



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Campus de São José do Rio Preto

Priscila Renata Gimenez

Martins Pena crítico-folhetinista: um espectador ideal do teatro lírico na
corte

São José do Rio Preto
2009

Priscila Renata Gimenez

Martins Pena crítico-folhetinista: um espectador ideal do teatro lírico na
corte

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração - Literatura em Língua Portuguesa, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Lúcia Granja

São José do Rio Preto
2009

Gimenez, Priscila Renata.

Martins Pena crítico-folhetinista : um espectador ideal do teatro lírico na corte / Priscila Renata Gimenez. - São José do Rio Preto : [s.n.], 2009. 205 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Lúcia Granja

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista,

Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira – História e crítica. 2. Crônicas brasileiras – História e crítica. 3. Pena, Martins, 1815-1848 – Folhetins – Crítica e interpretação. 4. Folhetins. I. Granja, Lúcia. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 821.134.3(81).09

PRISCILA RENTA GIMENEZ

Martins Pena crítico-folhetinista: um espectador ideal do teatro lírico na corte

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração - Literatura em Língua Portuguesa, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Lúcia Granja
Professora Doutora
UNESP – São José do Rio Preto
Orientador

Prof^a. Dr^a. Francine F. Weiss Ricieri
UNICAMP – Campinas

Prof. Dr. Antonio Manoel Santos Silva
UNESP – São José do Rio Preto

São José do Rio Preto, 16 de fevereiro de 2009.

Dedico este trabalho aos meus pais.

Agradecimentos

Primeiramente agradeço a Deus pela vida, verdadeiro presente do Pai. Obrigada, por ter-me concedido saúde, inteligência e capacidade suficientes para alcançar mais esta conquista e pela oportunidade de realizar este trabalho e por ter conseguido finalizá-lo.

Agradeço à minha amada família, Luiz, Vera, Licia e Erasmo por todo apoio, confiança e encorajamento para que eu prosseguisse meus estudos e por terem partilhado de todos os momentos por que passei durante os anos de estudo. À minha irmã e ao meu cunhado, obrigada pelo companheirismo, pela prestabilidade e por torcerem sempre por mim. Aos meus pais, de modo muito especial, por terem me dado desde sempre seu carinho e amor imensuráveis e por não hesitarem em batalhar para que eu completasse meus estudos e tivesse uma formação privilegiada; acima de tudo, obrigada por terem me dado a vida.

Agradeço, também, às minhas queridas amigas e companheiras de sempre que acompanharam a preparação deste trabalho. À Doce, que mesmo em nossas diferenças se revelou admirável e terna; à Janaína, que compartilha comigo muitos ideais e o amor e a dedicação à literatura e aos livros; à Joana, pela dedicação e sensatez de que sempre foi o maior exemplo e pela beleza interior que ilumina a todos; à Letícia, pela animação e descontração contagiantes e pelo exemplo de força e coragem; à Marcela, pela amizade sincera, pela prazerosa companhia e pelas boas risadas; e, finalmente, à Patrícia, pelo carisma, atenção e delicadeza, pelo dom de ouvir e pela simples presença que preenche todo vazio. À todas vocês, obrigada pelo carinho, respeito e amizade.

Um agradecimento muito especial a toda família Donega, principalmente ao Silvio que esteve muito próximo durante esses anos e sempre apoiou minhas decisões, participou dos bons e inesquecíveis momentos e amparou-me nos difíceis.

À todos os colegas do IBILCE pelas conversas, idéias, discussões e pela companhia nos congressos, em particular às meninas: Ana Amélia, Carol, Juliana, Marina Peters,

Mariana Specian, Rafaela, Simone e Rachel. Um agradecimento especial à Rafaela que, por estudarmos o mesmo período, contribuiu muito pelas indicações bibliográficas, empréstimos de livros e textos importantes e pelas discussões das quais surgiram idéias e/ou proporcionaram esclarecimentos; e à Rachel, que, com muito boa vontade, me ajudou em algumas questões teóricas. Não poderia deixar de registrar nesse conjunto minha gratidão ao Luís Renato que não somente me apresentou uma obra muito importante para minha pesquisa, como presenteou-me com um exemplar.

À Isabella pela amizade, pela confiança, pelos ensinamentos em meus estudos paralelos ao mestrado e por ter-me dado de presente uma oportunidade de desenvolver e aprimorar meus conhecimentos em língua francesa neste ano.

Obrigada ao amigo Dinho e à Walquíria que me receberam em Campinhas quando precisei consultar o Arquivo Edgard Leuenroth na UNICAMP.

Agradeço a todos os meus outros amigos que participaram indiretamente deste trabalho, mas que estão sempre presentes em minha vida.

Enfim, agradeço a todos os amigos que conheci nesses anos e que já fazem parte de minha história.

Agradeço imensamente à minha orientadora, Lúcia, pela paciência, atenção, confiança, dedicação, gentileza, pelos ensinamentos, pelas conversas e pela amizade. Sou infinitamente grata porque, além de mestra nos estudos literários, propiciou-me conhecimentos sobre a vida e o mundo, e concedeu-me a oportunidade única de conhecer lugares e pessoas inesquecíveis. Obrigada, por fim, por sua gostosa companhia durante esses anos.

Agradeço ao Prof. Marcos Siscar pelas dicas na entrevista de admissão do programa e pela conversa, pelos esclarecimentos e apontamentos feitos num momento crucial da pesquisa.

Aos professores que ministraram as disciplinas que cursei durante o mestrado: Prof. Orlando Nunes Amorim, Prof^a. Norma Wimmer; Prof. Antonio Manuel Silva Santos; e ao Prof. Arnaldo Franco Júnior, que direta ou indiretamente contribuíram para o desenvolvimento de minha pesquisa, bem como para o aprimoramento de meus conhecimentos.

Ao Prof. Luís Augusto Totti (Luigi) pela amizade e pelo estímulo de sempre.

Obrigada à Prof^a. Vilma Arêas, que tive o privilégio de conhecer, me encontrar e conversar em São Paulo.

Agradeço à Prof^a. Francine F. Weiss Ricieri pela atenção com que comentou meu projeto na banca do SEL, pelas sugestões valiosíssimas e pela disponibilidade.

Igualmente, agradeço à Prof^a. Francine e ao Prof. Antonio Manoel S. Santos pela avaliação e pelos apontamentos feitos no Exame de Qualificação. E desde já sou grata pelo aceite na banca da Defesa.

Novamente, agradeço à Isabella pela revisão das traduções do francês; à Marcela pelas traduções para o inglês; à Patrícia, Letícia e Vera, minha mãe, pelas revisões e correções.

Finalmente, obrigada aos funcionários do IBILCE e ao CNPq que me concedeu a bolsa para que eu me dedicasse integralmente à pesquisa.

E era um dia... Não, não comecemos em tom de história da carochinha, porque o fato é verdadeiro como a verdade, épico como a guerra de Tróia, pindárico como um triunfo nos jogos olímpicos; falemos pois com a seriedade que o caso merece.[...] Mas como, se a verdade que parece pêta? ... Como, se a verdade aqui, para não provocar indignação, carece de ser auxiliada provocando bom frouxo de riso? (Martins Pena)

[...] Deus me dê paciência com a Censura!...muito custa a ganhar a vida honradamente...melhor é roubar os cofres da Nação, e para isso não há Censura. À vista temos que conversar sobre a destampatória censura; o Sr. Censor...Coitado! julgo que está com catarata... na inteligência [...] (Martins Pena)

Sumário

Introdução	p. 11
Capítulo 1	
Teatro lírico e sua crítica no Brasil: um breve histórico	p. 15
Capítulo 2	
Os folhetins teatrais de Martins Pena	p. 28
2.1. Preliminares e proposições sobre “A Semana Lírica”	p. 28
2.2. O teatro lírico no Brasil e o folhetim: um terreno fértil para crítica.....	p. 40
2.3. Das estratégias e dos recursos elementares dos folhetins	p. 48
2.4. O princípio de abordagem crítica e a retórica discursiva	p. 68
Capítulo 3	
Nacionalismo, cor local e a escritura nos folhetins de Pena	p. 81
3.1. A crítica contemporânea aos folhetins	p. 81
3.2. O folhetinista e o ideário romântico	p. 88
3.2.1. A ironia como principal recurso crítico	p. 93
3.2.2. A extensão da postura irônica e a transposição do teatro lírico na linguagem romântica	p. 108
Conclusão	p. 128
Referências bibliográficas	p. 130
Bibliografia	p. 134
Anexos	p. 143
1. <i>Jornal do Commercio</i> , 10 de janeiro de 1847	p. 144
2. Folhetins	p. 145

RESUMO: O grande comediógrafo, Martins Pena, além de dramaturgo atuou como cronista e crítico na seção folhetinesca intitulada “A Semana Lírica” do *Jornal do Commercio*, entre setembro de 1846 e outubro de 1847. No presente trabalho, é contemplado o estudo analítico da crítica-folhetinesca de Martins Pena, bem como sua relação com a crítica contemporânea, produzida durante primeira fase do romantismo brasileiro. Assim, pretendemos comprovar que Martins Pena produz uma crítica ativa e conscienciosa, que trabalha a estética e o estilo românticos, em vigor na época, pelo viés irônico-satírico, característicos de sua escrita. Em nossa análise, consideramos que o recurso da ironia reforça a profundidade crítica de suas idéias, transpondo para seu texto as mazelas do teatro-lírico da época. Dessa forma, concluímos que Martins Pena, como crítico teatral, tem um olhar crítico sobre o ambiente cênico e musical mais desenvolvido e apurado do que tal ambiente é de fato (re)produzido e apresentado nos palcos dos dois principais teatros do Rio de Janeiro. Para desenvolver e comprovar nossa hipótese, primeiramente fizemos uma análise geral dos folhetins críticos de Pena; em seguida, explanamos a crítica da época estabelecendo as relações de aproximação e distanciamento com a de nosso crítico, demonstrando, com isso, o papel da ironia nos folhetins. Enfim, o objetivo geral deste estudo é mostrar o habilidoso cronista que foi Martins Pena e, também, a contribuição para crítica e para o teatro (lírico) brasileiros que ele legou, revelando-se um crítico audaz e perspicaz. Com isso, finalmente, pretendemos levá-lo a ser reposicionado diante dos intelectuais a ele contemporâneos, sendo reconhecido como um dos importantes críticos teatrais brasileiros do século XIX.

