

## A CRÍTICA TEATRAL DE ARTUR AZEVEDO NO *DIÁRIO DE NOTÍCIAS*

Esequiel Gomes da Silva – Unesp/Fapesp

### Introdução

Em junho de 1885, inaugurava-se, no Rio de Janeiro, o periódico *Diário de Notícias*, jornal comercial, noticioso e, segundo a redação, imparcial. Devido a essa última característica, o novo veículo franqueava suas páginas para artigos sobre política liberal, conservadora e republicana. Além dessas matérias cujo interesse ficava restrito a pequenos grupos, os fatos da vida comum também viravam notícias: brigas de capoeiras, suicídios, assassinatos, agressões físicas e arbitrariedades cometidas pela polícia eram recorrentes no novo jornal, revelando assim, vários problemas de funcionamento na capital do Império. No entanto, para atenuar a gravidade de notícias dessa natureza e, ao mesmo tempo, quebrar um pouco da sisudez do jornal, uma característica da imprensa do século XIX, segundo Raimundo Magalhães Junior (1966), tentava-se dar uma certa comicidade a alguns fatos:

Eles eram três: José Maria Correia, Firmino José da Silva e Manoel Bulhões Franco; juntaram-se porque a união faz a força, e invadiram a chácara de José Ferreira Bonito, na rua de Dona Ana Néri, de onde trataram de carregar tijolos e mais tijolos... Bonito achou feio isto de lhe invadirem a propriedade e... apitou, sendo apanhada a trindade com a boca... na olaria e transferida para o *forno* da estação, que é o xadrez (*Diário de Notícias*, 29/01/1886).

Além de atenuar a sisudez do jornal, a folha matutina também trabalhava na perspectiva de seduzir o maior número possível de leitores, dado que ela estava seguindo o modelo de um “novo jornalismo”, iniciado em 1874 com a fundação da *Gazeta de Notícias*, por Ferreira de Araújo. Levando-se em consideração que o modelo de imprensa inaugurado por esse jornalista tinha um caráter mais “massificado”, inaugurou-se o sistema de vendas avulso. A necessidade de se criarem artifícios para seduzir mais leitores ainda encontra justificativa na existência das folhas ilustradas que passaram a circular no Rio de Janeiro, a partir da década de 30, como lembra Nelson Werneck Sodré, em *História da Imprensa no Brasil* (1999).

Mas além dessa parte sangrenta e cômica, no *Diário de Notícias* havia um espaço bastante significativo pra as manifestações artísticas: o “Folhetim”, que aparecia no rodapé das duas primeiras páginas, onde eram publicadas as traduções de romances em capítulos e onde também, em caráter excepcional, Roberto Benjamim, violinista e diretor de concertos do Clube Beethoven, escrevia a crítica ao teatro lírico da capital do Império; o “Foyer” era uma espécie de agenda teatral com breves comentários acerca do movimento das casas de espetáculo do Rio de Janeiro; o terceiro espaço de representação e divulgação da arte, e que constitui nosso objeto de estudo, é a seção diária “De palanque”, assinada, exclusivamente, por Artur Azevedo, sob o pseudônimo de Eloi, o herói.

Na verdade, esse artigo não é um estudo amplo sobre as crônicas de Artur Azevedo, mas apenas uma pequena parte de um capítulo de nossa Dissertação, no qual tratamos do fazer crítico desse intelectual maranhense, no que se refere às representações teatrais.

### 1 – Movimento teatral dos anos de 1885 e 1886: breve esboço

Os livros de história do teatro brasileiro apontam para uma suposta degeneração – vista sob o olhar dos intelectuais – da arte dramática brasileira no século XIX. O excesso de traduções era apontado como um dos principais responsáveis por esse estado de calamidade teatral. A inauguração do Teatro Ginásio Dramático, em 1855, e o repertório de comédias realistas representadas nessa casa, por algum momento, significaram a esperança de “criação” do tão propalado “teatro nacional”. Mas o sonho durou pouco. Conforme lembra João Roberto Faria (2001), com a inauguração do Alcazar Lírico (1859), começaram a desembarcar aqui os famigerados gêneros alegres, apontados como os outros responsáveis pela decadência da dramaturgia brasileira. Primeiro chegaram cenas cômicas, canções, duetos cômicos e *vaudevilles*, todos vindos da França. Em seguida, o outro gênero que caiu nas graças do público foi a mágica,

[...] um tipo de peça que é puro pretexto para a encenação repleta de truques e surpresas. O enredo pode ser cômico, alegórico ou de fundo moralista, mas não tem nenhum compromisso com a verossimilhança, incluindo inclusive personagens que são fadas, gênios, diabos, gnomos e outros seres sobrenaturais (FARIA, 2001, p. 147).

