

REPRESENTAÇÕES DAS COMPANHIAS TEATRAIS EUROPEIAS NO “DE PALANQUE”, DE ARTUR AZEVEDO

Esequiel Gomes da SILVA¹

RESUMO: O “De palanque” era uma seção diária assinada por Artur Azevedo, sob o pseudônimo de Eloi, o herói, no *Diário de Notícias*. Para essa seção, ele apresentou um programa jornalístico bastante genérico, contemplando assuntos relacionados à realidade social do meio em que vivia e também às artes em geral: teatro, música, escultura, pintura e literatura. Para esta comunicação, no entanto, interessa-nos os artigos nos quais o cronista escreveu sobre as companhias dramáticas européias que visitaram o Rio de Janeiro nos anos de 1885 e 1886. O repertório do Velho Mundo chegava aos palcos nacionais através das grandes companhias portuguesas, italianas e francesas que aqui aportavam todos os anos, mas também através das próprias empresas ‘indígenas’. Esse período que escolhemos para estudo foi especialmente importante para os espectadores de teatro porque tiveram a oportunidade de assistir às atrizes Eleonora Duse e Sarah Bernhardt representando pela primeira vez em palcos brasileiros.

Palavras-chave: Artur Azevedo; imprensa; crônica; teatro.

RESUMEN: El “De palanque” fue una sección cotidiana firmada por Artur Azevedo, bajo el pseudónimo Eloi, el heroe, en el *Diário de Noticias*. En esta sección, él presentó un programa periodístico muy genérico, que tocaba en los temas relacionados a la realidad social del medio en el cual vivía y también a las artes de una manera general: teatro, música, escultura, pintura y literatura. Sin embargo, a nosotros, en esta conferencia, lo más importante son los artículos en los cuales el cronista escribió a respecto de las compañías dramáticas europeas que visitaron al Rio de Janeiro, el 1885 y el 1886. El repertorio del Viejo Mundo se presentaba a los palcos nacionales a través de las grandes compañías portuguesas, italianas y francesas que acá llegaban todos los años, pero también por medio de las propias empresas aborígenes. Ese periodo que elegimos para este estudio fue especialmente relevante para los espectadores del teatro, pues tuvieron la oportunidad de mirar a las atrices Eleonora Duse y Sarah Bernhardt estranando en el escenario brasileño.

Palabras-clave: Artur Azevedo; prensa, crônica, teatro.

Com a inauguração do *Diário de Notícias*, em junho de 1885, no Rio de Janeiro, Artur Azevedo passou a assinar uma seção diária chamada “De palanque”, para a qual apresentava um programa bastante genérico:

Nestas colunas tratarei de tudo, menos do que não entendo, analisando frivolamente *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

¹ Mestrando em Letras pela Universidade Estadual Paulista. Bolsista Fapesp.

partir – eis o que sempre foi o *Palanque* no *Diário de Notícias*, e o será nas *Novidades* (De palanque, 26/03/1887)².

Com esse programa apresentado, o cronista mostrava que seu interesse estava ligado a todos os assuntos, mas em seus artigos, o teatro aparece como tema mais recorrente. Essa recorrência seria reconhecida pelo próprio cronista:

Bem sei que há quem estranhe a minha preferência pelos assuntos de teatro, quando no primeiro número desta folha apresentei um programa tão largo e tão genérico. Mas que quer o leitor? Temos ultimamente atravessado um período de efervescência teatral. As primeiras representações sucedem-se, e num país onde a cultura da arte dramática é ainda incipiente, parece-me que uma primeira representação é sempre um acontecimento digno do apreço de um cronista de boa fé.

O teatro é espelho fiel da civilização de um povo; criticá-lo, analisá-lo, animá-lo, é a obrigação de todo aquele que, como eu, desejaria vê-lo erguido à devida altura (De palanque, 01/07/1885).

A efervescência teatral estava relacionada à invasão estrangeira das companhias dramáticas que vinham fazer a América todos os anos. No livro *Idéias teatrais* (2001), João Roberto Faria chama atenção para a presença maciça de companhias européias nos palcos da capital do império, no final do século XIX:

Para se compreender melhor a vinda de grandes artistas estrangeiros ao Brasil, é preciso ter em mente que as temporadas nas capitais européias começavam geralmente no final de setembro ou começo de outubro e se estendiam até o final de maio, meados de junho. Nos meses de verão, uma cidade como Paris era praticamente abandonada pela burguesia que freqüentava os teatros. Sem trabalho durante três ou quatro meses, os artistas de renome convocavam alguns colegas, formavam uma companhia dramática e vinham ‘fazer a América’, dando representações no Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre, Buenos Aires, Montevidéu e eventualmente em outras cidades menores (Faria, 2001, p. 180).