PALAVRAS-CHAVE: Martins Pena; teatro-lírico; folhetim; crítica; romantismo

ABSTRACT: The great comedy writer Martins Pena dedicated himself to more than playwriting. He was also the author of articles and critical pieces in the feuilleton section *A Semana Lirica* of *Jornal do Commercio*, from September of 1846 to October of 1847. This thesis is an analytic study of Martins Pena's critical feuilletons and his relation to the criticism produced during the first phase of Brazilian Romanticism. It is intended to prove Martins Pena's criticism as active and conscious, produced through a characteristic ironic-satiric style of writing related to the romanticism mode and aesthetic of his time. The figure of irony emerges in this analyze as the reinforcement of the critical depth of his ideas, exposing in his text the deficiencies of the lyrical drama of that moment. Therefore, Martins Pena as a drama critic shows an overdeveloped and refined view of the musical and theatrical environment. In fact, his critical observation was more sophisticated than the way such environment was (re)produced and performed in the stages of the two main theatres of Rio de Janeiro. In order to develop and verify this hypothesis, a general analyze of Pena's critical feuilletons was carried out; followed by a comparison between his texts and the ones produced by other critics of the same period. Through this comparison it is possible to establish relations of proximity and distance that demonstrate the meaning of irony in the feuilletons. The general purpose of this study is not only to show how gifted Martins Pena was as a feuilleton critic, but also to assert his legacy to Brazilian criticism and lyrical drama through his audacity and witty. Finally, all of this aims at acknowledging his place among the high intellectuals of his time, recognizing him as one of the most important Brazilian drama critics of the nineteenth-century.

KEY-WORDS: Martins Pena; lyrical drama; feuilleton; criticism; Romanticism.

Introdução

Martins Pena é, até hoje, mais de cento e cinquenta anos após sua morte, mencionado e lembrado por sua obra teatral. A faceta de comediógrafo encobriu, porém, a grande contribuição que ele prestou ao nosso teatro também de um outro lado dos palcos, como crítico.

Martins Pena foi crítico do teatro lírico do Rio de Janeiro entre setembro de 1846 e outubro de 1847. Ele escreveu textos semanais na seção destinada ao entretenimento e à literatura, que chamamos de folhetim, em um dos principais jornais da época, o *Jornal do Commercio*. Sua seção era intitulada “A Semana Lírica”. Nesse espaço, o crítico, que acompanhava de perto todos os movimentos do teatro lírico, descrevia os espetáculos comentando-os, expondo os aspectos positivos e os negativos da preparação e da representação da ópera, de modo, ao que tudo indica, a contribuir para o melhoramento ou aperfeiçoamento das apresentações.

Embora sejam uma rica fonte da história do nosso teatro, de conceitos artísticos, teatrais, técnicos e, sobretudo, um valioso material literário e crítico, situado nos primeiros anos de consolidação política e intelectual do Brasil do século XIX, esses textos/folhetins ficaram quase no esquecimento dos atuais estudos críticos e literários, salvo, principalmente, pelo estudo de Vilma Arêas (1987), como veremos.

Conhecendo, então, a dimensão com que o teatro lírico passou a participar da vida da sociedade carioca já a partir da primeira metade do século XIX, interessou-nos estudar a produção **a respeito** do teatro lírico dessa época e, principalmente, esses textos críticos sobre ele, escritos e publicados contemporaneamente.

Assim sendo, no presente trabalho, temos como corpus de pesquisa e análise literária os folhetins críticos escritos por Martins Pena em meados do século XIX sobre o teatro lírico,

publicados na imprensa local, os quais foram reunidos em uma edição datada de 1965, sem notas explicativas, intitulada *Folhetins – “A Semana Lírica”*.

Esses folhetins foram escolhidos para um estudo mais aprofundado porque quase não há trabalhos a seu respeito e, no entanto, configuram um precioso material de estudo literário devido à sua linguagem, aos seus procedimentos estruturais e porque constituem um material diferenciado – em termos de conteúdo de análise, de idéias e de forma – em relação à grande parte da produção literária e intelectual contemporânea.

Além disso, por serem estritamente ligados à imprensa – onde boa parte de nossa literatura nasceu e se desenvolveu –, suscitou-nos o interesse pelo gênero – a crônica e o folhetim, seu antecessor – dentro do contexto em que foram produzidos esses folhetins, o que se torna bastante relevante considerando os aspectos lingüístico, estrutural e crítico, no momento em que foram produzidos.

Na ‘pequenez’ da forma folhetinesca em vista dos gêneros tradicionais e mais extensos, Martins Pena conseguiu tecer explanações artísticas, bem como realizou um trabalho crítico e literário digno de serem reconhecidos. A crônica, hoje em dia, tem-se tornado, por muitas vezes, foco de estudos em Literatura. Contudo, os textos folhetinescos, na base de sua existência, ficam, ainda, à margem. Daí a forma folhetinesca e os folhetins de Pena, em especial, serem importantes para nossa literatura.

Acreditamos que, ao aprofundar nosso conhecimento sobre os folhetins de Martins Pena, podemos trazer uma contribuição aos estudos sobre esse material, não somente quanto ao aspecto textual, mas também quanto às idéias críticas do folhetinista, visto que se trata de textos de caráter literário veiculados pela imprensa e peculiares quanto à sua concepção. Se comparados aos outros textos folhetinescos de meados do século XIX, os folhetins críticos de Pena revela-se uma seção na qual são mesclados comentário e crítica paralelamente a um

processo de reflexão sobre a arte dos palcos que, por sua vez é transposto para o texto folhetinesco como o processo de escrita do folhetinista.

Além do mais, pretendemos revelar, até mesmo para a história da crítica, o habilidoso cronista e o perspicaz e audaz crítico que foi Martins Pena, já consagrado comediógrafo.

Portanto, no trabalho que desenvolveremos, vamos **mostrar** uma proposta de análise do olhar crítico de Martins Pena, sua postura como crítico do teatro lírico (que envolve os aspectos teatral e o musical) e sua relação com a crítica contemporânea. Pretendemos, com isso, comprovar que Martins Pena produz uma crítica ativa e consciente, embora circunscrita pela crítica romântica, bastante ligada à construção do **imaginário** da nacionalidade brasileira, no que tange ao “espírito” dessa pátria em construção.

Trabalhando com idéias que não se relacionam estritamente com tais aspectos, queremos demonstrar como nosso crítico, sob o paradigma da estética e do estilo românticos e juntamente ao alto teor irônico-satírico, característico de sua escrita, procura desmitificar certa visão idealista disseminada nos primeiros anos de estabelecimento da crítica romântica brasileira, como veremos. Por meio disso, acreditamos que, ao mesmo tempo, o folhetinista testemunha a negligência para com as condições de existência e resistência do teatro produzido no país naquele momento.

Dessa forma, acreditamos que Martins Pena, como crítico teatral, tem um olhar crítico mais desenvolvido e apurado sobre o ambiente cênico e musical do que tal ambiente é, de fato, (re)produzido e apresentado nos palcos dos dois principais teatros do Rio de Janeiro. Assim, seu ponto de vista, transposto nas críticas à linguagem, à forma e aos procedimentos, é pautado na intenção de apontar e discutir as dificuldades e os problemas do teatro naquele momento e no contexto em questão, o que nos leva a considerar esses folhetins diferenciados da grande maioria da produção crítico-literária daquele momento.

Certamente, destacaremos desses textos a postura irônica do folhetinista, imprescindível no conteúdo de sua crítica e na forma textual e lingüística das crônicas, posto que se trata de um trabalho com e a partir do estilo romântico, próprio da época.

Para efetivar nosso estudo dos folhetins de “A Semana Lírica”, recorreremos às obras específicas sobre Pena, de Vilma Arêas e Raimundo Magalhães Jr. Sem dúvida, também adotamos como aparato teórico sobre a crônica e o folhetim as obras e os ensaios de Marlyse Meyer, Antonio Candido, Davi Arrigucci, Antonio M.S. Silva e Luís A. Giron; sobre o teatro, de modo geral, Galante de Sousa e Décio de A. Prado, e sobre a história da música da época, Ayres de Andrade. A respeito dos assuntos específicos, como a ironia e o romantismo, tomamos como ponto de partida de reflexão, respectivamente, Beth Brait e D.C. Mücke, novamente Antonio Candido, Abel B. Baptista e Paulo Franchetti. Quanto à natureza e valor da crítica, por fim, também partimos dos ensaios de N. Frye e R. Barthes.

Em suma, objetivamos mostrar a relevante contribuição de Martins Pena para a crítica e para o teatro (lírico) brasileiros, levando-nos a reposicioná-lo diante dos intelectuais a ele contemporâneos, de modo que ele seja reconhecido como um dos importantes críticos teatrais do século XIX.

Capítulo 1

Teatro lírico e sua crítica no Brasil: um breve histórico

Na primeira metade do século XIX, a então capital do Império brasileiro, Rio de Janeiro, teve suas atividades artísticas dinamizadas, atendendo às necessidades culturais da Família Real Portuguesa e da corte que a acompanhava, ali chegados em 1808. Assim, de modo especial, por ser uma atividade bastante requisitada pela elite europeia de então, a ópera, que no Brasil teve início rudimentar no século XVIII quando o país era ainda colônia (SOUZA, 2003, p. 103), foi uma das atividades mais solicitadas pelos recém-chegados, a qual, conquistou também toda a elite carioca, tendo se tornado, talvez, a principal atividade cultural e de entretenimento na primeira metade do século XIX.

Dessa maneira, a grande maioria dos espetáculos teatrais (líricos e dramáticos) produzidos e representados no Brasil estava no Rio de Janeiro, onde se estabeleciam artistas que vinham da Europa. No início, o principal contingente que aqui chegou foram as companhias dramáticas portuguesas; posteriormente, com o grande sucesso do teatro lírico pela Europa, vieram também duas companhias líricas do velho continente, a italiana e a francesa, que se instalaram na capital imperial.

Não obstante a chegada da Família Real Portuguesa em fins da primeira década do século XIX, somente a partir da década de 1820 inicia-se a grande efervescência em torno do teatro lírico, no Rio de Janeiro, seguindo a moda e os modelos europeus, e proporcionada pelos subsídios e pelo apoio governamental.

Assim, o teatro lírico teve uma expansão mais significativa nessa época, especialmente por tal amparo do governo e, além do mais, a década de 20 foi quando o país passou a receber constantemente temporadas de companhias estrangeiras e a estrutura física para recebê-las já se apresentava menos rudimentar. De todo modo, é importante assinalar que desde o fim do

século XVIII, o teatro já era uma atividade produzida e realizada constantemente na capital e nas principais regiões brasileiras onde se havia desenvolvido povoamento, embora com as limitações que a condição de recém colônia lhe impunha; por exemplo, as primeiras manifestações teatrais, de fins do século XVI, advêm da religião, é o teatro jesuítico de José de Anchieta.¹ Posteriormente, temos as casas de óperas, que produziam o teatro dramático e a ópera, a partir do pouco conhecimento de seus responsáveis, como veremos logo a seguir.