Para comprometer ainda mais a situação, surgiu a revista de ano, o terceiro gênero do teatro musicado, cuja principal característica é passar em retrospectiva, de forma bastante cômica, os acontecimentos do ano precedente. Depois de várias tentativas, com Figueiredo de Novais, em 1860, Joaquim Serra, em 1875 e Artur Azevedo, em 1878, o gênero iria se firmar em 1884 com a representação de *O Mandarin*, produção desse último autor em parceria com Moreira Sampaio. Depois viria *Cocota* e *O Bilontra*, revistas encenadas em 1885 e 1886, respectivamente.

Feito esse brevíssimo esboço até o ano de 1885, seguiremos nossa exposição com base nos textos de Artur Azevedo, escritos sob a rubrica “De palanque”, no *Diário de Notícias*, como já mencionamos. Nos anos para os quais nos voltamos, havia oito teatros que funcionavam regularmente no Rio de Janeiro: São Pedro de Alcântara, Imperial Teatro Pedro II, Lucinda, Recreio Dramático, Sant’Anna, Fênix Dramática, Príncipe Imperial e Politeama Fluminense. Partindo dessas crônicas, o que se percebe é que apesar de se falar que os gêneros ligeiros dispunham de grande prestígio entre a população, em detrimento do drama e da comédia, algumas empresas teatrais que se propunham a explorar aqueles gêneros eram tão efêmeras quanto algumas outras que se propunham a explorar estes.

No que se refere à opereta, à revista de ano e à mágica, havia duas companhias fortes e duradouras: a do empresário português Jacinto Heller, cujos espetáculos eram oferecidos, prioritariamente, no teatro Sant’Anna, e a de Braga Junior, que trabalhava, principalmente, no teatro Lucinda. A grande companhia especializada em dramas, melodramas e comédia era a de Dias Braga, que ocupava o Recreio Dramático. Afora essas três empresas, todas as outras, cujas histórias pudemos esboçar, com base no “De palanque”, tiveram vida bastante breve: de dois a três meses.

No teatro Fênix Dramática trabalhava a companhia portuense de ópera-cômica, dirigida pela atriz Irene Manzoni. Teve um sucesso bastante significativo – mais trinta representações – com a ópera-bufa *A Princesa das Canárias*, libreto de Chivot e Duru, música de Lecocq, mas mesmo assim se dissolveu em setembro do mesmo ano.

Também explorando os chamados “gêneros inferiores” havia a empresa da atriz Fanny, que levou à cena a mágica *O Gênio do fogo*, de Primo da Costa, no teatro Politeama Fluminense, em 23 de junho de 1885. Semelhantemente à empresa dirigida por Manzoni, a da empresária desse teatro teve vida muito breve.

Em 01 de janeiro de 1886 foi a estréia de companhia dirigida por Sousa Bastos e empresariada pela atriz Pepa Ruiz, no teatro Príncipe Imperial. A nova empresa inaugurou seus trabalhos com a opereta *Cavalheiro Mignon*, adaptação do diretor da companhia e música de Leopoldo Wentzel.

No outro extremo, ou seja, explorando dramas, melodramas, comédias e até mesmo tragédias, havia também umas empresas de vida curta. O ator Simões montou uma empresa dramática que teve os trabalhos inaugurados em 08 de agosto de 1885, no teatro Sant’Anna (nessa ocasião a trupe de Jacinto Heller estava em excursão por São Paulo, Santos e Campinas), com o drama *O palhaço*, de Adolfe Dennery. Depois de breve período nesse teatro, partiu em excursão pelo Rio Grande do Sul.

Exemplo de coragem foi dado pelo ator Martins quando decidiu montar uma empresa, cujo objetivo era representar dramas e comédias, preferencialmente, nacionais. A estréia ocorreu em 15 de outubro de 1885, no teatro Lucinda, com *Luxo e vaidade*, de Joaquim Manoel de Macedo. A idéia foi por água abaixo. Em menos de dois meses a empresa se dissolveu.

Em 17 de outubro foi a vez do ator português Montedonio começar sua aventura como empresário. Levou ao palco da Fênix Dramática o drama *Os fidalgos da casa mourisca*, extraído do romance homônimo de Julio Diniz por Carlos Borges.

Com o drama *Fogo de céu*, traduzido do espanhol, estreava no teatro Fênix Dramática uma nova empresa sob direção cênica de Primo da Costa, autor da mágica *O Gênio do fogo*, como vimos anteriormente.

Paralelamente a essa dinâmica de empresas “indígenas”, havia um ir e vir de empresas dramáticas da França, Itália e Portugal, que excursionavam pela América do Sul, incluindo o Rio de Janeiro e, às vezes, São Paulo em seu itinerário. No período que compreende o *corpus* de nossa pesquisa, a capital do Império abrigou pelo menos nove empresas européias especializadas em opereta, ópera, dramas e comédias.

A primeira delas, uma companhia dramática italiana, dirigida por César Rossi e empresariada por César Ciacchi, estreou em 25 de junho de 1885, no teatro São Pedro de Alcântara, com o drama *Fedora*, de Victorien Sardou. Permaneceu aproximadamente 80 dias na capital do Império.

