazer o Real com o imaginario, apresentando a *Videm* sonho. Todos os poemas são visões. Langland e Chaucer deixaram toda a vida ingleza do seu tempo em paginas de fantasia e, nenhum poeta consegue animar as suas creaturas sem subir ao céu para furtar um pouco do sagrado lume.

O poeta olha através do Ideal e assim descreve o mundo.

O libreto moderno deve ter emoção, deve trazer uma idéa forte que seja o ponto de apoio do musico. Os moldes antigos de opera que dependia, quasi sempre, com raras excepções, de uma intriga de amor, sem mais nada, durante a qual entravam e saham coros, cantando umas cousas que nada tinham com a acção propriamente dita, foram quebrados por Wagner o creador do drama lyrico que é sempre «um problema da vida» apresentado sob uma

feição poetica. O «sentimento humano» deve existir encarnado em uma personagem, deve sempre haver uma alma que anime, um *ser* que se mova. Foi isto que procuramos fazer dando em *Artemis*, n'uma intima allegoria, o Amor ideal e dando em *Hostia* o amor passional. O publico que nos julgue.

Lembraí-vos do 4º centenario do descobrimento do Brasil. E' necessario que façamos alguma cousa digna e faltam apenas dezenove mezes.

N.

GUANABARINO, Oscar. “Hóstia”. In: Artes e Artistas **O País**, Rio de Janeiro, 08 abr. 1898.

ARTES E ARTISTAS

Hostia

Theatro S. Pedro de Alcantara

Antes de analysar o libretto e a partitura da ballada *Hostia*, apresentada ao publico fluminense, ante-hontem, pela empreza que se denomina Centro Artistico, deve-mos lembrar aqui uma phrase escripta por um dos socios da alludida empreza, na qual affirmou ter sido fundada aquella associação – não para servir de campo pratico aos artistas nacionaes e educalos em provas publicas, com a critica severa e imparcial da massa anonyma que, nos theatros, compra o direito de applaudir ou patear – mas para educar esse mesmo publico, aliás conhecedor de uma vasta litteratura dramatica e musical, apresentada por artistas de nomeada universal.

Essa pretensão, ridícula em si, irritou, como era natural, não só o publico em geral, como a maioria dos sócios do Centro, e no jornalismo achou formal protesto nestas columnas, cujo signatário repudiou desde logo a *educação*, que se lhe pretendia dar a titulo de renascimento das artes.

Educa-se um povo, no terreno das artes, com as grandes producções dos artistas celebres, commentando-se essas mesmas obras, afim de chamar a attenção para os pontos fracos ou para suas bellezas; mas os arautos do Centro começaram a sua campanha educadora procurando chamar o ridículo sobre os fundadores da arte musical, julgando que por essa fórma destruíam os gênios que se impuzeram a muitas gerações, afim de conseguirem a imposição de uns tantos pygmeus que, na opinião desses desvarados, se collocariam ao lado de Shakespeare e de Wagner para afastar o publico da admiração voltada a Bellini, o inimitado melodista admirado por todo o mundo e pelo próprio Wagner; a Rossini, que salvou a musica italiana das garras dos cantores que adulteravam tudo para que sobressaíssem as suas qualidades de *virtuose*; a Verdi, o mais pujante dramatisador da musica, que obrigou toda a Itália a acompanhar com elle a evolução da sua arte; a Gounod, o musico contemplativo que se immortalizou com o *Fausto*; a Meyerbeer, o grandioso autor do *Propheta*, e por ahi além, no mais ridículo desrespeito aos maiores vultos que occupam logar saliente na historia das artes.

Explica-se assim a nossa attitude franca e leal; e sabemos ter ao nosso lado um grande partido.

Quando nos pronunciámos a respeito da primeira récita de assignatura do Centro, tratando-se de espectaculos públicos em que tomavam parte, no desempenho do episodio lyrico de Coelho Netto e Nepomuceno, artistas que vivem da sua profissão musical, entre os quaes víamos o Sr. Carlos de Carvalho e a Sra. Camilla da Conceição, ambos professores de canto pagos pelo Thesouro Nacional, e professando ambos a sua arte em casas particulares – usámos daquella mesma franqueza que o nosso illustrado collega Luiz de Castro mantem nos seus artigos, falando sempre de viseira erguida; mas o Centro, por intermedio dos seus socios jornalistas, bramou, estranhando que criticassemos com severidade as *amadoras*.