A respeito da história da ópera no Brasil, os registros são escassos. Dentre os poucos existentes, Afonso Ávila (1980), no estudo sobre o teatro em Minas dos séculos XVIII e XIX, citado por Meyer (1996), nos informa sobre espetáculos operísticos quando das festividades:

O amor pela ópera, francamente cultivada no Brasil na segunda metade do século XVIII, foi grande na Minas barroca: “Eram incluídos três dias de ópera pública obrigatoriamente no programa das festas cívico-religiosas determinadas pela Coroa portuguesa”. (p. 329)

Segundo Galante de Sousa (1960), as casas de espetáculo foram regularizadas a partir da metade do século XVIII, principalmente pela proibição da realização de apresentações teatrais em igrejas e conventos (p. 108). O autor ainda diz que, provavelmente, o primeiro estabelecimento destinado a representação do teatro dramático e lírico foi a denominada Ópera Velha, no Rio de Janeiro, cujo responsável era o Padre Ventura. Esse teatro vigorou até 1769, quando foi consumido por um incêndio.

Com o fim das atividades da casa do Padre Ventura, o português radicado no Brasil, Manuel Luís Ferreira, inaugura uma nova casa de espetáculos em 1776, que ficou conhecida como Ópera Nova ou Teatro de Manuel Luís, no antigo Largo do Paço. Embora esse teatro tivesse restritos recursos e modestas proporções, se comparado aos da metrópole, por exemplo, era o que melhor existia em se tratando de casa de espetáculos na corte da então colônia. Ayres de Andrade (1967) confirma que esse teatro tornou-se tradicional na cidade,

¹ Conferir o capítulo “O Período Colonial” de *História concisa do teatro brasileiro* (2003), de Décio de Almeida Prado.

mantinha atividades constantes e possuía elenco e músicos próprios (p. 66). O autor traz uma descrição interessante sobre sua arquitetura:

Na fachada, além da porta de entrada, havia cinco janelas no primeiro pavimento e cinco outras no segundo. [...]

Vejamos como era por dentro. Duas ordens de camarotes circundavam a platéia. No fundo, o palco, um tanto acanhado. A tribuna do vice-rei ficava à direita de quem entrava, profusamente ornamentada, com cortinas de damasco e outro, tendo na parte superior o escudo da Casa de Bragança. A sala era iluminada por arandelas e lustres de cristal. O pano de boca tinha pintura de Leandro Joaquim. (p. 66)

Com a chegada do Príncipe Regente, Manuel Luís empreendeu uma reforma no teatro agregando nova galeria além dos camarotes, bem como renovou a decoração da sala, tornando-a mais luxuosa para o público recém chegado da Europa, aumentou o elenco da casa e agregou músicos portugueses vindos com a corte real. (ANDRADE, p. 67)

Outro aspecto interessante de se ressaltar é o repertório da Ópera Nova. Apesar do nome, a grande maioria das peças era dramática, muitas delas do “Judeu”, Antonio José da Silva. Poucas foram as óperas representadas nesse teatro, segundo Ayres de Andrade, por falta de recursos artísticos e técnicos que a cidade ainda não dispunha. Ainda assim, o autor faz uma breve lista das óperas que subiram ao palco do Teatro de Manuel Luís: *L’Italiana in Londra*, de Cimarosa e *Pietà d’Amore*, de Giuseppe Millico, ambas cantadas em português e encenadas no início de 1808, antes da vinda da Família Real; *Le due Gemelle*, de José Maurício, representada em 17 de dezembro de 1809; *L’oro non compra amore*, de Marcos Portugal, encenada em 17 de dezembro de 1811 e, por fim, *Artaserse*, do mesmo compositor, representada em 17 de dezembro de 1812 (p. 72).

É importante frisar que as duas primeiras óperas, citadas acima, configuram a primeira tentativa de criação de um teatro lírico em língua portuguesa, tendo sido representadas as óperas com o libreto traduzido para o português, dirigidas por Antonio Nascentes Pinto, tenente coronel de milícias e escrivão, nomeado pelo então vice-rei Luís de Vasconcelos, no fim do século XVIII. (p. 67)

Assim, como empreendimento do teatro e pessoal, o empresário Manuel Luís conseguiu a permissão de D. João para que a Ópera Nova passasse a se denominar Teatro Régio, o qual funcionou intensamente até seu fechamento com a abertura do novo teatro mandado construir pelo Príncipe Regente.

Em 1813, então, é inaugurado o Real Teatro de São João, “a primeira casa de espetáculos ‘decente’ que houve no Rio de Janeiro” (p. 139), afirma Galante de Sousa, construído com o apoio real pelo empresário Fernando José Almeida, o Fernandinho.

A despeito dos motivos políticos que trouxeram a Família Real Portuguesa para o Brasil colônia, sua chegada trouxe grande desenvolvimento para as artes do futuro Império. Isso, sem dúvida, é devido ao grande apreço que o príncipe regente D. João devotava à arte, especialmente à música. Exemplos do seu apoio foram: a construção do Teatro São João, da Capela Real, principal centro musical da corte e onde logo se instalou o Padre José Maurício Nunes Garcia como mestre de capela e, posteriormente, também o compositor Marcos Portugal, e a vinda da Missão Artística Francesa, em 1816, que contava com os pintores Jean-Baptiste Debret e Nicolas Antoine Taunay, entre outros artistas.

No Real Teatro São João, entre 1817 e 1824, apesar de ter sido o período que companhias estrangeiras começaram a nos visitar, houve discretas montagens de óperas, muitas delas de Rossini.² Desse modo, ocorreram apenas baixas temporadas até 1824, quando todo o interior da casa de espetáculos foi destruído por um incêndio. O teatro foi reconstruído e reinaugurado oficialmente em 22 de janeiro de 1826, agora, denominado Imperial Teatro de São Pedro de Alcântara; porém, na prática, o teatro retomou suas atividades regulares somente a partir de abril daquele ano. Com tal reinauguração, de meados de 1820 até o início de 1831,

² Ayres de Andrade traz uma relação das óperas realizadas nesse período: 1814 – *Axur, rei de Ormuz* de Antonio Salieri; 1817 – *A Vestal* de Vincenzo Puccitta, *L'oro non compra amore* e *Merope* de Marcos Portugal; 1818 – *Coriolano* de Giuseppe Nicolini e *Camilla* de Ferdinand Paer; 1819 – *A caçada de Henrique IV* de Vincenzo Puccitta; 1820 – *Aureliano em Palmira* de Rossini; 1821 – *La Cenerentola*, *Tancredo*, *O Barbeiro de Sevilha* e *A Italiana em Argel* de Rossini, *Don Giovanni* de Mozart e *Pamella Nubile* de Pietro Generali; 1822 – *O Primeiro ensaio de uma ópera séria* de Francesco Gnecco, *Elisabetta d'Inghilterra* de Rossini; 1823 – *Adelaide di Borgogna* de Rossini; 1824 – *L'Inganno Felice* de Rossini (p. 125-126)

a vida lírico teatral da cidade foi movimentada: cerca de 18 óperas novas subiram ao palco, além das outras já montadas.

Sobre a importância da atividade teatral no início do século XIX, citamos um excerto da *Aurora Fluminense* de 1º de maio de 1829, referido por Souza (2003), que confirma a grande expectativa por espetáculos teatrais:

não tardará a chegar a Companhia Portuguesa, que se esperava para o Imperial Teatro de S. Pedro de Alcântara. A necessidade de uma Ópera Nacional, em uma Cidade tão populosa como o Rio de Janeiro, não necessita ser mostrada: para isso não se faria mais do que recorrer aos lugares comuns, e a quanto se tem escrito sobre a utilidade dos Teatros, e suas relações com o progresso da civilização e cultura social [...] (p. 108)

Contudo, nos anos seguintes, de 1832 a 1843, o Rio de Janeiro não viu nenhuma ópera ser levada à cena, nem nova nem antiga. Com os tumultuados acontecimentos de 1831, que culminaram na abdicação de D. Pedro I em abril,³ o público é afugentado do teatro.

Tentando manter regular atividade e procurando adequar-se à nova situação política, o Teatro de São Pedro passa a denominar-se Teatro Constitucional Fluminense, mas a situação ainda é muito conturbada, mesmo com o estabelecimento do novo cargo instituído pelo governo, de Juiz Inspetor do Teatro, encarregado de licenciar as peças programadas para subir ao palco e de impor a ordem contra qualquer tipo de manifestação ou perturbação dentro dos teatros. (ANDRADE, p.193-194).

Já, em 1844, a cidade é recompensada pelos doze anos de intervalo nos espetáculos líricos. Alguns fatores contribuíram para essa retomada: a chegada e instalação, no Rio de Janeiro, de uma companhia lírica italiana, com a qual chegou aquela que seria a mais famosa cantora lírica da cidade, Augusta Candiani, que trazia em seu repertório outro trunfo, a *Norma*, de Bellini. Contribuindo para o esse período próspero, sendo incorporada à

³ A partir de meados de 1830 a administração de D. Pedro entrou em franca decadência e o descontentamento popular com o imperador era geral. Os problemas e a insatisfação do povo fez culminar, em março de 1831, em tumultuados confrontos nas ruas do Rio de Janeiro dos quais o mais grave ficou conhecido como a “noite das garrafadas”. Sendo a situação insustentável, D. Pedro I abdica o trono em favor de seu filho, Pedro de Alcântara de cinco anos de idade, em 7 de abril de 1831. De 1831 a 1840 o Brasil adotou a Regência como regime político até a antecipação da maioridade de D. Pedro II. (Conferir Boris Fausto (2008), p. 154-158).

companhia lírica italiana, em fevereiro chega de Lisboa outra grande cantora italiana, é Clara Delmastro.

Assim, intensa atividade inicia-se no Teatro de São Pedro, retomando sua antiga denominação – agora em homenagem a D. Pedro II. Somente nesse ano de 1844, o teatro contou com 74 novas óperas, sendo somente *O Barbeiro de Sevilha*, conhecida do nosso público, segundo Ayres de Andrade (p.196-197).

Podemos dizer ainda que a presença de Augusta Candiani foi determinante para o estabelecimento dessa nova fase dos espetáculos líricos no Rio de Janeiro, devido à proporção com que o teatro lírico passou a participar na vida social da corte. Além disso, marcando fortemente o ânimo daquele período, Luiz Heitor (1956) assinala que tal cantora era a “viva encarnação do espírito romântico, generosa, impulsiva, mais dócil aos caprichos do coração do que aos apelos da razão.” (p. 60). Isto é, Candiani se tornou uma representante, uma espécie de imagem-símbolo, dos sentimentos e das expectativas da época.