Em gênero diverso, estreou a companhia francesa de operetas Sebastiani, em 03 de julho de 1885, no teatro Pedro II, com a opereta *Les dragons de Villars*, música de Maillard. A estada no Rio de Janeiro foi de apenas 20 vinte dias.

O gênero lírico foi representado pela companhia italiana, empresa de Ângelo Ferrari, cuja estréia ocorreu em 22 de julho de 1885, no teatro Pedro II, com *Os Puritanos*, de Vincenzo Bellini. Demorou-se pouco menos de 50 dias na Corte.

Em 24 de abril de 1886 estreavam as companhias líricas e coreográficas, empresa de Ângelo Ferrari, com a ópera-bufa *Le donne curiose*, de Usiglio, e o bailado *Brahma*, música de Dall'Argine, no teatro Pedro II. Nesse teatro, permaneceram até meados de junho, quando se despediram do público fluminense.

Pela empresa Braga Junior e com direção de Furtado Coelho, em 12 de maio, estreou no teatro Lucinda, uma outra companhia dramática, tendo no elenco a atriz Lucinda Simões. A peça de estréia foi *Demi-monde*, de Alexandre Dumas Filho. Depois de algumas representações pela Corte, a companhia seguiu em excursão pelo Nordeste.

O maior acontecimento teatral estava reservado para o dia 01 de junho, quando representou pela primeira vez em palco brasileiro, a atriz francesa Sarah Bernhard. A estréia aconteceu com o drama *Fedora*, de Victorien Sardou, no teatro São Pedro de Alcântara. Permaneceu no Rio até início de julho.

Em 1886, o teatro lírico foi representado pela companhia italiana dirigida por Cláudio Rossi, cuja estréia ocorreu em 25 de junho, no Pedro II, com *Aida*, de Giuseppe Verdi. Aí permaneceu até final de julho.

Um dia depois, no teatro Recreio Dramático, acontecia a inauguração dos trabalhos da companhia do teatro D. Maria II, sob direção do ator João Rosa, com *A Estrangeira*, de Alexandre Dumas Filho.

Além dessas já citadas, ainda vieram, no mesmo ano de 1886, uma companhia francesa de ópera-bufa, empresa de César Ciacchi e direção de Mauricio Grau, e a companhia do teatro Príncipe Real de Lisboa.

Como se percebe, apesar de ainda ser uma cidade que mantinha um regime de trabalho escravo, e de apresentar vários problemas de infra-estrutura, o Rio de Janeiro possuía uma vida cultural bastante agitada. Foi nesse período de agitação e de “invasão estrangeira” que Artur Azevedo criou sua seção “De palanque”, sobre a qual falaremos no próximo item.

## 2 – Aspectos da crítica teatral de Artur Azevedo

Antes de qualquer consideração sobre o fazer crítico de Artur Azevedo, transcrevemos o programa jornalístico por ele elaborado para o “De palanque”:

Nestas colunas tratarei de tudo, menos do que não entendo, analisando frivolumente *quid deceat, quid non*. Apreciação ligeira de um quadro que se expõe, de uma peça que se representa, de um fato que se produz, de um livro que se publica; hoje uma frase lisonjeira a este artista; amanhã uma catanada naquele mau poeta; efêmeras impressões, escritas sem pedantismo nem outra pretensão que não seja a de conversar com o leitor durante alguns minutos; orgulhoso propósito de não deixar desaforo sem resposta, parta de onde partir – eis o que sempre foi o *Palanque* no *Diário de Notícias*, e o será nas *Novidades* (De palanque, 26/03/1887).

A título de informação, o citado programa foi retirado do periódico *Novidades*, para o qual o cronista migrou com sua seção na segunda vez em que se desligou do *Diário de Notícias*. Não foi possível transcrevermos o referido programa a partir desse jornal, porque na coleção microfilmada da Biblioteca Nacional, as duas primeiras páginas do primeiro número de circulação dele encontram-se mutiladas.

A partir dessa proposta, podemos notar que o programa do jornalista maranhense encaixa-se na concepção de crônica moderna definida por Margarida de Souza Neves. Segundo a historiadora, esse tipo de crônica possui um tom leve

e busca sempre ser acessível a todos os leitores. Sua marca de identidade é a de ser comentário quase impressionista. A escolha de seus temas é supostamente arbitrária e a liberdade preside sua construção. Sua forma é, por definição, caleidoscópica, fragmentária e eminentemente subjetiva (NEVES, 1994, p. 20).

São essas as características encontradas nos textos do “De palanque”. De fato, em algumas crônicas têm-se uma miscelânea de assuntos, tornando-as uma verdadeira “manta de retalhos”, utilizando aí uma

expressão do próprio Artur Azevedo. Por vezes, dedicava textos inteiros a apenas um assunto. Apesar de ter apresentado um programa bastante genérico, nota-se um pendor do cronista para assuntos relacionados às manifestações artísticas. Música, pintura, literatura, escultura e teatro eram os temas mais recorrentes nesses textos.