O artistas profissional, que virtualmente trabalha gratuitamente para uma empreza, não passa por esse facto a ser um amator; e não acreditamos que os cavalheiros que nos querem educar, recebendo taes favores, deixassem de declarar em seus annuncios officiaes, que os artistas, como a Sra. Amalia Iracema e a outra já alludida, se prestaram gentilmente a desempenhar os seus papeis, como vemos ordinariamente nos annuncios de beneficios.

Parece-nos, pois, que não ha motivos para modificação da critica, quando nem ao menos se trata de um espectáculo em prol da caridade, mas de uma empresa que, se tiver saldos, dará banquetes – que afinal de contas é tão bom rateio como o que é feito em moeda.

*

Vejamos agora o que é o libretto offerecido pelo erudito mythologista Coelho Netto ao compositor Delgado de Carvalho.

Receioso de errar e merecer forte reprimenda do illustre litterato que tão delicadamente joga com a lingua portugueza, fizemos antecipada aquisição da *Hostia* e vimos que se tratava de uma ballada, conto muito simples, muito velho e muito pueril, em que se leva ao altar propiciatorio de Ondino, neste caso rei das aguas fluviaes, uma victima para ser immolada aos seus amores, no intuito de abrandar as furias do poderoso aquatico que, quando perde as estribeiras, manda inundar campos e valles, arrazando tudo com a violencia das cheias e enxurradas.

Mas a hostia, que, afinal de contas, é um maçapão apetitoso, tem o seu pastor, que chega justamente quando o principe escamado conduz a virgem ao leito nupcial.

Hydo, que assim se chama o eleito do coração de Selma, a hostia cobiçada, vae á beira do rio a procurar saber o que alli se passa; essa curiosidade não agrada muito a Ondino, o senhor das aguas más, que, na falta de archeiros ou coisa equivalente, no reino mythologico, que sirva para enxotar os curiosos que vão espiar pelo buraco das fechaduras do quarto dos noivos, vem elle proprio saber o que quer aquele mortal.

O pastor reclama a sua ovelha; e quando todos pensam que o soberano vai afogar o rival e conservar a virgem, eil-o muito acessivel e obediente fazendo entrega do maçapão como quem cumpre um mandato de manutenção ou *habeas corpus* de que o autor do libretto não faz uso, naturalmente porque naquelle tempo ainda não havia poder judiciario com taes prerrogativas.

Ondino dá a hostia ao pastor; mas quando este pensa que é senhor do que é seu, o rei aquatico manda-lhe o molho, em forma de inundaçào, de modo que a hostia lá vai aguas abaixo nos braços do Hydo que, não sabendo nadar, morre gritando por Selma, que tambem não lhe póde valer, tanto que tambem grita por Hydo, em quanto as Nixes continuam a tomar o seu banho frio.

Que o conto é velho, sabem todos aquelles que leram historias de victimas sacrificadas às furias divinas de todos os paizes do Oriente, do vasto continente africano e mundos imaginarios; mas tudo isso era sem musica sabia, joeirada de italianismos, como esta com que somos agora, senão educados, ao menos embalados.

Mas longe de nós o intuito de condemnar o enredo archeologico, pois o mestre é capaz de nos provar que a sua ballada encerra uma lenda germanica e que o Wagner deu preferencia ás lendas la de suas bandas, como Shakespeare, e que ao Centro Shakeswagneriano não convinha outra coisa senão essa historia.

Aceitámos o libretto e fomos logo ao dictionario tirar significados, para bem entender as primeiras 17 paginas das 34 impressas, pois nessa primeira metade do livrinho, por coincidencia, estão arrumados uns termos peregrinos que até parecem catados para dar trabalho á gente.

Só o que não podemos engulir foi a *harpa de prata abemolada*, referida pelas Nixes, e isso porque naquelle tempo ainda não existia o *bemol*, que só appareceu com o systema hexacordal.