O momento de chegada dessas empresas forasteiras, que causavam um rebuliço nos teatros, havia sido registrado por Artur Azevedo, na crônica de 23 de junho de 1885. Sobre essa questão, percebe-se seu sentimento de ambigüidade: embora fosse um grande apreciador e divulgador do teatro europeu, o cronista olhava essas excursões com certo cuidado, já que as empresas vindas da Europa representavam uma forte concorrência para as “indígenas”, que lutavam metade do ano contra o calor e a outra metade contra a invasão estrangeira. De fato, nessa época, empresas especializadas em operetas, como a de Jacinto Heller e Braga Junior, saíam em excursão por outras regiões do país. Por essa razão, chegou a defender no “De palanque” a

² Dada a impossibilidade de transcrevermos o programa do próprio *Diário de Notícias*, visto que as duas primeiras páginas do primeiro número se encontram mutiladas, recorreremos ao *Novidades*, para onde o cronista transferiu sua coluna em 1887.

idéia de que as forasteiras pagassem um imposto para compensar os prejuízos causados às empresas nacionais. Por outro lado, como lembra João Roberto Faria:

por conta dessas excursões, [...] os espectadores brasileiros da época tiveram o privilégio de ver uma grande parte do que havia de melhor no teatro europeu, tanto no que dizia respeito aos intérpretes quanto no que dizia respeito à literatura dramática. Autores consagrados em Paris, como Victorien Sardou, Alexandre Dumas Filho, Émile Augier, Édouard Pailleron, Henry Meilhac, Ludovic Halévy, Alphonse Daudet, Émile Zola, Henri Becque, Edmond Rostand, Georges Feydeau, Eugène Brieux, Georges Ohnet e muitos outros, não necessariamente franceses, como Ibsen, Echegaray, Sudermann e D'Annunzio foram aqui representados inúmeras vezes (Faria, 2001, p. 182).

O estudioso do teatro brasileiro está se referindo a todo o final do XIX, mas o momento para o qual nos voltamos são os anos de 1885 e 1886. De qualquer forma, alguns dramaturgos por ele citados foram representados nessa época, por empresas que vinham da França, da Itália e de Portugal. Voltando a Artur Azevedo, depois de lamentar a sorte dos artistas “indígenas” e mostrar os rumos tomados pelas empresas brasileiras, ele anuncia as novidades:

Já por essas ruas é visto o radiante Ciachi, aquele mesmo Ciachi, empresário eclético que nos trouxe o Rossi, e o Belí, a Tessero e a Preciosi, e ainda um dia nos há de trazer o Paulus e a Sarah Bernhardt, a Judic e a Patti.

Dizem-nos maravilhas da Duse-Checchi e do César Rossi, as duas principais estrelas da constelação Ciachi. Efetivamente tenho visto a fotografia desses dois artistas em muitas caixas de fósforos de cera, e lá, na pátria do ideal, quando o retrato de um indivíduo entra no domínio da indústria fosfórica, é porque esse indivíduo vale muito. Na Itália, toda a moderna geração artística, literária e política está fotografada nas caixinhas de papelão de Trofarello, “di Torino”.

No Pedro II o *Guarani* cederá o passo à companhia de ópera-cômica francesa de que faz parte a Vaillante-Couturier, uma adorável criatura que representa bem, canta melhor e encanta que é um gosto. Não conheço os demais artistas da Companhia Sebastiany: mas a Couturier é quanto basta para levar todo o Rio de Janeiro à Guarda Velha.

Acrescente-se a tudo isto, para desespero dos nossos empresários, a notícia de que não tarda aí *il signor Ferrari*, com Tamagno, Marconi, Borghi-Mamo, Adini, Broggi, o diabo!... (De palanque, 23/06/1885).

Com essas observações, o cronista apresenta a agenda das casas de espetáculo da Corte para os próximos meses. A presença dessas empresas na cidade fornecerá bastante assunto não somente para as crônicas do “De palanque” mas também para a seção “Foyer” – espaço que representava uma espécie de agenda teatral – e para Roberto Benjamin – violinista e diretor de concertos do Clube Beethoven – que eventualmente escrevia a crítica do teatro lírico.

Seguindo a ordem descrita pelo cronista, a primeira empresa sobre a qual ele se refere é uma companhia dramática italiana, empresa de César Ciacchi e direção de César Rossi, que tinha, além do diretor, Eleonora Duse e Flavio Andó como primeiros artistas. Estreou em 25 de junho de 1885, no teatro São Pedro de Alcântara, com o drama *Fédora*, de Victorien Sardou. Mesmo passando por alguns percalços, como a morte do ator Arturo Diotti, a empresa de César Ciacchi permaneceu no Rio de Janeiro até 16 de setembro, quando se despediu com o drama *As leões pobres*, de Émile Augier. Além dessas peças, também subiram à cena: *A dama das camélias* (Alexandre Dumas Filho), *Demi-monde* (Alexandre Dumas Filho), *Denise* (Alexandre Dumas Filho), *Divorciamo-nos* (Victorien Sardou), *Duelo* (Paulo Ferrari), *Fernanda* (Victorien Sardou), *Fraqueza e severidade* (Giovani Giordano), *Froufrou* (Henry Meilhac e Ludovic Halévy), *Luiz XI* (Casimir Delavigne), *O mestre de forjas* (Georges Ohnet), *A mulher de Cláudio* (Alexandre Dumas Filho), *Odete* (Victorien Sardou), *Pátria* (Victorien Sardou), *Rabagas* (Victorien Sardou), *Romance de um moço pobre* (Octave Feuillet) e *Teodora* (Victorien Sardou).