O grande sucesso do teatro lírico durante o início do século XIX na Europa contagiou também o Brasil, ainda que posteriormente – a partir da década de 1840 efetivamente – como vimos, que se tornou terreno fértil de produções das mais famosas óperas francesas e, principalmente, italianas. Dessa maneira, nesse país recém emancipado, o teatro passa a ser uma atividade regular na vida social da elite, uma vez que tal espaço era um ambiente de requinte e representava o progresso (cultural e civilizatório) que chegava ao território ‘tupiniquim’.

Com todos esses acontecimentos relacionados ao teatro e à ópera, o bom êxito nos palcos líricos empreendeu o início dos comentários críticos sobre tais espetáculos na imprensa; isto é, são os primeiros passos da crítica teatral (ou crítica ao teatro lírico) ⁴ no Brasil, publicada nos jornais, especificamente, na seção folhetinesca.

⁴ Tomamos como equivalentes, para efeito didático, os termos crítica-folhetim do teatro lírico, no Brasil, e crítica musical publicada na imprensa.

Mas antes de passarmos a essa crítica, convém lembrar que a crônica, gênero já estabelecido entre nós hoje, teve sua origem nessa seção folhetinesca. Dentre os estudos sobre a crônica, assinalamos, portanto, o aspecto filial desta em relação ao folhetim, o qual “entrou francamente pelo tom ligeiro e encolheu de tamanho, até chegar ao que é hoje” (p. 15), destaca Candido (1992). Ele e Davi Arrigucci (1987) são unânimes ao considerar que esse gênero se adaptou tão naturalmente por aqui que o seu desenvolvimento no decorrer dos séculos XIX e XX deu um caráter original à crônica brasileira, sendo caracterizada no século XX por seu estilo próprio: “confluência da tradição, digamos clássica, com a prosa modernista” (Candido, 1992, p. 17)

A crônica é peculiar porque “pega o miúdo e mostra nele [o cenário] uma grandeza, [...] Ela é amiga da verdade e da poesia nas suas formas mais diretas e também nas suas formas mais fantásticas, - sobretudo porque quase sempre utiliza o humor”, resume Candido (1992, p. 14).

A crônica, por conseguinte, é assim, um misto de realidade factual e de ficção, de relato e de opinião, de comentário e rememoração. Partir de uma determinada situação ou de um fato real e enveredar o assunto pelo discurso lírico da literatura é o que lhe concede uma leveza própria e típica.

De acordo com Silva (2006), o que caracteriza realmente a crônica é o seu caráter misto: “a crônica vira crônica” quando “desprendendo-se da situação real que lhe deu origem, cria outra situação... mas conserva o visgo do real.” (p. 18)

O veículo, por sua vez, transforma a crônica em uma categoria literária efêmera como o jornal: pertencente à ordem do dia, sua característica primordial. Na transformação do folhetim – romance, comentário, crítica teatral – à crônica atual, tal como as notícias os acontecimentos e o próprio homem, o texto se fragmentou e abriu espaço para a dinamicidade do “relato ou comentário de fatos corriqueiros do dia-a-dia, dos *faits divers*, fatos de

atualidade que alimentam o noticiário dos jornais” (ARRIGUCCI, 1987, p. 52). Nisso consiste a transformação que sofreu a crônica no decorrer dos dois últimos séculos.

No início de tudo isso, esteve o folhetim. Originário do chamado *feuilleton* francês, o folhetim, antes de tudo, caracterizava-se como “um espaço vazio destinado ao entretenimento”, nas palavras de Meyer (1992, p. 96).

Uma vez vinculado ao jornal – na parte referente ao entretenimento – o *feuilleton* foi um gênero bem aceito e muito cultivado durante todo o século XIX na imprensa francesa, sendo seus principais substratos o romance e a crítica teatral, os quais a parte leitora da população acolheu com voracidade.

Na França da primeira metade do século XIX, *feuilleton* designava um texto (genérico) publicado no rodapé da primeira página do jornal. Dentre tais textos publicados nesse espaço, de modo geral, eram encontrados os romances-folhetins, crônicas, resenhas, críticas, etc. Com o tempo, textos com assuntos específicos foram se fixando em dias determinados no espaço do folhetim. Mas, sem dúvida o romance foi o tipo textual que obteve mais sucesso e, portanto, mais espaço nos rodapés. Marlyse Meyer (1996), sobre o advento do romance-folhetim francês, diz:

No começo da década de 1840 a receita está no ponto, é o filé mignon do jornal, grande isca para atrair e segurar os indispensáveis assinantes. Destinado de início a ser uma outra modalidade de folhetim, o então chamado folhetim-romance vai se transformar no *feuilleton tout court*. (p. 59)

Segundo Charle (2004), em 1832 na França, havia cerca de 53% de analfabetos funcionais que também não tinham condições financeiras de serem assinantes de jornal. Apesar do número limitado de leitores em potencial, a maior parte dos leitores reais se localizava ao redor de Paris, região onde havia menos camponeses e menor quantidade de propriedades rurais; logo, era o espaço de maior concentração de alfabetizados, e era a área de mais fácil acesso em relação à entrega dos jornais, produzidos na capital. O autor conclui que:

Nesse estado inicial, a imprensa é essencialmente um instrumento de reagrupamento interno à classe dominante: é um meio de propaganda, de mobilização, uma arma política na luta eleitoral onde eleitores e leitores quase se confundem. Ela representa ainda a opinião pública em sua versão do século XVIII, aquela das pessoas esclarecidas. (p. 34-35)⁵

Como se vê, o princípio do processo de popularização da imprensa francesa está estritamente ligado às questões políticas do momento, mas também não deixa de ser uma concretização da vida burguesa. Isso fica muito claro com o surgimento do *feuilleton*, declarada seção de entretenimento arraigada nos jornais. Desse modo, é preciso lembrar que o sucesso de tais folhetins, mesmo dentre o limitado número de leitores, rendeu número extraordinário de novas assinaturas, tornando-se, logo, um trunfo para os jornais assegurarem seus leitores e, conseqüentemente, conseguirem novas assinaturas. É claro que nesse contexto, como vimos, o principal agente folhetinesco são os romances, que eram publicados quase todos os dias. Contudo, o sucesso das óperas e de dramas, e a importância social e artística com que o teatro havia sido admitido na sociedade burguesa, fez florescer a extensão dos espetáculos nas críticas folhetinescas.

De modo geral, a crítica musical foi uma modalidade dinamizada no período romântico na Europa, no início do século XIX. Contudo, críticas-teatrais publicadas esporadicamente em jornal, com o mesmo tipo de abordagem da crítica teatral francesa, já eram produzidas desde 1708 pelo inglês Joseph Addison, que destaca em sua crítica pontos referentes à parte técnica dos cenários, à disputa entre os castrados e as sopranos, além de falar sobre a reação do público e de observar o gosto dos espectadores e o criticar, procurando restaurar as concepções clássicas. (GIRON, 2004 (a), p.40)

⁵ “À ce stade initial, la presse est essentiellement un instrument de regroupement interne à la classe dominante : c’est un moyen de propagande, de mobilisation, une arme politique dans la lutte électorale où électeurs et lecteurs se confondent presque. Elle représente encore l’opinion publique dans sa version du XVIII^e siècle, celle des gens éclairés. »

Na França, a crítica assim caracterizada ganhou maior ânimo somente a partir de 1836; daí Joseph Addison ser considerado moderno por ter se debruçado sobre os aspectos que passaram a compor a crítica teatral francesa somente depois de 1830.

Além disso, a “popularização do conhecimento musical constituiu o motor desse tipo de imprensa de diversão”, assinala Giron (p.43); ou seja, a democratização do acesso à música foi um fator que contribuiu enormemente para a criação e o desenvolvimento dos comentários críticos em jornais, o que também destaca o cunho burguês do teatro e da nova seção de entretenimento, estritamente ligados à vida daquela sociedade.

A imprensa no Brasil, por sua vez, adotou, em geral, como modelo, as publicações francesas e, sendo assim, incorporamos logo o *feuilleton* em nossos jornais.

No Brasil, apesar do número também muito limitado de leitores ⁶ no século XIX, especialmente na primeira metade do século, o principal meio de comunicação midiática era o jornal, meio pelo qual circulavam as idéias. Ainda que a partir da segunda metade do século o jornal tenha conquistado seu espaço, a imprensa brasileira é, até esse momento, muito jovem, pois só chegou ao Brasil juntamente com a Família Real em 1808. Nesse mesmo ano, portanto, foi fundada, no Rio de Janeiro, a Imprensa Régia, responsável pela publicação do primeiro periódico brasileiro, *A Gazeta do Rio de Janeiro*, cuja função era divulgar as informações oficiais procedentes do Governo Real. O fim da exclusividade de imprensa nas mãos do governo foi alcançada com a volta de D. João VI a Portugal, em 1821, o qual decretou o fim da censura e do domínio imperial sobre a imprensa editorial, regularizando – temporariamente – a liberdade de imprensa no Império. (CARVALHO, 1996)

É bastante conhecida a importância da vinda da Família Real para sua então colônia, em termos do desenvolvimento cultural proporcionado ao futuro império. No que se refere à

⁶ Segundo Guimarães (2004), o primeiro censo realizado no Brasil ocorreu no período de 1872 a 1876, tendo sido apresentados os dados coletados nesse último ano, os quais revelaram que mais de 80% da população era analfabeta: “Em 1872, apenas 18,6 % da população livre e 15,7% da população total [...] sabiam ler e escrever [...]” (p. 66). A partir desses dados de 1876, podemos imaginar como era a situação trinta anos antes, em 1846.

imprensa não é diferente. A imprensa, nos anos seguintes, como dissemos, se consolidaria e assim passou a ser elemento imprescindível na vida social da burguesia em formação, especialmente da corte. Esse fato é importante, pois se trata de uma suposta incorporação do estilo de vida do modelo europeu, de modo especial o francês. Ou seja, todo esse conjunto de fatores, e mais a representatividade intelectual, política e social da França, nos levou à produção de uma imprensa baseada naquele padrão, considerado ideal, não só importando o modelo, mas muitas vezes importando produções francesas: é o caso do romance-folhetim, que se fixou no Brasil, principalmente a partir de traduções dos sucessos franceses de Eugène Sue e Alexandre Dumas, por exemplo.

Percorrendo brevemente esse histórico, compreendemos o surgimento e a fixação da seção folhetinesca nos jornais brasileiros no século XIX. É imprescindível ressaltar que, apesar de ter sido um gênero transportado para a imprensa brasileira, o folhetim – e mais tarde a crônica (dos fatos cotidianos) – se adaptou naturalmente aqui, conforme já assinalamos acima. Destacamos ainda, por fim, que o folhetim, no Brasil, foi o meio “por onde a literatura penetrou fundo no jornal” (ARRRIGUCCI, p. 57). Tanto é assim que a crônica, especialmente a partir da segunda metade do século XIX, teve um desenvolvimento impressionante, estabelecendo-se definitivamente como gênero típico e peculiar dentro da literatura brasileira no decorrer do século XX, conforme já expusemos, contando com grandes expoentes como Rubem Braga, Fernando Sabino, Luís Fernando Veríssimo, entre muitos outros.