Talvez o erudito orientalista tenha empregado o adjectivo «abemolada» com referencia á prata, de que era feita a harpa, e isso porque tambem se *afina* esse metal; mas se o illustrado mestre admite uma opinião pouco autorizada, sempre lhe diremos que a prata e o ouro se afinam por quilates e não por bemoes nem sustenidos, como muito bem póde informar

o digno director da Casa da Moeda, que é musico e metallurgico e, portanto, insuspeito e autoridade na questão.

Como anecdota interessante seja-nos permitido relatar que a leitura desse libretto fizemol-a ao ar livre e junto ao humilde hortelão que em nossa velha choupana cuida solícito das alfaces e repolhos.

Tratava elle de uma sementeira quando recitavamos justamente este trecho de prosa rythmica a 10ª pagina.

Fala Ondino:

«Para que nasça o dia, a noite morre; para que a lua esplenda, o sol succumbe. Para que venha o fructo, a flor fenece; para que o rio corra, a penha chora. Morre a semente e o broto vem a flux... »

—O’ senhor meu amo, brada o feitor dando um pulo apoiado no sacho, a modo que esse doutor que escreveu isso que ahi está nunca viu nascer o feijão que não é regado; que até brota com as duas orelhas as vezes encascadas. Elle que venha para cá ver o que acontece quando a semente morre, como ali no canteiro dos quiabos, que morreu tudo e nada veio á flor da terra, a não ser a tiririca, que este anno está brava...

E falou ainda uma boa meia hora o meu intelligente feitor que, se fosse ouvido pelo autor de *Artemis*, com certeza receberia logo o titulo de Cinabrio.

Terminada essa leitura, fomos ver o *Diccionario infernal*, de J Collin de Plancy, e ficámos aterrados pelo facto de não encontrarmos a palavra *Nixes*; e em outros livros consultados o resultado ainda foi o mesmo.

Calculem a curiosidade de quem, como nós, tem o dever de conhecer essas coisas para a confecção de suas chronicas.

Nesse mesmo dia lemos n’*O Paiz* a noticia da entrada de um vaso de guerra da marinha allemã, chamado *Nixe*, e ao perguntarmos ao reporter o que coisa era *Nixe*, respondeu-nos elle que ra uma fragata.

Não era possivel que o autor do libretto quizesse um côro de fragatas no dominio da mythologia, e por isso passamos um telegramma a um dos nossos colegas de redacção pedindo:—«Consulta Larousse e manda dizer significado de *Nixes*. Resposta paga.»

Pois a resposta foi esta: «*Nixe*, divindade que preside aos partos.»

Por onde fiquei pensando que de muita providencia symbolica é dotado o illustre autor da *Hostia*, pois tendo um casamento a realizar, a primeira coisa que apresenta ao publico educando é o grupo de Mmes. Durocher.

*

Chegado o dia da recita, por signal que esta começou com todos os santos e acabou com os finados, e eis-nos em presença do autor da musica, do librettista e do scenographo.

Sabemos que o maestro Assis Pacheco, quando recebeu a partitura, declarou que não podia ensaial-a, porque a instrumentação estava toda errada, sendo necessario refundil-a e emendal-a.

Desde então começou o enorme trabalho do Regente ajudado por Capitani e muitos mestres que accudiram ao desastre.

E ahi temos a fórmula pela qual o Centro Artistico nos quer educar !

Nós, que conhecemos a instrumentação de Berlioz, de Meyerbeer, de Massenet, de Verdi, de Greeg, de Puccini, de Beethoven, de Bizet, de Gounod e tantos outros musicos notaveis — nada sabemos, nada ouvimos, e devemos ir aos espectaculos do Centro para sermos educados pelo Sr. Delgado de Carvalho, que em materia de instrumentação leva quinãos do mais reles dos clarinetistas das bandas de amadores; do Sr. Delgado de Carvalho que escreve *mi bemol* grave para clarinete (4º espaço inferior da clave de sol) e escreve accóordes em que os violinos devem dar uma terça maior na mesma corda.

Se um desenhista der o *croquis* para um quadro que seja depois executado por um *pintor* – de quem é o quadro?

Pelo menos de ambos; portanto é preciso que saibamos também quem são os colaboradores do Sr. Delgado de Carvalho, pois a instrumentação actualmente é parte importantíssima da composição orquestral – é a côr do desenho, do *rythmo*.