Artur Azevedo começa a crônica de 27 de junho, dedicada à estréia da companhia, admirando-se de o teatro não ter se enchido por ocasião da primeira aparição de Eleonora Duse em palco fluminense. Ao canalizar as atenções para a atriz, já fica claro toda a admiração dispensada a ela. Depois de fazer algumas digressões para enfatizar a qualidade do público presente na ocasião, criticar a estrutura do teatro e lembrar a presença das prostitutas no jardim do São Pedro é que o cronista retoma o assunto principal da crônica. Porém, ainda dessa vez, a figura de Eleonora Duse recebe destaque:

É uma mulher vespa, franzina, elegante, muito elegante, extremamente simpática. Olhos, olhos e mais olhos. Tem o tipo ideal das italianas de Capri, que os pintores de todos os países tanto gostam de reproduzir na tela. Veste com apurado gosto. É *chic*, é *pschutt*, é *v'lan*, é *ah!* – assentam-lhe todos esses vocábulos (?) que a fantasia parisiense tem inventado para exprimir a elegância suprema e refinada (De palanque, 27/06/1885).

Somente depois de assim apresentar a atriz italiana é que ele se volta para os outros artistas. No entanto, para eles e até mesmo para Flávio Andó, que interpreta o principal papel masculino do drama, reserva comentários bastante lacônicos.

Na crônica de 1 de julho, já citada mais acima, quando o cronista lembra de sua preferência por assuntos referentes ao teatro, ele contempla mais uma vez a companhia italiana como tema, porém, a atenção é ainda totalmente dispensada à Duse-Checchi:

Uma grande atriz, a Duse-Checchi impõe-se neste momento à minha atenção, à minha admiração; que outro, senão ela, deve ser hoje o objeto destas mal traçadas regras? Não me lembra ter visto nunca, em teatro algum, atriz que tanto me impressionasse e comovesse. Questão de simpatia? Talvez. Estarei iludido? Pode ser. Erro? Quem sabe?

Todos os dotes imprescindíveis a uma atriz deram *rendez-vous* na interessante pessoa da Duse-Checchi. Entretanto, é bela sem ser bonita e elegante sem ser escultural. Mas que lampejos no olhar, que mobilidade na fisionomia, que propriedade no gesto, que música na voz, e, sobretudo, que mocidade! Que seiva! Que exuberância!

Não se pode representar melhor a *Denise* nem o *Divorçons* (De palanque, 01/07/1885).

Mais duas peças já haviam sido representadas – *Denise* e *Divorciemo-nos* – e aqui o cronista ainda aponta seu deslumbramento diante da presença da atriz italiana. Na verdade, o texto não contém elementos críticos, parece mais tratar-se do elogio à Duse-Checchi. O entusiasmo de Artur Azevedo talvez encontre justificativa no fato de ser a primeira vez que a atriz italiana vinha ao Brasil. A segunda, só iria acontecer 22 anos depois, em 1907, conforme João Roberto Faria (2001). Em todo caso, o que se percebe é uma espécie de apreciação metonímica: escolhe-se uma atriz, no caso, Eleonora Duse, e todos os elogios dirigidos a ela é como se se estendessem para toda a companhia.

A crônica de 19 de julho, escrita por ocasião da representação de *A dama das camélias*, ilustra ainda mais o entusiasmo do cronista diante da performance da atriz italiana:

Esta senhora tem morrido um sem número de vezes no Rio de Janeiro. Entre Emília das Neves e Lucinda Furtado Coelho, cinqüenta damas das camélias têm tossido no palco brasileiro o seu interessante papel. Das que eu tenho visto morrer, algumas o fizeram mais teatralmente: nenhuma o fez ainda com tanta e tão pungente verdade.

A Duse, que é, talvez, uma Margarida Gautier menos tuberculosa do que cardíaca, teve o bom senso de desprezar as *ficelles* convencionais do seu papel, e aproximá-lo da verdade o mais que lhe foi possível (De palanque, 19/07/1885).

Levando-se em consideração a existência de um repertório mais ou menos comum a todas as companhias européias que vinham em excursão pelo Rio de Janeiro, os espectadores tinham a oportunidade de assistir a uma mesma personagem interpretada por diferentes atrizes, em diferentes momentos. No período para o qual nos voltamos, só para citar um exemplo, a heroína de Dumas Filho foi interpretada por Lucinda Simões, Eleonora Duse e Sarah Bernhardt. Diante disso, o confronto de performances era inevitável. As duas primeiras foram comparadas no desempenho da baronesa d'Ange, personagem principal do drama *Demi-monde*. Mais à frente, como veremos, o confronto será entre a atriz italiana e a francesa, relativamente à criação do papel da protagonista de *A dama das camélias*.