Para esse artigo, no entanto, nos interessa, particularmente, as crônicas nas quais se voltou para os espetáculos teatrais. Interessa-nos, mais especificamente, os aspectos abordados pelo cronista quando se propunha a criticar a representação de uma peça em cartaz.

No ensaio “Crítica a vapor: notas sobre a crônica teatral brasileira da virada do século” (1992), Flora Süssekind aponta, de forma bastante concisa, o método crítico de Artur Azevedo:

Em que elementos se apóia o comentário de Artur Azevedo? Antes de mais nada, na *reação do público*. Segunda questão: observar o texto, ver se a peça é “bem feita” ou não. Em seguida, avaliar o desempenho dos atores, a eficiência dos cenários. E, por fim, dizer se o empresário foi feliz na realização do espetáculo e na escolha da peça. Felicidade esta ligada sobretudo à afluência de espectadores (grifos da autora) (SÜSSEKIND, 1992, p. 367-8).

Embora a pesquisadora não esteja se referindo exatamente à crítica do “De palanque”, mas á da seção “O teatro”, do jornal *A Notícia*, para o qual o cronista em questão escreveu de 1894 a 1908, percebe-se que os critérios usados na crônica desse periódico já eram usados na extinta seção do *Diário de Notícias*.

Vejamos agora de que forma Artur Azevedo observava a reação do público nos espetáculos que assiste:

Este primeiro ato, apesar de bem representado, não deixa uma impressão profunda no auditório.

2º ato – Cenário velho. Velho, mas muito bom. O espectador trava conhecimento com o Sr. Checchi, que apenas entreviu no 1º ato. Este ator tem muita falta de distinção, mas faz lembrar um homem distinto, o Sr. Antonio Pinto. (*Tiens! ça rime!*) deputado pelo Ceará. – Aparece o Sr. Andó, que se encarregou do difícil papel de Loris Ipanoff. – É muito, dizem todos, apesar de uma declaração de amor, magistralmente dita. – Outro ator, o Sr. Aquilini (Boleslau Lasinski) faz rir sem dizer palavra. A condessa Olga (Sra. Aleotti) agrada muito...principalmente nos olhos. – Vem o pano abaixo ao som de uma salva de palmas convencionais e discretas.

3º ato – Bom e velho cenário. Um gabinete ornado com duas estátuas de jardim. Vá lá!

Duse-Checchi e Andó transmudam-se! A frieza da platéia converte-se em entusiasmo, e o entusiasmo em delírio (De palanque, 27/06/1885).

Nessa crônica, publicada em 27 de junho de 1885, Artur Azevedo contempla como único assunto a estréia da companhia dramática italiana, da qual faziam parte Eleonora Duse e Flavio Ando. A estréia ocorreu no teatro São Pedro de Alcântara, com o drama *Fedora*, de Victorien Sardou. Apesar de neste trecho vermos contemplados alguns aspectos dos quais fala o texto de Flora Süssekind – público, cenário, atores –, nesse momento interessa-nos destacar somente o primeiro.

A observação feita é de que “este primeiro ato, apesar de bem representado, não deixa uma impressão profunda no auditório”. No segundo ato, “vem o pano abaixo ao som de uma salva de palmas convencionais e discretas”. No terceiro ato, “a frieza da platéia converte-se em entusiasmo e o entusiasmo em delírio”. É claro que em todos esses atos, o cronista fez elogios aos artistas Eleonora Duse, Teobaldo Checchi e Flávio Andó, respectivamente, porém, mensura o avanço da performance com base na reação do espectador. Seu comentário, portanto, não é fruto somente de sua impressão pessoal. Ao contrário, sua voz é autorizada pela fisionomia e reação de uma gama de pessoas que demonstram a impressão do que viram em cena. A crítica, nesse caso, passa a ter um caráter coletivo.

Mas nem sempre esse público era visto com habilidade o suficiente para julgar o mérito de uma representação. Dias antes, por ocasião do benefício de Furtado Coelho, na qual tomava parte Lucinda Simões, o cronista coloca o trabalho de criação artística da intérprete acima do trabalho de criação do dramaturgo Sardou: “Entretanto, mais admirável que o do Sardou é o trabalho da Lucinda, que aliás não foi aplaudida como devia ser”(De palanque, 17/06/1885). Nesse caso, é o jornalista que faz sua apreciação sobre o desempenho da atriz e ressentido de que ela foi alvo. Assim, os espectadores assumem sua característica de “injusto”, “indiferente” e “estapafúrdio”.