O Sr. Delgado de Carvalho tem talento e habilidade; mas não basta isso para ser compositor.

A sua preocupação é a musica descriptiva; mas como fazer musica descriptiva para orquestra, sem conhecer as regras de instrumentação ?

E a representação ? Não deve ser calculada de accôrdo com a partitura ?

E' bastante citar o facto da peça, em seu final, ficar transformado em um quadro vivo para mostrar que tanto o autor do libretto como o compositor são dois inexperientes em coisas de *theatro*.

E de facto Ondino fica ali no meio das aguas, entre nixes paradas, qual estatua de repuxo de palacete de comendador.

Quando, na scena V, entra o Hydo, o pastor apaixonado, toda a gente espera um tenor, mas surge o barytono Carlos de Carvalho vestido de Bebê.

Tudo ali foi atamancado para se acomodar ao pessoal do Centro Educador.

Abra-se o libretto, pagina 25, e lá se encontrará a rubrica relativa a Ondino : –« De pé, no rochedo, tonitruosamente » ; mas o papel é feito pelo Sr. Noronha, longe do arco do proscenio e por isso ruge a orquestra e do canto só se percebe o movimento dos labios do actor.

O côro de nixes, que afinal ficamos sabendo que eram nayades ou nymphas, é uma pererecada impossivel e fanhosa : 11 coristas no fundo da scena não podiam dar outro resultado.

O côro de sacerdotisas, composto de alumnas do instituto, era uma mistura de vozes adultas e infantis cantando uma marcha funebre.

O scenario de Carrancini é bonito e de effeito, mas o autor pedia *uma lua phantastica*, e o scenographo, vendo que essa lua, precedendo, no horizonte, o sol pela madrugada, não podia ser senão minguate, arruma, para obter o tal *phantastico*, uma lua em quarto crescente !

E querem nos educar !

E por que razão escolheu o nosso educador orientalista o rio para campo da sua ballada ?

No seu caso teriamos escolhido o mesmo o mar, onde caberia o mesmo Ondino.

Como seria bello o mar–immenso na sua superficie e incommensuravel em suas profundezas, cheio de mysterios, *theatro* de lutas gigantescas e de tragedias, povoado de monstros, mundo de zoophitos e tubarões...

Sim ! Era preferivel, na nossa opinião, ser poeta do mar a ser poeta d'agua doce.

Oscar Guanabario

Centro Artístico

Está terminada a serie de seis espectaculos que o *Centro Artístico* se compromettera a dar este anno e que foram realizados a custa de muito esforço e de muita tenacidade, por entre innumeradas contrariedades, das quaes a menos foi a chuva, que dava um ar de sua graça todas as vezes que havia um espectáculo annuciado.

Não tendo a *Hostia* correspondido as esperanças que n'ella se depositava, foi preciso lançar mão de uma peça nova. Felizmente, Coelho Netto, cuja somma de trabalho e de imaginação é na verdade assombrosa, tinha propto um delicioso episodio romântico, em verso, *As Estações*. Em um dia os papeis estavam copiados, e em cinco, graças ao talento e a dedicação das gentis amadoras, a peça pôde ser representada com o êxito que hontem se viu.

Não ha, a bem dizer, enredo nas *Estações*. O que ha são versos deliciosos, pensamentos elevados, um encanto fascinante, havendo entre as quatro personagens profundo destaque. E' a velha Livia o inverno, com as suas sentenças dictadas pela longa experiência, com as suas sentenças dictadas pela longa experiência, com os seus conselhos sensatos; é Emilia, o outono, já casada e com filhos, calma, sisuda; é Martha, o estio, para quem a vida por enquanto só tem sorrisos, respondendo aos conselhos da mãe com a paixão da mocidade, tendo apenas um pensamento: o seu amor pelo bello rapaz que mora alli defronte; é Margarida, a primavera, com toda a travessura e inexperiência dos seus oito annos, brincando com a boneca, mas já comprehendendo o namoro da irmã.

Dirão, talvez, que as *Estações* não são uma peça de theatro. Que importa? E' um poema delicioso, adorável, e isso me basta. O prazer que dá a sua audição é nobre, é elevado e, portanto, artístico. Que mais querem?