A outra empresa européia que visitou o Rio de Janeiro no segundo semestre de 1885 foi a companhia francesa de ópera-cômica Sebastiani. A estréia ocorreu em 3 de julho de 1885, no teatro Pedro II, no mesmo dia em que a atriz portuguesa Lucinda Simões fazia sua festa artística, no teatro Lucinda. Essa coincidência de datas deixou o cronista descontente. Preferia que a Sebastiani deixasse sua estréia para a noite seguinte. Apesar do entusiasmo que mostrou com a vinda dessa empresa de ópera-cômica, ela não foi assunto das críticas do “De palanque”. Levando-se em consideração que a estréia aconteceu em 3 de julho, como dissemos, esperava-se que a crônica do dia 5 fosse dedicada a esse acontecimento, mas isso não ocorreu. Porém, através de outra seção do *Diário*, fomos informados de que a primeira opereta cantada foi um fiasco. Nem mesmo nas apresentações seguintes Artur se voltou para a Vaillante-Couturier, a “adorável criatura que representa bem, canta melhor e encanta que é um gosto”(De palanque, 23/06/1885). A outra referência por ele feita acerca da companhia Sebastiani aconteceu em 25 de julho, no texto em que reclamava de uma onda de azar sobre os teatros do Rio de Janeiro:

A Sebastiani deu também em droga.

Há muito tempo reinava entre os artistas a maior desarmonia, e desta davam uma idéia muito aproximada os respectivos coros e a orquestra. Uma orquestra capitão-Voyer.

As coisas chegaram ontem a tal ponto que foi preciso lançar mão daquela medida com que o Poder Moderador costuma resolver as questões políticas de maior gravidade: a dissolução.

Estamos, por conseguinte, privados dos garganteios da Vaillante-Couturier e da Jane Caylus.

É pena (De palanque, 25/07/1885).

Neste excerto, a primeira coisa que salta aos olhos é a falta de coesão entre o grupo. No entanto, nesse momento, o que nos interessa é ver que o relato de Artur, apesar de sucinto, aponta para o fim que teve a companhia francesa. De fato, desde a primeira representação, ocorrida em 03 de julho, a companhia enfrentou vários problemas. O articulista do “Foyer” considerou que a performance dos artistas da Sebastiani não estava à altura da de outros franceses que já haviam cantado a ópera *Les Dragons de Villars* em Paris. “E depois aquele vasto ‘céu aberto’ do Imperial teatro, pedra de toque para gargantas *di cartello*, é capaz de comprometer artistas que, talvez em outra sala menos vasta pudessem melhor aproveitar os seus recursos”(Foyer, 05/07/1885). Por ocasião da representação da ópera *Carmen*, de Bizet, a empresa recebeu a seguinte apreciação:

Os coros fracos, a orquestra por vezes rebelde à batuta do Sr. Gravenstein que, vá de passagem, fez quanto pode para ‘afina-la’, cenário pobre, contribuíram para que a Carmen não lograsse as simpatias da platéia. Não dizemos que foi um ‘fiasco’, foi apenas um ‘intervalo’ aos triunfos da companhia que tão a contento tem representado outras peças modernas e na altura das suas forças (Foyer, 18/07/1885).

Tanto os comentários de Artur Azevedo quanto os feitos sob a rubrica “Foyer” apontam para problemas na estrutura da companhia: repertório inadequado, artistas com fracos recursos vocais, coros mal ensaiados e a baixa qualidade do cenário.

Mas nem só de fracassos é a história dessa empresa de opereta. Em meio às críticas negativas, houve também alguns momentos felizes. Dado que os cantores não eram dotados de muitos recursos vocais, a solução encontrada foi a mudança feita, em 20 de julho, do teatro em que ocorreu a estréia para o Recreio Dramático. A informação que temos é que nessa nova sala, onde a companhia estreou com a ópera-cômica *Le jour et la nuit*, de Lecocq,

O desempenho foi bastante satisfatório, mesmo porque os artistas mais senhores de si, como se costuma dizer, e mais a vontade nos papéis que lhes foram confiados souberam tirar deles todo o partido, conquistando assim as boas graças do público traduzidas nos aplausos que a todos dispensou (Foyer, 23/07/1885).

Apesar dos elogios, o articulista não esqueceu de salientar a revolta da orquestra contra o maestro Gravenstein. Ao que tudo indica, ela era o calcanhar de Aquiles da companhia, pois na representação da ópera-cômica *Babolin*, “esteve em uma das suas noites verdadeiramente infelizes e comprometedora para os cantores, e até forçou a Sra. Couturier a *regê-la*, o que deu em resultado ser uma outra vez desconhecida a batuta e marcharem cantora e orquestra *chacun de son côté*” (Foyer, 25/07/1885). Os relatos da trajetória dessa companhia apontam para duas direções: a primeira: tratava-se de uma empresa de segunda categoria que vinha vender seus espetáculos no Rio de Janeiro, onde certamente já imaginava encontrar um público ávido por artistas do Velho Mundo; a segunda, apesar de a opereta estar, supostamente, na preferência da população, a escolha de um repertório com esse gênero não era condição essencial para se obter sucesso. Após esses fracassos, soubemos que companhia ainda se aventurou em Montevideu e Buenos Aires. No ano seguinte, mais precisamente em 16 de abril, quando a empresa de Braga Junior levou à cena, no teatro Lucinda, essa mesma opereta, Artur Azevedo rememorou o fracasso da empresa Sebastiani: “Que noite aquela! a orquestra embarafustava pela rua do Senado, e os cantores desciam pela do Espírito Santo (De palanque, 16/04/1886). O repertório da empresa constou de 8 óperas-cômicas: *Babolin* (Varney), *Carmen* (Georges Bizet), *Le couer et la main* (Lecocq), *Dragons de Villars*

(Maillard), *Le jour et la nuit* (Lecocq), *Madame Boniface* (Paul Lacome), *Mascote* (Audran) e *Le petit duc* (Lecocq).