Antes de tratarmos especificamente sobre a crítica teatral folhetinesca é importante assinalar que, comprovadamente, a primeira crítica teatral **não vinculada ao jornal** data de 1790 e foi escrita por Diogo de Toledo Lara Ordonhes, ouvidor geral de Cuiabá. Uma série de notas críticas foram escritas a propósito de apresentações festivas, em comemoração ao aniversário desse ouvidor, na Vila do Senhor Bom Jesus do Cuiabá, entre agosto e setembro daquele ano. Galante de Sousa também confirma que tais notas configuram a “primeira crítica

teatral de que temos notícia” (p. 137). Essas críticas foram encontradas pelo historiador Antonio de Toledo Piza em um baú, pertencente à família do Ouvidor, escritas em folhas soltas, pois são notas escritas pelo próprio homenageado das festividades com aspecto de diário.⁷ Como não se trata de críticas publicadas como folhetins, ou seja, em jornais, não nos alongamos em explorá-las no presente trabalho, apenas assinalamos sua existência.

Já quanto à crítica teatral folhetinesca brasileira, foco de nossa pesquisa, essa nasceu, poderíamos dizer, da necessidade de ampliar os espetáculos, comentando as temporadas líricas, que ocorreram com estrondoso sucesso em conformidade com a moda operística europeia, também “transplantada” para o Brasil, entre 1826 e 1827, no Rio de Janeiro, período de consolidação da situação cultural e política do recente Império, segundo Giron (p. 72-73).

Surgem também nesse momento, no Brasil, a rivalidade entre as primas-donas e, conseqüentemente, os partidos diletantes, que tiveram participação marcante na cena lírica da capital ao longo do século XIX. A figura dos diletantes na cultura teatral brasileira é, de fato, muito marcante e importante dentro dos acontecimentos relacionados ao teatro no decorrer desses anos, tendo sido também comentada por outros folhetinistas.

Em relação ao espaço dos folhetins, ainda na década de 1820, tal seção não se configura como fixa e regular, como passou a acontecer a partir da década de 40. Conforme Giron, no Brasil, as primeiras críticas musicais datadas da década de 1820 “lembram as querelas pré-iluministas”; contudo, “os folhetinistas dos anos 1840 escrevem em espantosa sincronia com o *feuilleton* parisiense.” (p. 43), como veremos nos próximos capítulos.

Por fim, quanto ao advento da crítica teatral brasileira, sabemos que a primeira crítica, divulgada na imprensa, foi publicada no diário *O Spectador Brasileiro*, datada de 19 de junho

⁷ Sobre o assunto ver *A primeira crítica teatral no Brasil*, de Carlos Gomes de Carvalho. Trata-se de um detalhado estudo histórico das comemorações de 1790 e da situação político-econômica da região, o que teria possibilitado a ocorrência dos 36 dias consecutivos de festa, em que houve a apresentação de cerca de vinte peças dramáticas, uma ópera, além de bailes e recitais. Tal festividade configura-se como um evento cultural de alto nível quanto à qualidade e ao profissionalismo dos envolvidos, especialmente dos atores, embora muitos deles fossem amadores, segundo o crítico e ouvidor D. Diogo.

de 1826, sob o título “Representação d’Adelina”. O crítico era anônimo e discorreu sobre a ópera *Adelina* de Pietro Generali, tendo abordado, no entanto, somente os aspectos teatrais dramáticos em detrimento dos musicais (GIRON, p. 78-79).

Em suma, nesse capítulo percorremos um breve histórico do folhetim e da ópera, no Brasil, que consideramos importante para o completo entendimento de nossa hipótese, a qual desenvolveremos nos capítulos seguintes.

A partir do que mostramos aqui, acreditamos ser bastante perceptível que a atividade de crítico teatral, exercida por Martins Pena, era uma função muito relevante no cenário artístico-teatral da época, dado o sucesso do teatro lírico na vida da elite do Rio de Janeiro.

Não somente pelo aspecto social, mas principalmente pensando essencialmente no teatro e na música, nosso folhetinista, como crítico, participou da base de formação de nosso teatro lírico quando apontava os problemas e as possíveis soluções para eles e quando exigia das instituições compatíveis meios de qualificação para nossos artistas, como veremos mais detalhadamente ao longo do trabalho.

Assim, passamos diretamente nosso estudo ao seu foco: os folhetins críticos sobre o teatro lírico, de Martins Pena.

Capítulo 2

Os folhetins teatrais de Martins Pena

2.1. Preliminares e proposições sobre “A Semana Lírica”

Martins Pena, popular comediógrafo, já em sua época, escreveu crítica sobre teatro lírico, de setembro de 1846 a outubro de 1847 em um dos principais jornais de circulação diária do Rio de Janeiro, o *Jornal do Commercio*. A seção intitulava-se “A Semana Lírica”. Muito mais tarde, em 1965, suas críticas foram reunidas em um volume denominado *Folhetins – “A Semana Lírica”*, cuja edição não traz notas explicativas e está esgotada.

O conhecido comediógrafo, conforme assinala Galante de Sousa, “o verdadeiro fundador do teatro nacional” (p. 171), teve seu reconhecimento, pelo público ao longo dos dez anos de sucesso com suas comédias, mas foi interrompido por sua morte precoce em 1848. O autor, quando relaciona a primeira comédia de Martins Pena e o drama clássico “O Judeu”, de Gonçalves de Magalhães, ainda destaca que “a obra de Martins Pena, muito mais integrada naquele movimento literário moderno, estava também mais apta à aceitação do gosto do público, extenuado pelo formalismo clássico.”.

Antonio Candido (2007) também assevera que nosso folhetinista, enquanto comediógrafo, foi o “criador do teatro brasileiro, talvez o maior escritor teatral que já tivemos” (p. 367).

Portanto, ainda que pela crítica do século XX, Martins Pena é reconhecido por sua obra e sua atuação como comediógrafo, pois, em geral, encontramos comentários favoráveis, de aprovação e, muitas vezes, com elogios, o que ratificamos em Bella Josef (1966) e no excerto seguinte de Bárbara Heliodora (1966):

[...] o século XIX não sabia apreciar a boa comédia, e sua lata qualidade não foi estimulada o suficiente para que pudesse brilhar com devida no panorama

nacional. Faltou-lhe um Luiz XIV que, com seu apoio, propiciasse o desenvolvimento de seu talento na comédia, livre das opressões do melodrama em moda, reconhecendo ao gênero a alta qualidade que, nas mãos de um Martins Pena, pode atingir. (p. 43)

No entanto, além de sua popularidade com as comédias, Martins Pena foi, também, um dos principais críticos teatrais brasileiros da primeira metade do século XIX. Suas crônicas, últimos textos escritos, podem ser consideradas uma conclusão áurea de sua vida como homem de teatro. Como crítico, sempre empreendeu a criação de uma arte nacional e prezou pela qualidade da arte representada no país.

Décio de Almeida Prado (2003), falando de Martins Pena como comediógrafo, não deixa de assinalar seu talento e suas qualidades como crítico musical: “Bons olhos e bons o ouvidos (ouvido do crítico de música que ele foi), eis o que certamente não faltava a Martins Pena.” (p. 59)

Embora esses folhetins críticos ainda não sejam muito conhecidos e estudados, a pesquisadora Vilma Arêas desenvolveu um trabalho analítico importantíssimo sobre toda a obra de Martins Pena no livro *Na Tapera de Santa Cruz* (1987), que é, também, a única pesquisa que engloba um estudo mais específico sobre os *Folhetins* que conhecemos. A respeito das crônicas de “A Semana Lírica”, a autora, em sua pesquisa, fez um estudo detalhado do conteúdo das crônicas, dos fios narrativos que as conduzem, dos aspectos dramático e musical que compõem os folhetins e, enfim, das concepções e os métodos neles expressos.

Mesmo tendo merecido a atenção de Arêas, no valioso estudo que realizou, acreditamos ser conveniente ainda mais um estudo sobre esses textos, valorizando a crítica de Martins Pena, seus procedimentos retóricos e sua relação com a crítica produzida contemporaneamente.

As crônicas publicadas em folhetim por Martins Pena despertam-nos grande interesse por estarem relacionadas ao teatro lírico, à crítica e, é claro, à literatura. Além da importância

histórica, a pesquisa sobre textos como esses nos oferece, como pesquisadores e também como leitores, uma melhor percepção de toda a literariedade de um gênero considerado menor, mas que não deixa de prescindir do discurso poético ou até mesmo do lírico.

Ao mesmo tempo, por se tratar de textos crítico, de caráter explicativo e avaliativo, esses folhetins nos levam, juntamente com o crítico, à reflexão das questões e dos motivos artísticos do teatro lírico e, de modo mais abrangente, da arte em geral.

Igualmente, estudar a forma e as estratégias utilizadas pelo folhetinista constitui um rico campo de pesquisa da prática literária, uma vez que, além de possuir os sentidos, principalmente audição e visão aguçadas e artisticamente educados, e ser profundo conhecedor do assunto explanado, o crítico, principalmente se é folhetinista, precisa ser um exímio escritor, detentor de forte poder de argumentação e, muitas vezes, de persuasão.

Textos com tais características foram os produzidos por Martins Pena na série em questão. Ele, como homem de teatro, particularmente, como crítico que vivenciou o ápice do ideal romântico, o qual estava inscrito em um projeto nacionalista, valeu-se dos espaços públicos, como o teatro e sua crítica folhetinesca, procurando disseminar uma cultura civilizatória e uma consciência artística adequadas, e trabalhou em defesa de condições que possibilitassem a criação e o desenvolvimento da arte em seu país.

Dado interessante de seus folhetins e importante a ser destacado é a ausência de assinatura ao fim de seus textos. Não é possível explicar o motivo da não assinatura, mas imaginamos que certos fatores contribuíram para essa não identificação, pois sabemos que Martins Pena foi um crítico questionador que não se intimidava no papel de “O Folhetinista”, como assinou algumas vezes ao fim de seus folhetins.

Essa sua natureza questionadora, por um lado imprescindível para o desenvolvimento do teatro no Brasil, poderia, por outro lado, vir a prejudicá-lo na sua função paralela – meio pelo qual se mantinha – de funcionário público, que teve início como amanuense no Cais dos

Mineiros e chegou a ser nomeado diplomata enviado para a Inglaterra no fim de 1847, pouco antes de sua morte (MAGALHÃES JR., 1972, p. 17-18).