É claro que Artur Azevedo não usa esses adjetivos nesse caso especificamente, mas assim se refere aos frequentadores de teatro em outros casos. A crônica de 11 de julho ilustra bem o que vimos tentando mostrar; nela, o cronista lamenta a baixa frequência de espectadores nos espetáculos da mencionada

companhia dramática italiana, que se achava em excursão no Rio de Janeiro apresentando-se no teatro São Pedro de Alcântara. Agora, o público é caracterizado como “estúpido” por preferir jogar a bisca em casa em família enquanto Eleonora Duse representava a *Denise* no palco do São Pedro de Alcântara; é caracterizado também como “estapafúrdio” por preferir assistir ao *Gênio do fogo* em detrimento do drama de Alexandre Dumas Filho. Em virtude do “mau gosto”, o espectador deixa de ser o parâmetro usado para avaliar o sucesso dos artistas e passa a ser o alvo das críticas.

Como apontou Flora Süssekind, além do público, os artistas eram também avaliados por Artur Azevedo. O modo de interpretação dessas pessoas era constantemente passado pelo crivo de um cronista bastante exigente quanto aos rumos que elas davam aos papéis que lhes eram confiados. Com base na leitura das crônicas, notamos que a apreciação feita ao desempenho dos artistas pode se encaixar em duas classificações: comedida e descomedida. Aquela era utilizada quando se tratava de espetáculos representados por artistas nacionais; esta era bastante comum quando o jornalista se debruçava sobre a performance de artistas europeus.

Voltemos à crônica de 17 de junho de 1885, na qual o articulista escreveu:

Aquele 2º ato colocou o papel de Suzana a par das melhores criações da distinta atriz portuguesa. Há muito tempo eu não via representar com tanto talento, com tanta graça, com tanta consciência. Nada se perde ali; o menor gesto, o mais insignificante olhar é resultado de um estudo inteligente e acurado. Houve, disseram-me, oito ensaios gerais... Mas que riqueza de inflexões! Que mobilidade de fisionomia!(De palanque, 17/06/1885).

Apesar de se tratar do benefício do ator Furtado Coelho, os maiores elogios couberam à sua esposa, a atriz Lucinda Simões. A julgar pelo trecho destacado, a intérprete personifica a “perfeição artística”, usando aqui a mesma expressão que o crítico utilizou, em outra circunstância, para se referir ao trabalho de Sarah Bernhardt.

Como já dissemos, a crítica feita às representações nacionais era mais econômica, baseava-se em observações do tipo: “o desempenho foi muito satisfatório”, “os artistas contribuíram para o bom desempenho da peça”, enfim, um método de apreciação mais genérico:

Antes de entrar em qualquer apreciação, direi que o *Conde de Monte Cristo* agradou muito, e foi bastante aplaudido. É de supor que os artistas do Recreio tenham agora peça para dar e levar. O drama é interessante, o desempenho muito regular, e os cenários magníficos, principalmente o do 6º quadro – um salão oriental, muito bem pintado pelo Sr. Orestes Coliva (De palanque, 24/10/1885).

Essa crônica foi escrita por ocasião da tão divulgada primeira representação do drama *O Conde de Monte Cristo*, adaptado por Azeredo Coutinho e pelo ator Muniz para a empresa de Dias Braga, no Recreio Dramático. Essa produção foi a maior bilheteria de uma companhia brasileira no segundo semestre de 1885: mais de 50 representações. De modo geral, mesmo quando o cronista se referia a um ator em específico, não havia grandes encômios, se comparados aos dispensados aos artistas europeus. Isso não quer dizer que o dramaturgo não valorizava o artista nacional. Estamos apenas apontando características encontradas em seu fazer crítico.

Em alguns casos, não bastasse analisar a performance dos atores, o cronista fazia intervenções no modo de interpretação, o que pode ser ilustrado com um trecho da crônica dedicada à estréia da companhia dramática do ator Montedonio, quando da representação da peça *Os fidalgos da casa mourisca*, extraída do romance homônimo de Julio Diniz, por Carlos Borges:

A Julia de Lima, uma atriz que tem mãos e olhos bonitos, foi uma *baronesa de Santo Real*, que não desmereceu do noivo, o exuberante e esperançoso Sepúlveda, ex-gênio do fogo. A Julia deve ser menos... mais... como direi?... menos espevitada; exprimir-se com menos afetação. Se o conseguir terá os meus parabéns.

Como o Bellido foi o único brasileiro que tomou parte na representação de anteontem, naturalmente não *afinou* com os seus irmãos de arte e de além-mar. Entretanto disse com inteligência o seu papel de *Jorge*. Um conselho: varie os seus gestos de desespero, Bellido. Aquilo de estar a passar continuamente a mão pela cabeça poderá ser muito bom para alisar os cabelos, mas é ineficaz como expressão de sentimentos. Liberte-se daquela detestável melopéia na recitação. É um defeito muito comum nos nossos atores; nenhum outro defeito, porém, é mais insuportável. A prenda a dizer as ‘falas’ com seu sogro, que é mestre na naturalidade da dicção (De palanque, 19/10/1885).