Somente, não havendo n'*As Estações* movimento e sim longos monólogos, a sua representação torna-se tanto mais difficil, quanto o seu êxito depende unicamente de uma boa dicção.

Ora, embora eu seja um tanto suspeito, pois que ainda d'esta vez me confiou Coelho Netto a incumbência de dirigir os ensaios, creio poder affirmar, pois foi esta a impressão que colhi, já dos applausos já da opinião dos corredores, que a interpretação esteve á altura do poema. Tanto a Sra. D. Adelina Lopes Vieira, encarregada de personificar o inverno, como a Sra. D. Alzira de Almeida, que symbolisou o estio, *disseram* com grande talento, dando realce ao pensamento do poeta.

A impressão que ambas deixaram foi profunda, e o meu prazer é grande de ver assim recompensada tanta dedicação.

Quem causou, e com razão, o espanto da platéa foi a menina Zelia Jardim, que disse e representou com graça o interessante papel de Margarida. Eu tive occasião, nos ensaios, de apreciar a intelligencia d'essa criança, que hontem esteve adorável.

Um contratempo fez com que se tivesse de se appellar á ultima hora para a gentileza da senhorita Esmeralda Brandão, que se prestou a desempenhar o papel de Emilia, após prévio aviso ao publico. Este era, a bem dizer, desnecessario, pois a ver a firmeza e o desembaraço com que D. Esmeralda Brandão representa, ninguém teria adivinhado aquelle *tour de force*, aliás, recompensado pelos applausos dos espectadores.

Foi esse contratempo que obrigou a alterar a ordem do espetáculo, que teve de começar pelas *Estações*, seguindo-se-lhe *Os Raios X*, simples *lever de rideau*, escripto sem pretensão, mas que veio provar que Coelho Netto também sabe fazer rir quando quer. Era de ver as gostosas gargalhadas que dava o publico ouvindo as pilherias do dialogo.

Ao cahir o panno, dupla salva de palmas recompensou o talento dos interpretes, as Sras. DD. Emilia Barroso Barreto, Francisca Saldanha da Gama, Esmeralda Brandão, e os Srs. Adhemar Barbosa Romeu e Julio de Freitas Junior. O desempenho foi, na verdade, muito bom.

O espectáculo terminou com mais uma audição de *Artémis*, tão commovente, e que veio collocar definitivamente Alberto Nepomuceno no numero dos compositores com que temos o direito de contar e que são uma gloria para o Brazil.

A senhorita Roxy King, que tanto talento tem revelado, e Carlos de Carvalho, cuja dedicação pelo *Centro Artistico* tem sido inexcédível, e que dá amanhã, no instituto de musica, interessantissimo concerto, a que os sócios d'aquella associação não devem faltar, pois têm um dever de gratidão a cumprir, foram, como sempre, applaudidos e chamados á scena com insistencia.

E assim terminaram este anno as representações do *Centro Artistico*, que no curto espaço de seis mezes deu provas de rara actividade e adquirio todo o direito á sympathia do publico. Por certo, essas representações não foram perfeitas, longe d'isso; mas, se se conhecessem as difficuldades de toda a sorte com que teve de lutar a commissão de theatro para chegar a esse resultado, se se soubesse os impecilhos que a cada instante appareciam, os escolhos que surgiam, a ponto de ás vezes apparecer o desanimo, chegar-se-hia á conclusão que não era possível fazer mais nem melhor.

Eu bem sei que o publico nada tem que ver com essas cousas: paga, quer ser bem servido. Mas afigura-se-me que não sendo o *Centro Artistico* uma empreza commercial e sim uma associação particular que trabalha desinteressadamente para a realisação de um ideal, elle tem direito, *ipso-facto*, á indulgencia e á sympathia do publico. Foi este a bem dizer o seu primeiro anno de existencia activa. Para muita cousa, faltou-lhe a necessária experiencia, garanto, está agora adquirida, e para o anno, retemperado e prompto para nova campanha, o *Centro Artistico* organizará representações esmeradas, procurando approximar-se assim paulatinamente d'essa perfeição, que é o escopo da Arte e que é tão difficil de alcançar.

L. de C.