A temporada lírica de 1885 ficou a cargo da companhia de ópera italiana, empresa de Ângelo Ferrari. Os artistas chegaram ao Rio de Janeiro, em 19 de julho, a bordo do vapor *Orenoque*. A estréia ocorreu em 22, no teatro Pedro II, com a ópera *Os Puritanos*, de Vincenzo Bellini. Desde essa data até 10 de setembro, noite de despedida da companhia, com *Os Huguenotes*, de Jakob Meyerbeer, foram cantadas treze óperas do repertório italiano, alemão e francês. Além dessas já citadas, os fluminenses tiveram a oportunidade de ouvir *A Africana* (Jakob Meyerbeer), *Aida* (Giuseppe Verdi), *Fausto* (Charles François Gounod), *A Favorita* (Gaetano Donizetti), *Força do destino* (Giuseppe Verdi), *Gioconda* (Almicare Ponchielli), *Lucrecia Borgia* (Gaetano Donizetti), *Marta* (Friedrich Von Flotow), *Mefistófeles* (Arrigo Boito), *O Profeta* (Jakob Meyerbeer) e *Rigoletto* (Giuseppe Verdi).

Embora Artur Azevedo tenha exposto que o repertório da empresa constava de oito óperas, com as quais ofereceriam doze espetáculos, em aproximadamente 48 dias, a empresa ofereceu ao público fluminense um repertório com 13 óperas, totalizando 24 apresentações. O elenco da companhia era formado pelos atores: Marconi, Tamberlini, Tamagno, Broggi, Visconti, Limonta, Ambrosi e Dufliche; as atrizes-cantoras eram: Herminia Borghi-Mamo, Amélia Stahl, Henriqueta Stahl, Repetto, Colonesi e Adini. A orquestra era regida por Nicolau Bassi. Mesmo antes de a companhia chegar à capital do Império, Artur Azevedo, movido por um sentimento que mistura alegria e descontentamento, pedia que o público se prosternasse e agradecesse “fervorosamente ao empresário a esmola dessa novidade” que há três anos estava prometida. A alegria de que falamos estava relacionada ao fato de a população fluminense assistir óperas cantadas por “um elenco de arregalar o olho”. O descontentamento ligava-se aos preços cobrados pelo empresário:

Assinatura que lhe custou 700\$, se tomar um camarote de 1ª ordem, 600\$, se de 2ª, 140\$, se uma varanda, e 70\$ se uma reles cadeira de 2ª classe.

Se o leitor quiser levar a prole a ver os *Puritanos* em camarote de 1ª ordem, tem que puxar por 65\$, e com essa quantia fornece-se pão a uma família durante três ou quatro meses.

Se a vaidade do leitor fizer uma pequenina concessão, contentando-se de um camarote de 2ª ordem, ainda assim a despesa será de 55\$; e com esse dinheiro gozam-se, durante trinta dias, os serviços de um ótimo cozinheiro.

Se o leitor, expondo-se às conseqüências do desespero da senhora e das meninas, resolver ir sozinho ao teatro, para aplaudir o Tamagno do fundo de uma cadeira de 1ª classe, tem que escarrar para ali 13\$, isto é, o preço de um belo par de botinas que lhe duram dois meses, ou mais.

Por menos de 6\$500 não há meio de ver a Borghi Mamo da platéia dos pobres, e com 6\$500 um pai de família faz a despesa de um dia, e ainda lhe sobram alguns níqueis para o *bond*.

Não! Decididamente o Rio de Janeiro não pode sustentar ópera lírica por semelhantes preços!

O *Hernani* a 13\$ por cabeça é mais do que uma coisa cara: é uma coisa impossível!

Na nossa terra não há fortunas que resistam a camarotes que custam 700\$ por 12 récitas; sim, que todos sabem que no teatro lírico o que mais barato custa é justamente o camarote. Adicionem a esses 700\$ as *toilettes*, o carro, o cabeleireiro, as luvas de uma infinidade de botões, etc, etc, e vejam onde vai parar o orçamento!(De palanque, 07/07/1885).

O interessante dessa crônica é que a preocupação do autor em mostrar os preços dos bilhetes e dar equivalência entre despesas de um pai de família, oferece ao leitor, em qualquer distância no tempo, uma idéia do valor da época. A certeza dos altos preços ainda é reforçada: “o *Hernani* a 13\$ por cabeça é mais do que uma coisa cara: é uma coisa impossível!” Mais alguns dias, e o cronista voltou a se ressentir da “exorbitância dos preços”. A partir dessa avaliação de Artur, percebe-se então que o teatro lírico era um sonho para poucos. Talvez aí esteja uma explicação para as constantes “vazantes” das quais ele falava. Por outro lado, pode-se pensar que mesmo diante de preços exorbitantes, o *high life* bancava o luxo, a ponto de fazer a empresa ampliar o repertório e a quantidade de récitas.