As intervenções feitas na performance dos atores nos direcionam para o pensamento estético do cronista. Os anos de 1855 e 1865 foram o marco cronológico de um período do teatro brasileiro que se convencionou chamar de realismo teatral, como assinala João Roberto Faria (1993). Essa estética foi introduzida no Brasil através dos espetáculos oferecidos no Teatro Ginásio Dramático, inaugurado em abril de 1855 pelo empresário Joaquim Heliodoro Gomes dos Santos. Além de peças com conteúdo moralizante, a nova escola introduziu mudanças também nos modos de representação dos artistas, os quais deveriam conter gestos, tom de voz, enfim, dar relevo aos seus papéis do modo mais natural possível; ainda de acordo com Faria (1993), “a naturalidade tornou-se a pedra de toque do estilo de interpretação realista”.

Se em 1885 a presença de peças do repertório realista era praticamente inexistente nos palcos do Rio de Janeiro, ao menos o modo de representação estava presente no pensamento de Artur Azevedo.

Na condição de herdeiro intelectual de uma geração de folhetinistas que receberam com entusiasmo as idéias realistas vindas da França, Artur Azevedo não deixaria de privilegiar também a parte complementar do realismo cênico: os figurinos e o cenário propriamente dito. Para ele, era incompreensível que “uma senhora, embora fidalga, se vestisse de cetim em S. João de Paquequer, no princípio do século XVII. Tanto mais, que o marido lhe pergunta no 2º quadro: - Quereis que D. Diogo passe toda a sua vida agarrado ao vosso avental e à vossa roca?” (De palanque, 19/06/1885). O texto revela a observação de um cronista atento ao texto e ao espaço dramático criado, para apontar a discrepância no modo de vestir da personagem.

O cenário também exercia função fundamental para o sucesso de público de uma peça, mormente quando ela se filiava à mágica, à opereta e à revista de ano. Os empresários gastavam avultadas somas em dinheiro na confecção de cenários mirabolantes que pudessem exercer fascínio sobre os espectadores e, em certa medida, sobre os folhetinistas. Para esse gênero de espetáculo o mais importante era o luxo, a riqueza e a surpresas que os cenógrafos preparavam para os espectadores.

Já para os chamados gêneros “sérios”, mais do que o luxo importava a conformidade do cenário com o espaço ficcional. Foi com o advento do realismo teatral que os ensaiadores viram a necessidade de realizar mudanças na *mise en scène* para que o efeito realista fosse mais completo. Por essa razão, passaram a substituir os cenários pintados por móveis e acessórios de verdade. Começaram a ser colocadas no palco mesas, cadeiras, enfim, todos os elementos que pudessem tornar plena a verossimilhança cênica. Nas crônicas do “De palanque”, há alguns trechos que, apesar de breves, comprovam que o realismo no palco ainda estava em voga, mesmo 25 anos após o marco cronológico do final dessa estética na dramaturgia: “Eu quisera que o Sr. Tomaz, protagonista da comédia, tivesse na sala seis cadeiras encouradas em vez daquela medonha mobília de vime, nova, sim, mas muito imprópria do clima de Madri” (De palanque, 05/10/1885).

O pendor realista era tão acentuado que o cronista observava até mesmo a conformidade existente entre a trilha sonora e o tempo representado ficcionalmente, como vemos a seguir:

Na bonita cena capital do 4º ato é preferível que *Bertha* execute na arpa outra música que não seja aquele fragmento da *Aida*. A ópera de Verdi provavelmente não havia chegado ainda à casa Mourisca na época em que a desventurada Beatriz dedilhava o instrumento do profeta numa alcova perdida do velho solar minhoto (De palanque, 19/10/1885).

Apesar de estar cronologicamente inserido em um momento em que os gêneros ligeiros dispunham de um grande prestígio entre a população do Rio de Janeiro, o pensamento estético Artur Azevedo ainda estava ligado ao tempo do Ginásio Dramático. Essa preferência talvez encontre justificativa no projeto da literatura dramática que envolvia as peças do realismo teatral, que, como mostra João Roberto Faria (1993), visava à discussão de problemas sociais no palco e, na mesma medida, à moralização da sociedade.

Vejamos agora a apreciação do cronista acerca de uma mágica, considerada por sua geração como um dos “gêneros inferiores”. O interessante deste trecho é a maneira como Artur Azevedo manipula a linguagem, de modo a ludibriar o leitor mais desavisado. Com o seu jeito peculiar de escrever, conseguia construir um discurso persuasivo que levava esse leitor a criar expectativa em relação a um juízo de valor que estava sendo criado, mas que era desfeito na frase seguinte. Ao final, percebemos que o suposto elogio, não passava de um grande deboche do cronista. A crônica publicada em 25 de junho de 1885, ocasião da estréia da mágica o *Gênio do fogo*, é bastante ilustrativa dessa característica:

A PEÇA – É original do Primo da Costa. Extraordinária, diz o cartaz: extraordinária, repito eu. Tem, como todas as mágicas, um diabo, um rei, um príncipe, uma princesa, um escudeiro, dois gigantes e algumas fadas. Prodigiosa exibição de todos os animais da arca de Noé. De vez em quando, a largos intervalos, o espectador julga ouvir um dito de espírito, e murmura: Seja muito aparecido! – Uma singularidade: os artistas pouco têm que fazer no

palco; todos eles andam constantemente no ar, suspensos por grossos arames, ou encarapitados no urdimento das montanhas e das apoteoses. Para encurtar razões: não me parece que no *Gênio do fogo* haja o fogo do gênio (De palanque, 25/06/1885).