Embora não seja possível apontarmos com certeza o verdadeiro motivo desse anonimato, certo é que, apesar de tudo, uma assinatura literal não se fazia necessária em seus folhetins, tendo em vista que ela já existia nas entrelinhas do seu texto, segundo afirma Raimundo Magalhães falando sobre eles:

Em artigos sem assinatura, mas que todos sabiam ser de sua autoria, Martins Pena discorria com a maior segurança sobre as peças apresentadas, o desempenho dos intérpretes, o mérito da orquestra, a afinação dos instrumentos, a propriedade dos cenários e do guarda-roupa, o brilho dos regentes, ou sobre as falhas existentes em cada um desses setores. Pode-se afirmar que foi ele, na verdade, o criador da crítica musical, em grande estilo, em nosso país. (p. 191)

Os folhetins de Pena trazem, também, informações sobre o comportamento do público, especialmente dos diletantes, na noite do espetáculo. Assim, é com a seção folhetinesca “A Semana Lírica” que se estabelece a crítica teatral/musical como atividade **regular** no espaço do folhetim, no Brasil. Martins Pena, de sua parte, tem grande mérito por ter produzido essa seção especializada, rara por aqui na época.

Conquanto o folhetim seja um gênero fronteiro, ⁸ nosso folhetinista fez uma crítica com alto grau de especialização, o que demonstra, além de seu domínio sobre o assunto, a sincronia de seu folhetim com os da Europa, por exemplo, os de Théophile Gautier, no periódico francês *La Presse*, como veremos. Confirmamos a notabilidade dos folhetins de Martins Pena constatando que no período de publicação de seus folhetins, no *Jornal do*

⁸ A crônica e o folhetim, seu precursor, compõem um gênero que somente existe no cruzamento de três áreas fundamentais: a história, a literatura e o jornal; este diz respeito ao veículo, relacionado diretamente à imediatez e à velocidade do texto; a literatura está relacionada com o processo de elaboração lingüístico-textual e ficcional; e, por fim, a história é a referência contextual do folhetim/crônica cujo cerne são os fatos contemporâneos (diários, semanais, mensais, etc.).

Commercio, não houve publicações regulares de críticas do mesmo tipo nos dois outros principais jornais brasileiros.⁹

Embora algumas críticas sobre o teatro lírico tenham sido produzidas antes das de “A Semana Lírica”, é essa seção folhetinesca que, além de **fixar** a crítica musical no espaço do folhetim com publicações semanais, será a única tão especializada (sobre o teatro-lírico) dentre a produção folhetinesca posterior, da qual destacamos as de dois grandes escritores brasileiros, José de Alencar e Machado de Assis, que, entre outras atividades ligadas ao jornal, escreveram crônicas.¹⁰

Conquanto a seção de Martins Pena fosse específica sobre o teatro lírico, sem dúvida, tais folhetins compõem, ao mesmo tempo, uma crônica social quando, por meio da crítica voltada ao palco, o folhetinista não deixa de representar a sociedade espectadora do teatro e o contexto de produção e realização das óperas.

Na introdução explicativa ao volume de *Folhetins* (1965),¹¹ vemos uma boa definição a propósito do que realizou Martins Pena como crítico e o que são suas críticas:

Martins Pena conhecia o seu meio de expressão. Sentia-se bem nele, satisfatório, como era, para aquilo que pretendia. Assim é que os *Folhetins* são uma fonte preciosa da linguagem corrente da época. Seu interesse é também sociológico e histórico quando nos proporciona uma análise da vida social da Corte nos meados do século passado, onde o teatro era, naturalmente, o principal meio de ligação entre as diversas camadas sociais. (p. 7)

⁹ Foram pesquisados os jornais *Diário do Rio de Janeiro* e *O Mercantil*, além do próprio *Jornal do Commercio*, entre o período de setembro de 1846 e outubro de 1847. Nos dois jornais foram verificados todos os números que os microfimes continham. A pesquisa foi realizada no material microfilmado do Arquivo Edgard Leuenroth, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP.

¹⁰ José de Alencar iniciou sua produção literária escrevendo folhetins de variedade no *Correio Mercantil*, nos quais o teatro lírico era assunto recorrente, entre setembro de 1854 e julho de 1855 – conferir Alencar (2004). Machado de Assis também começa sua carreira, ainda muito jovem, como crítico teatral; em 1859 escreve para *O Espelho* e, a partir de 1861, vai ser o cronista de variedades (inclusive do teatro lírico) do *Diário do Rio de Janeiro*.

¹¹ Essa edição de *Folhetins* feita pelo Instituto Nacional do Livro e pelo Ministério da Educação e Cultura traz uma breve introdução datada de 1862 que, contudo, não é identificada.

Mas, muito além do interesse “sociológico e histórico” intrínseco aos folhetins, a nosso ver, o âmago do folhetim de Martins Pena é a crítica, propriamente dita, que revela um olhar atento sobre a realidade do teatro. Por isso, o foco do presente trabalho é revelar o olhar crítico de Martins Pena, sua postura como crítico de arte, bem como verificar qual a relação de sua crítica com a produzida contemporaneamente, a qual reconhecemos na crítica romântica. Mais adiante, deteremo-nos nessas questões de designação da crítica contemporânea e a relação das de Pena com ela.

Não obstante, assinalamos, desde já, que é inegável que Martins Pena, como crítico teatral, também está estritamente ligado ao romantismo, uma vez que ele fala a linguagem do seu tempo. No entanto, mesmo estruturalmente filiado à estética em vigor ainda que pelo viés satírico, idéia que desenvolveremos a seguir, ele “trabalhava com o Brasil real e não com o Brasil ideal dos românticos”, o que o fez ser um “cronista lúcido mas não descrente em nossas possibilidades [...] nacionalista ferrenho e sem ilusões”, questionador e irônico, por natureza, que assinala nas entrelinhas de seus folhetins suas concepções não utópicas sobre a realidade do país, conforme diz Prado em seu prefácio (ARÊAS, 1987).

Reconhecendo, então, a estreita relação de Martins Pena com o nosso romantismo – ora de aproximação estética, ora de distanciamento por sua lucidez – acreditamos ser produtiva a análise dessa relação, comparando os textos crítico-literários da época com os folhetins críticos de Pena, embora o cerne das duas críticas sejam de naturezas diferentes – literatura e teatro, respectivamente.¹²

¹² Apesar disso, optamos por verificar as relações entre esses dois tipos de crítica por dois motivos: o primeiro é o fato de não existir uma crítica-folhetinesca regular como “A Semana Lírica” nos três principais jornais diários do Rio de Janeiro para que se estabeleçam comparações entre o mesmo tipo de crítica; e em segundo lugar, queremos analisar até que ponto a crítica e o estilo românticos influenciaram a escrita e o pensamento analítico de nosso folhetinista em sua seção teatral, o que, como veremos, foi uma influência mais de cunho estilístico que ideológico em se tratando do motivo animador das duas críticas.

No que diz respeito à produção crítica contemporânea, trata-se, portanto, da crítica literária do início do nosso romantismo, especialmente os textos escritos por nossos primeiros adeptos às aspirações do movimento romântico (o grupo da *Niteroy*). Tais textos eram, sobretudo, voltados à definição do que seria, então, a literatura brasileira, o que implica a diferenciação – ou não – de nossa literatura em relação à portuguesa e, conseqüentemente, a caracterização e a historiografia do que seria a nossa produção.

Lembremos que, depois de 1836, desponta no Brasil o *sui generis* movimento romântico encabeçado por Gonçalves de Magalhães e por seu grupo de amigos brasileiros que viviam em Paris, os quais constituíram, portanto, o primeiro grupo de **nosso** romantismo, responsável também pela crítica produzida contemporaneamente aos folhetins de Pena, a qual, além de ter os objetivos acima descritos, assinala uma realidade virtual do país e um nacionalismo pautado nas idéias de ‘ordem e progresso’, que desconsiderava a verdadeira situação de pobreza civilizatória e cultural daquele império escravocrata. Desse modo, reconhecemos no cânone, nesses textos do grupo de *Niteroy*, os principais pares de Pena como crítico e pensador da relação entre arte e civilização na nação que se erigia apressada em suas penas.

Para salientar as possibilidades reais do país naquele momento, sem contar com utopias, e considerando de fato o seu espaço verdadeiro, Martins Pena envereda sua produção pela ironia satírica – recorrente no período romântico, mas desvalorizada em detrimento do sentimentalismo – configurando uma crítica cuja concepção funcional do estilo romântico e o foco analítico são diversos daquela produzida então; ou seja, a crítica folhetinesca se distingue por valer-se dos recursos estilísticos românticos e da ironia satírica que compõem estruturalmente uma crítica que discute, por um lado o ambiente e o círculo reais e não ideais do teatro brasileiro daquela época, mas, por outro lado, procura apontar o caminho para a melhoria de sua qualidade.

É assim, que ele faz a transposição do procedimento estético artístico para o procedimento crítico, o que lhe confere uma linguagem e um estilo, não necessariamente originais, mas peculiares, que se diferenciam consideravelmente daquela crítica romântica do grupo de Gonçalves de Magalhães, imprimindo em sua crítica teatral idéias muito à frente do seu tempo que tangem a um ‘realismo antecipado’. Isso será discutido minuciosamente no decorrer deste e do próximo capítulo, assim como exemplificaremos nossas afirmações, procurando esclarecer a nossa opinião.

Por ora, diremos que a originalidade de Martins Pena está na especialização de sua crítica ao teatro lírico; porém, sem dúvida, a peculiaridade desses textos assenta-se na arquitetura de construção de sua crítica, a qual conta com procedimentos irônicos, decorrentes de sua visão e interpretação diferenciadas do paradigma sobre a realidade e as possibilidades do país, naquele momento. Isto quer dizer que, o que entendemos por originalidade em Pena é a existência de condições, por parte do próprio folhetinista, de assumir uma crítica semanal sobre o teatro lírico da capital imperial, ou seja, é a soma de fatores que o capacitam a exercer tal crítica: o conhecimento sobre o assunto (teatro e música), sobre o repertório (as óperas) e o acesso às partituras e libretos; a disponibilidade para acompanhar a temporada (ensaios e apresentações); e, finalmente, a independência de transcrever seu ponto de vista em seu próprio estilo, diretamente proporcionada por sua habilidade literária em manter aceso o procedimento fundamental do folhetim: a relação de interesse do público leitor.

Condizente com sua frase afiada e seu olhar perspicaz, dentre todos os gêneros literários, a vocação de Martins Pena para o teatro, o levou além dos palcos. Com as críticas, chegou aos bastidores dos espetáculos, seus motivos, organização, problemas. Logo, o folhetim foi o modo com que Martins Pena penetrou fundo no teatro lírico, percorrendo todos os membros da estrutura lírico-teatral, dos bastidores à platéia, incorporando à sua crítica

todos os fatores que influenciavam no resultado final do espetáculo, traçando um caminho de reflexão sobre a arte que então era feita no país.