Artur Azevedo assistia às óperas, mas como ele mesmo afirmava, não metia mão em seara alheia. Por isso, a crítica do teatro lírico ficava sob a incumbência de Roberto Benjamin, violinista e diretor de concertos do Clube Beethoven.

Em 24 de abril de 1886, estreavam as companhias lírica e coreográfica, empresa de Ângelo Ferrari, o empresário eclético do qual falava Artur Azevedo. A noite de inauguração ocorreu no teatro Pedro II – no qual ambas as companhias trabalhavam juntas – com a ópera-bufa *Le donne curiose*, de Usiglio, e o bailado *Brahma*, música de Dall’Argine. A grande novidade da empresa foi apresentada, modestamente, por Artur Azevedo, na crônica de 19 de maio:

O empresário Ferrari está resolvido a pôr em cena, no Politeama Fluminense, a *Donzela Teodora*, de Abdon Milanez.

Para esse fim está aberta uma assinatura especial de quatro récitas com os seguintes preços: camarotes 16\$000, cadeiras de 1ª classe 3\$000 e de 2ª 2\$.

A peça, que está sendo traduzida pelo meu colega Dr. J. Fogliani, da *Itália*, será exibida com todo o luxo, havendo no 3º ato um grande bailado, que o jovem compositor acaba de escrever.

Se se não realizar a assinatura, adeus representação! – Desta vez apelo para os brasileiros. Convém animar um compatriota, que estreou sob tão bons auspícios. Não nos deixemos vencer por nossos irmãos, os portugueses, que

acudiram como um só homem quando se tratou de abrir assinatura para as representações do *Eurico*, de Miguel Ângelo (De palanque, 19/05/1886).

Apesar de ser o autor do libreto da referida ópera-cômica, e certamente estar cheio de orgulho, Artur Azevedo não coloca seu nome ao lado do de Milanez. Nas crônicas dos dias 21 e 23, o jornalista voltaria a lembrar e divulgar o espetáculo. Entre os dias 19 e 29 do mesmo mês, encontramos pelo menos oito notas a respeito desse assunto: “Está *definitivamente* resolvido que vamos ouvir a *Donzela Teodora* em italiano. Ontem ficou isso decidido com a empresa Ferrari. Parabéns ao maestro Abdon Milanez, parabéns ao nosso colega Artur Azevedo” (grifos do autor) (Foyer, 26/05/1886). As notas mostravam que a iniciativa do empresário recebeu uma certa adesão dos estudantes da Escola Politécnica, da Escola Militar e da Escola de Medicina. Mas parece que apesar do incentivo de Artur Azevedo e do redator da seção “Foyer”, a idéia não vingou. Após um período de um mês no Rio de Janeiro, Ferrari separou as empresas: a de ópera-bufa estreou, em 27 de maio, no Politeama Fluminense, com *Papá Martin*, música de Cagnoni, e a de baile permaneceu no Pedro II. Esta se despediu do público em 14 de junho, e aquela, em 16. Pelo que nos foi possível averiguar, não se realizaram as récitas programadas e não se tocou mais no assunto. Qual o motivo do esquecimento? Não se sabe, mas podemos arriscar uma hipótese: não estariam os olhos dos espectadores de teatros todos voltados para a iminente estréia de Sarah Bernhardt, ocorrida em 1 de junho, no São Pedro de Alcântara?

Segundo João Roberto Faria (2001), essa atriz francesa esteve três vezes no Brasil: em 1886, 1893 e 1906. Na primeira vez, período que compreende o *corpus* deste estudo, Sarah Bernhardt veio em companhia dramática cujo empresário era o italiano César Ciacchi – o mesmo que no ano anterior havido trazido Eleonora Duse – e os diretores eram Henri Abbey e Mauricio Grau. De janeiro a junho de 1886 foram publicadas 15 notas cujo assunto era Sarah Bernhardt. Na verdade, algumas dessas notícias eram especulações sobre o salário, a vida pessoal e o estado de saúde da atriz. Outras, como a que destacamos, eram anedotas da vida artística da atriz francesa:

Há tempos fez Sarah Bernhardt uma excursão à Escócia, contratada por um empresário que, em atenção ao dinheiro que lhe custava a célebre atriz, se viu obrigado a fazê-la representar num circo, que comportava 4.000 a 5.000 pessoas.

A voz da artista perdia-se completamente nesse imenso casarão. Os dois primeiros atos da *Dama das camélias* não produziram o mínimo efeito no público.

Sarah Bernhardt entrou furiosa no camarim, e, dando largas à cólera, cobriu de improperios o público e o empresário, a quem atribuía a culpa do fiasco.

- isto não é arte – exclamava a atriz numa das suas expansões de furor – isto não tem nome!