Essa primeira afirmação leva o leitor a acreditar nas palavras de Artur Azevedo, principalmente, quando ele reitera o elogio constante no cartaz. Porém, em seguida, vem uma informação que conduz à idéia de que o autor da mágica não saiu do lugar-comum: os personagens postos em cena são os mesmos tipos existentes em “todas as mágicas”. Onde estaria a novidade? O deboche e o exagero são marcados no trecho em que o cronista menciona a exibição em palco de “todos os animais da arca de Noé”. A crítica ao texto vem na frase subsequente: a mágica é destituída de ditos espirituosos, que o espectador só julga ouvir “a largos intervalos”. Quando o cronista se propõe a apresentar “uma singularidade”, imagina-se que se trata de algo novo, inusitado, diferente; no entanto, percebe-se a ironia tão logo ele desenvolva a idéia. Na verdade, o que ele vai apontar é um dado corriqueiro nas mágicas: é um gênero cujas características estão nos cenários exuberantes, no luxo em detrimento do texto, de forma que os artistas poucas chances têm de desenvolver suas habilidades profissionais. E no último trecho, a conclusão: a falta de genialidade no *Gênio do Fogo*.

O texto inteiro é permeado por esse jogo que ora leva o leitor para um lado, ora o conduz para outro. A duplicidade ficou marcada até mesmo nas observações feitas acerca dos atores que tomaram lugar na mágica.

Sobre a encenação, considerada “luxuosíssima”, o cronista conclui: “Houve desperdícios no tocante aos vestuários, aos acessórios, e sobretudo aos cenários de Gaetano Carrancini, o verdadeiro, o único herói da noite”(De palanque, 25/06/1885). Ao fazer essa observação sobre a parte cenográfica, Eloi acaba por desmerecer o trabalho de todos os outros sujeitos envolvidos nessa situação.

O último parágrafo, no qual menciona a transformação ocorrida do nono para o décimo quadro, também é bastante interessante. Nessa cena, uma colina verdejante se transforma em medonha careta de fogo:

É o ‘monstro das fauces de fogo’, diz o cartaz e eu acredito. O monstro escancara as goelas e nessa hedionda e luminosa passagem entram – o gênio do fogo, o príncipe, as fadas, as bruxas, o escudeiro, a Fanny, o Primo da Costa, a orquestra, a paciência do público, o bom senso artístico, e eu!(De palanque, 25/06/1885).

Além de ser um primor de deboche e ironia, a crônica revela bem as habilidades do cronista no jogo com a linguagem. É bem verdade que críticas destrutivas dessa natureza não eram feitas a todas as mágicas postas em cenas. Esta foi apenas uma ilustração dentre tantas outras apreciações feitas por ele.

O trecho que destacamos a seguir refere-se à crítica feita a uma comédia de um autor brasileiro:

A Mariquinha dos apitos (Lívia Maggioli) é uma viúva, que mora numa loja da praça da Constituição, em companhia da mulata Luiza (Balbina).

Essa viúva, que tem pelo apito a mesma predileção que entre nós geralmente as pessoas do seu sexo tem pelo piano, possui uma única virtude: o amor filial. Os retratos dos seus falecidos pais estão pendurados na sala, olhando um para o outro. Do meu camarote só se via o pai, que por sinal era o defunto Garfield. Ignoravam todos que o infeliz presidente dos Estados Unidos tivesse uma filha no Rocio.

Ao que parece, a viúva não guarda o mesmo respeito pela memória do esposo; é simultaneamente requestada por dois *bilontras*: João Corte-Real (Bernardo Lisboa) e Antonio Cá-te-espere (Castro).

O primeiro, para provar a intensidade do seu amor, dá cem mil reis à Mariquinhas; o segundo dobra a parada: oferece-lhe duzentos.

Ela, apanhando-se com o cobre e desejando ver-se livre dos dois namorados,

Pega no apito,

Põe-se a apitar...

Aparecem dois urbanos (Marques e Abreu) de chanfalho em punho e um deles pergunta:

Qual foi a voz humana

Que o socorro pediu da guarda urbana?

E o público, estupefato por ouvir chamar *voz humana* ao som do apito aplaude delirantemente uma das cenas do 2º ato da paródia da *Madame Angot*.