Para exemplificar, citamos um excerto no qual o folhetinista se mostra “introspectivamente reflexivo”, o que, funcionalmente, é um dos recursos retóricos pelo qual, a seguir, o crítico expõe mais abertamente a situação de nosso teatro e sua concepção sobre ela.; esse é o folhetim do dia 17 de março de 1847.

Com um dia de antecedência diziam os cartazes que teríamos a *Straniera* pela Sr.^a Lasagna; [...] fomos ao teatro, e como se retardasse o espetáculo, esperando-se que entrassem mais fregueses, divertimo-nos em lançar nas folhas da carteira as reflexões que se seguem. [...]

Aqui estávamos com as nossas reflexões filosófico-teatrais, quando a orquestra, ouvindo dar nove horas e cansada de esperar debalde pelos fregueses, principiou a tanger. Subiu o pano e demos logo uma risada sem saber bem o porquê, sendo seu único mérito revelar o estado de nosso espírito. De poesia, nem um ceitil n’alma; de ilusões, nem um átomo; vimos o teatro tal qual é: pinho, linhagem e tintas. O que nos pareceriam os cantores? Esperamo-los e não tardaram. Sem entusiasmo os julgamos e sem entusiasmo falaremos. O frio da noite tinha-nos resfriado até os ossos. (*Folhetins*, p. 171-172, grifo nosso)

No excerto, vemos o folhetinista contando os fatos como se estivesse tendo uma conversa de certa forma íntima com o leitor, o que era freqüente no folhetim; no entanto, ele se vale desse meio para conquistar o leitor e fazer sua crítica ao teatro e aos fatores relativos à sua realização, no caso, o atraso para o início do espetáculo e a falta de público, cenário incoerente e cantores desanimados e desmotivados. Apesar do tom de conversa, do relato de fatos aparentemente corriqueiros, característico do gênero e necessários para manter o interesse do leitor, Vilma Arêas afirma que nosso folhetinista foi um crítico mais ferrenho que os posteriores e que é considerável

a ausência, em Martins Pena, da crônica social leve e escandalosamente interessante, envolta numa retórica cortês típica do gênero, em que gentileza e erudição risonha misturam-se ao comentário pessoal, que abre no jornal, texto promíscuo, um cantinho de intimidade, de conversa ao pé do ouvido, de cumplicidade. (p. 43-44)

Entretanto, apesar de seu jeito intransigente, nosso folhetinista não deixa de ser “o criador da crítica musical, em grande estilo, em nosso país”, como refere Magalhães Jr., e logo veremos com mais detalhes seu trabalho literário, muito peculiar, com a crítica-folhetinesca.

Martins Pena, dotado de visão perspicaz e de inteligência e habilidade retóricas, consegue criar textos folhetinescos que, embora camuflados na leveza do gênero, constituem análises críticas que não deixam de enquadrar, além do teatro, a sociedade e a política, por exemplo, que se relacionam diretamente com a realização da arte lírica e da arte em geral no Brasil.

Assim sendo, além de penetrar no teatro, nosso crítico atinge algo mais profundo ainda: o contexto de produção e realização das óperas; isto é, ele utiliza sua crítica folhetinesca, de grande aceitação pública, na verdade, para expor e discutir os problemas e as soluções da arte nacional, dentro da qual se encontram o teatro brasileiro lírico e o dramático, e a música.

Ainda que possamos enquadrar as críticas de Martins Pena no rodapé dos jornais, ou seja, como um folhetim, é importante lembrar que, como uma seção especializada em teatro lírico, sua crítica também se localiza na fronteira dos campos musical, teatral, literário e cultural; daí certa dificuldade em estudá-la, no sentido de não implicar a tal objeto pontos de vista reducionistas ou limitados, o que levaria à sua descaracterização.

Assim, de modo particular, o estudo dos folhetins de Martins Pena proporciona uma imersão no círculo teatral e cultural da época. Por outro lado, esses folhetins constituem um verdadeiro “guia prático e teórico para o teatro” (ARÊAS, p. 8), pois neles o crítico assume uma postura de colaborador, já que atua como uma espécie de ensaiador – função que não existia oficialmente àquela época – ao apontar mudanças necessárias e dar conselhos aos envolvidos nos espetáculos, sempre objetivando a melhoria das representações operísticas

desde os aspectos relativos à administração dos teatros àqueles que se referem aos músicos da orquestra, passando pelos cenários, vestuário, atuação e interpretação dos cantores e a reação da platéia. Vejamos um exemplo dessa sua atuação:

Pois o Sr. Deperini [tenor] faz muito mal em assim encarar o seu viver e arte. A natureza dotou-o com uma voz agradável se for cultivada. Cobre ânimo e alento, saia do feio torpor em que jaz, estude e cante com fé, que se há de salvar. Não se limite a dar o seu recado assim com voz de quem está com sono. Faça um esforço sobre si; experimente por algum tempo o que lhe aconselhamos, e conhecerá que lhe desejamos bem. Eia coragem, Sr. Deperini. (*Folhetins*, p. 31)

Além de abordar todos esses aspectos, ele também discute os momentos turbulentos da vida teatral e de suas conseqüências diretas nas representações. Arêas destaca, ainda, a “preocupação miniaturista” do crítico, o que por um lado retoma uma característica de suas comédias e ressalta, por outro, o lado cômico dos fatos relatados nos folhetins e, ao mesmo tempo, mostra a realidade débil da então capital imperial. Diz a autora:

[...] através das crônicas, somos informados de detalhes como a impaciência do porteiro, a duração dos intervalos (10 minutos, rezava o regulamento, mas às vezes arrastava-se irritantemente por meia hora), o funcionamento do “farol” (quadro que indicava as substituições de última hora de cantores, “endefluxados”, roucos, etc.) as figuras do “cara-linda”, os cambistas, os “cavalheiros do lustre” (claques pagas), o sorvete que se ia tomar no boteco da esquina durante os intervalos e cujo resto se atirava ao chão, as ensebadas luzes das negrinhas dos pastéis bruxuleando debaixo do alpendre, etc., etc., etc. (p. 46)

Sem dúvida, a crítica produzida por Martins Pena caracteriza-se pela peculiaridade de informações e detalhes sobre os espetáculos, sobre seu contexto de produção e seus problemas; mas sua principal característica talvez seja o engajamento do folhetinista em melhorar a qualidade da arte no Brasil, seja apontando erros, para ele inadmissíveis, seja exigindo melhor qualificação dos envolvidos com o círculo lírico teatral.

Martins Pena em seus folhetins líricos se posiciona como o defensor de uma arte bem produzida, e bem representada no Brasil. A produção e a representação dessa arte dizem respeito, diretamente, aos espetáculos líricos importados da Europa, sobretudo França e Itália,

que na década de 40 já havia se expandido pelos principais centros urbanos do nordeste e do sul do país (SOUSA, p. 179-180), mas tinha como principal centro a capital imperial, Rio de Janeiro. Em 1846 e 1847, dois eram os principais teatros da capital, o São Pedro de Alcântara e o São Francisco, onde atuavam respectivamente as companhias líricas italiana e francesa.

Enfim, demonstrando grande lucidez e inteligência teatral e musical para falar sobre o teatro no espaço do folhetim, Martins Pena produziu críticas que sugerem elaboração e estrutura simples e objetivas, que, entretanto, compõem um rico material literário de reflexão sobre a arte.

Por isso, de modo detalhado, pretendemos desmembrar a crítica intrínseca aos comentários das óperas e estudar como o folhetinista recupera o contexto de produção dos espetáculos para sua argumentação assim como a realização e desenvolvimento de uma arte nacional. Igualmente iremos evidenciar o papel da ironia como procedimento textual e funcional que confere mais profundidade crítica e mais humor, e marca a peculiaridade característica dos textos de Martins Pena. Desse modo, acreditamos mostrar sua originalidade e sua notabilidade, segundo os parâmetros que já explicitamos acima, ao fazer uma crítica especializada publicada regularmente na imprensa, e, da mesma forma, perscrutaremos sua postura pedagógico-constructiva nos folhetins, quando o folhetinista projeta sua crítica para a melhor qualificação dos envolvidos no nosso teatro, e pelo modo como ele transpõe o procedimento estético artístico no seu procedimento crítico, imprimindo à sua crítica idéias, de certo modo, revolucionárias.

Com isso, por fim, traçando um breve panorama da crítica teatral de Martins Pena, pretendemos evidenciar o processo de concepção dessa crítica para nos aprofundar em sua análise no decorrer deste estudo.

2.2. O teatro lírico no Brasil e o folhetim: um terreno fértil para crítica

O teatro, especialmente após a chegada de D. João ao Brasil, sempre foi sinônimo de status e de requinte, símbolo do poder burguês que dominou o país, antes mesmo de sua emancipação política.

A atividade teatral, na época do Brasil colônia, era realizada de modo precário e com poucos recursos, embora algumas vezes surpreendesse o talento e a desenvoltura de pessoas comuns, muitas vezes índios e, posteriormente, escravos ou ex-escravos nos palcos informais e nos legalizados.

De acordo com o que já vimos no primeiro capítulo, foi com o apoio de pessoas fascinadas pela arte teatral, como o Padre Ventura, Manuel Luís e Fernando José de Almeida (o Fernandinho), empresário do primeiro teatro erguido após a chegada da corte real, que o teatro passou a ter espaço oficial, no início com as Casas de Ópera, depois com o Teatro de São João e, a seguir, com o Teatro São Pedro de Alcântara.

Com a chegada do príncipe regente de Portugal à sua colônia, o teatro é revestido com o luxo e lhe é devotada a importância social, disposta pela prática burguesa. Com isso, até a década de 1840, apesar de muitos obstáculos impostos ao nosso palco, ora com períodos vigorosos, ora escassos, a cena teatral brasileira resistiu graças ao estabelecimento de alguns grandes atores, como é o caso da atriz portuguesa Ludovina Soares da Costa e, naturalmente, com a revelação do maior ator brasileiro do século XIX, João Caetano dos Santos. De maneira especial no que diz respeito ao teatro lírico, apesar de uma representatividade tímida no período, esse subsistiu graças à passagem de companhias líricas estrangeiras por nosso território.

Em 1840, conseqüentemente, o teatro já é uma arte/entretenimento muito conhecida e apreciada no país. Porém, até então, grande parte dos que faziam o teatro acontecer ou eram

estrangeiros, sobretudo portugueses, ou negros, pois pouquíssimos eram os atores brancos provenientes da burguesia.