- Palavra que não percebo, disse-lhe o empresário, com o mais amável dos sorrisos; nem a senhora nem eu nos lembramos da arte quando resolvemos levar a efeito esta excursão. Tratamos de fazer um negócio e nada mais. O seu talento e a sua pessoa são as iscas que eu exploro o mais caro possível, porque também a senhora m'as vende por uma conta calada. Desengane-se, minha senhora: a arte nada tem que ver com os nossos negócios (Foyer, 31/03/1886).

Como era uma das maiores atrizes da França, e já que se tratava de sua primeira viagem ao Brasil, era natural que ela se tornasse sensação na imprensa fluminense. Se as notas publicadas dizem bem ou dizem mal da atriz, isso não é mais interessante. Na verdade, todo esse alarde em torno da figura da artista revela bem a importância dessa visita para os fluminenses. Vejamos uma outra história curiosa:

Como o leitor sabe, Sarah Bernhardt fez um *fiasco* na Ofélia de Hamlet, nova adoção dos Srs. Cressonnois e Samnou, que subiu à cena no Porte Saint Martin. Sarcey, Montheut, Derosne e outros críticos parisienses, consideram esse desempenho um verdadeiro *four*, e não se prendem com inúteis cerimônias para dizê-lo à atriz no seu belo francês incisivo e frisante.

‘Ofélia é a natureza, escreve Leon Derosne, e Sarah Bernhardt deu-nos a caricatura da natureza. A pequena alma de Ofélia abre-se à vida com a inconsciência de uma flor, e, se todos os seus instintos são delicados e nobres, não é menos certo que ela não tem senão instintos.

Sarah Bernhardt não compreendendo ou não querendo compreender, parecia apostada em falsear a coerência do personagem. Nunca o que há de restrito, de convencional e de faustosamente artificial no talento de Sarah Bernhardt, nos apareceu com uma tão deplorável nitidez”.

O personagem de Ofélia, vago, indefinido e sublime é um terrível escolho de que até hoje só conseguiu triunfar a grande e singular artista, que se chama Fidés Devriés.

Sarah Bernhardt, ardendo em cólera, atirou à cara de Derosne com o seguinte *amável poulet*:

“Senhor – A sua crítica revela má fé. Assim, pois, o senhor é um homem indigno, com o duplo aspecto de um imbecil – *Sarah Bernhardt*”(Foyer, 22/04/1886).

Como lembra Raimundo Magalhães Junior (1966), a vinda da atriz francesa ao Brasil, em 1886, foi um acontecimento tão sensacional que os jornais se ocupavam dela não apenas nas seções destinadas aos assuntos de teatro, mas em notas especiais nas primeiras páginas. Cada periódico tinha sua coluna “Sarah Bernhardt”, na qual se contavam minúcias das atividades da atriz. O *Diário de Notícias* também participou da corrida para informar os leitores sobre o cotidiano da diva francesa. Diariamente, publicavam-se notas informativas sobre o horário que a atriz chegava ao teatro, bem como sobre os horários de começo e término dos ensaios, o lugar escolhido para o camarim da atriz, o tipo de material utilizado para a decoração, o nome do decorador responsável, os trajes usados por Sarah Bernhardt, a

visita à quinta da Boa Vista, a conversa com o imperador, os tópicos abordados nessa conversa, enfim, tentavam seguir todos os passos da atriz.

Mas além da grande especulação da imprensa, a visita de madame Bernhardt também foi marcada pelo oportunismo dos comerciantes, que usavam o nome da atriz em letras de destaque em suas propagandas:

SARAH BERNHARDT

Esta rainha do palco promete deixar visitar-se por todo o moço chic que mande fazer sua roupa na alfaiataria das Três Estrelas.

56 Rua de Uruguaiana 56

CASA DO AZEVEDO (Diário de Notícias, 06/06/1886).

Este anúncio encontrava-se à segunda página do jornal, mas em outras páginas encontravam-se outros do mesmo estabelecimento, apenas com pequenas diferenças de conteúdo, porém mantendo o nome da atriz como chamariz.

SARAH BERNHARDT

Depois da chegada desta celebrada artista, ninguém fala noutra coisa a não ser na importantíssima liquidação que está fazendo a

CASA DO CRUZ

Como nos anos anteriores, este grande e bem conhecido estabelecimento faz a sua liquidação de semestre, a qual durará até o fim do corrente mês; sendo esta uma excelente ocasião de comprarem fazendas, modas e armarinho por muito menos do seu valor.

APROVEITEM!

[...]

39A Rua de Uruguaiana 39A

(Antigo Alcazar)

Cruz & Viana (Diário de Notícias, 06/06/1886).

Este anúncio também foi publicado em 06 de junho, à página 07, e pertencia a um estabelecimento mais ambicioso. Ocupava praticamente uma página inteira do *Diário de Notícias*. Na parte por nós suprimida, havia uma longa lista dos produtos em oferta. Em 18 de junho, à página 4, outro anúncio:

SARAH BERNHARDT

e o café puro e garantido da Fábrica Central a vapor da rua da Carioca n.100 têm recebido das pessoas deste Império os maiores elogios (Diário de Notícias, 18/06/1886).