Os desmoralizados agentes da força pública, conquanto não consigam prender nenhum dos dois tipos, pedem uns *nicolaus* à viúva.

Esta, depois de dizer ainda umas coisas filosóficas aos namorados, que reaparecem à rótula, guarda os trezentos bagarotes e vai tomar uma canja, preparada pela mulata.

\*\*\*

À tem o que é a peça, escrita em versos livres. Há os ali de todos os metros conhecidos...e desconhecidos, desde o monossílabo até o alexandrino, para não dizer alexandre...o grande. Não há em toda a comédia um bom dito, um verso que fique no ouvido do espectador inteligente, um conceito que agrade, um paradoxo que faça sorrir. É um trabalho feito a trochomoche, sem plano, sem espontaneidade, sem intuição artística, sem naturalidade, sem graça, sem entrecho, sem um só dos elementos indispensáveis a uma comédia.

\*\*\*

Os artistas, *que diable allaient ils faire dans cette galère?*...não tiveram ensejo de mostrar a sua habilidade.

O papel da mulata, desempenhado pela Balbina, seria um *papelão* (deixem passar) se o autor tivesse a ciência do teatro.

A Lívia e o Castro nada têm que fazer senão despejar meia dúzia de baboseiras.

O Bernardo Lisboa, ator cômico de merecimento, que tem a desgraça de andar sempre metido na pele de uns galãs impossíveis, arranjou um bom tipo. Mal empregado!(De palanque, 30/08/1885).

A apreciação, nesse caso, começa com uma síntese do enredo, o que era muito comum nos textos de Artur Azevedo. Em seguida, de modo bastante debochado, parte para as observações acerca do texto, apontando problemas de forma e desqualificando totalmente o trabalho de Anastácio Bonsucesso, autor da comédia. Com esse tipo de observação o cronista abria precedentes para as várias polêmicas que se travavam na imprensa, como lembra Flora Süssekind na primeira parte de seu ensaio. No caso em questão, a reação de Escaravelho, redator da seção “Psicologia da imprensa”, do *Jornal do Comércio*, foi imediata. Mas essas polêmicas serão discutidas em outra oportunidade.

## Conclusão

Com essa exposição, não temos interesse de mostrar todos os aspectos das “apreciações” de Artur Azevedo acerca das representações teatrais oferecidas nas casas de espetáculo do Rio de Janeiro. Trata-se apenas de uma pequena amostra do fazer crítico de um intelectual que viveu a contradição de ser um dos grandes incentivadores da arte dramática “elevada” e que, concomitantemente a esse incentivo, produzia revistas de anos e cenas cômicas, incessantemente, além de traduzir e adaptar várias operetas do repertório francês. Prática que o tornou alvo de várias acusações de ser um dos responsáveis pela “degeneração” do teatro brasileiro. As crônicas de Artur Azevedo, além de ser uma fonte de pesquisa para se estudar o projeto da crítica teatral do século XIX, como também fez Flora Süssekind em estudo citado nesse artigo, é ainda fonte de pesquisa para a própria história da dramaturgia, como mostramos no breve traçado da dinâmica teatral de 1885 e 1886.

Em geral, os elementos analisados pelo cronista eram a performance – incluindo os gestos, a fisionomia, as inflexões – dos atores e a qualidade e a adequação do cenário e do figurino. Os espectadores constituíam outro elemento abordado nas crônicas: por vezes, eram vistos como parâmetro para medir o sucesso da representação. Outras vezes, eram alvo de críticas de Artur Azevedo. Tinham “mau gosto”, por isso era preciso educá-los.

O texto era mais comumente abordado para se fazer o resumo do enredo ou para comentar problemas de forma. Não havia análise da eficácia do conteúdo ideológico do texto, que só iria ocorrer na última década do século, como lembra a pesquisa acima mencionada.

Para finalizar, lembramos que todos as crônicas referentes ao período delimitado para essa pesquisa – junho de 1885 a junho de 1885 – estarão disponíveis, na íntegra, em anexo, em nossa Dissertação de Mestrado.

## 3 – Referências Bibliográficas

*Diário de Notícias – De palanque*. Rio de Janeiro, 1885-1886.

FARIA, J. R. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1993.

\_\_\_\_\_. *As idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2001.



MAGALHÃES JR, R. *Artur Azevedo e sua época*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

NEVES, M. de S. História da Crônica. Crônica da História. In: RESENDE, B. (org.). *Cronistas do Rio*. Rio de Janeiro: CCBB, 1995. págs. 15-31.

*Novidades – De palanque*. Rio de Janeiro, 1887. Diário.

PEREIRA, L. A. de M. *Carnaval das Letras: literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura; Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1994.

SODRÉ, N. W. *História da imprensa no Brasil*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

SÜSSEKIND, Flora. Crítica a vapor: notas sobre a crônica teatral brasileira da virada do século. In: SETOR de Filologia da Fundação Casa de Rui Barbosa. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Ed. Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. págs. 355-404