Especulações e oportunismo à parte, o fato é que a atriz chegou ao Rio de Janeiro, a bordo do Cotopaxi, em 26 de maio de 1886, como conta Artur Azevedo em seu “De palanque” de 27 do mesmo mês. A estréia aconteceu em 01 de junho, no teatro São Pedro de Alcântara:

“1º de junho de 1886: estréia com a *Fedora*, de V. Sardou, no teatro de S. Pedro de Alcântara, do Rio de Janeiro, a célebre atriz francesa Sarah Bernhardt”. Eis o que mais tarde se há de ler nas futuras efeméridas da nossa história artística. A noite de anteontem ficou sendo uma data (De palanque, 03/06/1886).

Ao contrário do que aconteceu com a estréia de Eleonora Duse, quando o cronista se ressentia da falta de público, dessa vez, houve “enchente real” no teatro. Para esse acontecimento, ele reservou uma crônica especial, na qual relatava o entusiasmo dos espectadores diante da diva francesa. A segunda peça a ser representada foi *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas Filho. Como já vimos anteriormente, quando a atriz italiana representou, em 1885, o papel de Margarida Gautier, Artur Azevedo a consagrou como a melhor interprete do personagem. Diante do desempenho de Sarah Bernhardt, o cronista percebeu o “equivoco” e tentou retratar sua opinião. No entanto, essa atitude não foi vista com bons olhos por Oscar Perderneiras, redator-chefe do *Diário de Notícias*, que encarou a mudança de opinião de Artur como uma volubilidade e recusou-se a publicar o artigo. Por conta dessa recusa, o cronista deixou seu posto nesse jornal. O texto foi publicado em 7 de junho, na seção “A pedidos”, da *Gazeta de Notícias*. Eis o trecho no qual o cronista tira o cetro das mãos de Eleonora Duse e tenta passá-lo para Sarah Bernhardt:

É possível que alguns dos meus leitores se lembrem, de que fui eu, na imprensa fluminense, um dos mais estrênuos admiradores da Duse-Cecchi, a eminente atriz italiana que o ano passado a todos nós arrebatou com os lampejos do seu talento. Nessa ocasião, eu disse, profundamente convencido, que era impossível representar como a Duse o difícil papel de Margarida Gautier.

Pois bem: desdigo-me, e sabe Deus com que sentimento o faço, ó minha adorada Duse! Sarah Bernhardt é o ideal das Margaridas! Estou extasiado! O espetáculo de anteontem assombrou-me!

[...]

Onde já se viu papel tão bem modelado, e tão consciencioso estudo dramático do coração humano? Não há uma cena, uma frase, um gesto, um simples olhar, em que essa prodigiosa criatura não seja um modelo intangível de toda a perfeição artística!

Furto-me ao trabalho de indicar aqui os pontos da peça em que Sarah me pereceu inimitável, porque seria preciso reproduzir o drama inteiro. O seu papel é uma série interminável de grandes prodígios de interpretação!(Gazeta de Notícias, 07/06/1886).

Além da retratação da opinião, o artigo também tratava de uma pateada de que foi alvo o galã da companhia, Felipe Garnier, causando uma grande confusão no teatro, de modo que o espetáculo chegou a ser interrompido. Mas por enquanto o que interessa é mostrar como Artur Azevedo representou Sarah Bernhardt para seus leitores. A julgar pelo trecho transcrito, já se pode imaginar o cunho laudatório de todo o artigo. Aliás, os próprios leitores de Artur

Azevedo censuravam-no pela “exageração encomiástica” feita em relação às atrizes européias.

A empresa permaneceu na corte até 10 de julho, partindo com destino ao Rio da Prata. Durante esses quarenta dias, a companhia ainda foi a São Paulo, cidade para a qual foi vendida uma assinatura de 4 récitas. No Rio de Janeiro, representou, além de *Fédora* e *A dama das camélias*, *Adriana Lecouvreur* (Scribe e Legouvé), *Fedra* (Racine), *Froufrou* (Henry Meilhac e Ludovic Halévy), *O mestre de forjas* (Georges Ohnet) e *Teodora* (Victorien Sardou).

Essa foi apenas uma apresentação geral do movimento teatral do Rio de Janeiro, especificamente no que se refere às visitas das companhias européias que visitaram o Brasil, em 1185 e 1886. Na verdade, além dessas três companhias mostradas a partir do “De palanque”, aqui chegaram outras ainda no ano de 1886, totalizando 10. Esse fluxo ilustra bem o requinte da vida cultural do Império, no período para o qual nos voltamos. Se Artur Azevedo se ressentia sempre da falta de público nas representações, ainda assim parecia haver espectadores o suficiente para ajudar a encher a algibeira de empresários como César Ciacchi, que trazia empresas especializadas tanto nos chamados “gêneros elevados” quanto nos “inferiores”. As crônicas também revelam o entusiasmo do cronista maranhense diante das grandes atrizes. Todas as crônicas escritas nessa seção que privilegiamos como objeto de estudo, no período acima citado, estarão em anexo em nossa Dissertação de Mestrado.

REFERÊNCIAS

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

FARIA, J. R. **Idéias teatrais: o século XIX no Brasil**. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2001.

Gazeta de Notícias. **A Pedidos**. Rio de Janeiro, 1886.

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