Igualmente, o espaço do teatro lírico se fez pela passagem de companhias, até meados de 1840, e pela vinda de cantores estrangeiros, que procuravam se estabelecer e fazer carreira aqui de modo especial os que chegaram aqui para trabalhar na Capela Real. A profissão de ator/cantor lírico não era muito lucrativa e o trabalho era intenso, salvo a posição das primas-donas que acabavam lucrando muito com os inúmeros presentes valiosos que recebiam de seus ricos admiradores.

Foi somente em 1844 que chega ao Rio de Janeiro e se instalou (fixamente) na cidade, a primeira companhia italiana de ópera e, com ela, a famosa prima-dona Augusta Candiani, da qual já explicitamos, anteriormente, a importância em nossa cena lírica.

A chegada da nova companhia mexeu com o ambiente lírico da cidade. O teatro de São Pedro passou a abrigar além da companhia dramática de João Caetano, a nova companhia lírica. E, posteriormente, quase no fim de 1846, a companhia lírica francesa, contratada por João Caetano, instala-se também no Rio de Janeiro, a princípio no Teatro de São Januário e, posteriormente, no Teatro de São Francisco.

O fato de nossa cena lírica ter-se constituído por artistas europeus não deixa de ser relevante para nosso estudo. O próprio Martins Pena comenta isso e localiza aí parte de possíveis problemas que podem vir atormentar a paz lírica do principal teatro da capital imperial.

Todos os cantores que cá temos chegaram por arribação; ninguém foi contratá-los à Europa; de lá saíram ou porque não podiam ganhar a vida, ou por outro qualquer motivo; o fato é que, quando menos se esperava, entraram eles pela barra. Se ao deixarem suas pátrias contavam com o bom agasalho dos brasileiros, fizeram muito bem, e a experiência tem mostrado que o cálculo foi excelente. A diretoria do Teatro de S. Pedro, justiça lhe seja feita, não perde a menor ocasião de satisfazer o gosto e caprichos (sic) do público contratando novos cantores [...] deste modo bons e maus têm subido ao tablado, e o nosso bondoso público tem aturado a todos eles. [...] Mas a vaidade cega essa gente de teatro; os aplausos da platéia e os elogios da imprensa transtornam-lhes a cabeça, esquecem-se, julgam-se artistas de

primeira plana, e, como por milagre, esquecem-se do que foram na Europa e do que lá valiam. (*Folhetins*, p. 149)

Chega a ser depreciativo o modo como o folhetinista descreve como chegaram aqui grande parte dos cantores do teatro lírico, isso porque ele quer evidenciar o fato de que, podemos ter recebido bons cantores, mas a maioria deles não podia “ganhar a vida” em sua terra natal exercendo tal função; logo, se depreende que eles não eram profissionais qualificados e apesar disso conseguiram seu espaço na cena lírico-teatral brasileira que a diretoria do teatro lhes concedeu, com a intenção de agradar o público, o qual, quando não consagrava um mau cantor no mínimo o aturava, motivo que leva tais cantores a desprezar seu desprestígio na Europa e crer que são de “primeira plana”. Aqui, o crítico se refere aos atores/cantores que compõem a companhia lírica italiana, à qual muitos artistas se integraram após o seu estabelecimento no Rio de Janeiro.

Quando Martins Pena começa a publicar seus folhetins no segundo semestre de 1846, a companhia italiana já completara dois anos de permanência na capital imperial. Isso é interessante porque, mesmo depois desse tempo, percebemos pelas críticas de Pena que ainda havia inúmeros problemas estruturais, cênicos, musicais e administrativos no teatro em relação aos cantores, músicos e aos responsáveis pela casa de espetáculos. A impressão que temos, quando notamos isso na leitura dos folhetins, é de que tais problemas sempre existiram, mas nunca houve iniciativa para solucioná-los.

Somos todos uma súcia de teimosos.

A diretoria ateima (sic) em suas esdrúxulas idéias a respeito da administração teatral; os pateadores ateimam em fazer do teatro uma praça de touros e de se darem em ridículo espetáculo; o público ateima em aturar de sangue frio todos estes destemperados debates; a polícia ateima em não tomar medidas enérgicas contra os turbulentos; (...) o lustre, em deitar fumaça; a guarda, em percorrer os corredores de baioneta armada e em patrulhas, como se o teatro fosse praça de guerra; e nós, em denunciarmos sem trégua nem descanso todas estas cousas ao público. (*Folhetins*, p. 326, grifo nosso)

No excerto, portanto, podemos ver alguns dos problemas que parecem insuperáveis, quase no fim da publicação de “A Semana Lírica”, nesse folhetim de 19 de agosto de 1847.

Inúmeros eram os problemas que interferiam na representação das óperas, assim como havia, ainda, muitas outras questões na estrutura da organização teatral, por exemplo, como a dívida do teatro para com os atores, os coristas e os músicos, o que foi motivo do fechamento do teatro por um breve período e de confusões e manifestações, até mesmo durante os espetáculos e nos ensaios. Vejamos o que diz o folhetinista na crônica do dia 29 de junho de 1847, a qual ele intitula “Crise teatral”.

Tivemos a sinceridade de crer que o Teatro de S. Pedro fechou-se em sinal de luto, quando outra e bem diversa razão deu causa a que se interrompessem os seus espetáculos. Já dissemos gracejando que nesse teatro grassava terrível epidemia, a que o doutor dava o nome de *cobrecolite*, e lastimamos que na sua *botica* não se encontrasse o único remédio para tão grande mal. [...] O teatro está em crise pecuniária, e a sua bancarrota é inevitável, se o governo não lançar atentas vistas sobre este estabelecimento de tanta utilidade pública. [...] A dívida que o vexa é avultada e, segundo nos informam, monta a cem contos de réis. Só as duas companhias dramática e lírica e a grande parte da orquestra deve-se quatro meses de ordenado, que arriba à soma de quarenta contos. (*Folhetins*, p. 270)

O que há de peculiar na crítica de Martins Pena, ao prezar pela arte, é que, nos folhetins, não há exatamente uma ação política de apelo, a não ser requerer o apoio do governo às artes; ou seja, o folhetinista não é animado por motivos patrióticos políticos provenientes de um entusiasmo pela recém obtida independência política do país. Sua luta parece ser por um projeto maior que a caracterização nacional das artes; isto é, antes de lhes imprimir o selo pátrio, principalmente no teatro lírico, é preciso que haja excelência em todos os setores que tornam realizável o teatro: as casas de espetáculo, a administração, empresários, cantores e orquestra, por exemplo. Portanto, a primeira preocupação do folhetinista não é a criação e o estabelecimento de uma ópera nacional em língua nacional; ao contrário, ele busca primordialmente fazer com que haja qualidade no desempenho dos envolvidos nos espetáculos (estrangeiros) – como é o caso das companhias italiana e francesa

que aqui se fixaram –, tal como exige que haja estrutura conveniente para que as óperas possam ser representadas.

É sobre um quadro bastante confuso de nossa cena lírica, como o que apresentamos, que Martins Pena vai delinear suas idéias teatrais e configurar, em uma linguagem própria, uma ação pró arte em território nacional.

Posto isso, é o momento de dizer que, viajando até a França, encontramos, por exemplo, Théophile Gautier, a fazer diligências pelo teatro de qualidade na capital, Paris, em folhetins sobre o teatro, mas não tão especializados quanto os do crítico brasileiro. Em seus folhetins, Gautier seleciona os espetáculos dramáticos e líricos a serem comentados dentre os vários teatros e a ópera de Paris: *Gymnase Dramatique*, *Théâtre de Varietés*, *Académie Royale de Musique*, *Vaudeville*, *Odéon*, *Porte-Saint-Martin*, o teatro lírico italiano, que ele chama *Théâtre (Royal) Italian*, e claro, sobre a ópera francesa. Por isso consideramos que nosso crítico produziu folhetins mais especializados, afinal seu único assunto era o teatro lírico italiano e o francês da cidade, e ele conseguiu sustentar tal seção semanalmente pelo período de um ano, o que certamente lhe exigiu certo fôlego em acompanhar os dois teatros e escrever as crônicas toda semana. Vejamos, então, um exemplo breve sobre essa relação.¹³

Comparamos a seguir um excerto dos folhetins de Martins Pena com trechos de um dos folhetins de Théophile Gautier, folhetinista do jornal francês *La Presse*, para demonstrar a sincronia das críticas teatrais produzidas no Brasil com as produzidas na França, na década de 1840. O primeiro trecho, de Martins Pena, data de 1º de novembro de 1846; o segundo, de Gautier, é de 7 novembro 1840. Ambos falam sobre a ópera *Lucrezia Borgia*, de Donizetti.

A ópera *Lucrezia Borgia* não é por certo a obra-prima de Donizetti.
A grandes autoridades musicais temos ouvido notar-lhe um defeito que se

¹³ Essa aproximação entre os dois folhetinistas em questão, que acreditamos nos ajudar a mostrar a singularidade das críticas de Martins Pena e seu alinhamento com as idéias de folhetinistas europeus, dos quais tomamos como exemplo Théophile Gautier, é, sem dúvida, interessantíssimo para um estudo comparativo da produção folhetinesca de Martins Pena. Entretanto, como este estudo se trata de trabalho de prazo relativamente curto e cujo foco é a crítica do folhetinista brasileiro, optamos por apenas citar como exemplo essa relação entre os dois críticos, pois não teríamos tempo hábil para efetivar todas as análises que seriam necessárias; portanto, não nos deteremos nessa comparação, a qual pretendemos retomar em estudos futuros.

observa em algumas das composições desse *maestro*, e é nem sempre ser música adaptada às situações do drama; entretanto, pela beleza do todo pode bem esquecer-se esta ou aquela falta. O instrumental andou muito bem em toda esta noite, graças à perícia dos diferentes professores, e especialmente ao seu regente. (*Folhetins*, p. 55)

Nunca um drama foi tão maravilhosamente cortado pela música que este de Lucrezia [...] O tema conduzia tão irresistivelmente a música que o desfecho da peça deve seus principais efeitos de terror ao contraste dos cantos da festa e das liturgias fúnebres dos monges. [...]

[...] O defeito geral dessa partição é a falta de gravidade e de profundidade; certamente, o tema de *Lucrece Borgia*, tão polvilhado deste veneno reluzente e branco como a poeira de um mármore de Carrara, terror da Itália inteira, não é absolutamente jovial e jocoso; os tambores não tinham grande profundidade, o contrabaixo não se manifestou o bastante para fazer pressentir este Terror sufocante que circunda a peça, mesmo nas passagens mais alegres que mostra sua face lívida sobre cada máscara que se exalta: a feliz vivacidade italiana não está à vontade nesses dramas sombrios, de concepção shakesperiana, no qual a paixão sofrida e ruidosa, a ofensa precipitada persegue sua vingança sem preço nem trégua, sem piedade nem pena das grandes árias e cavatinas; o diabólico e o tenebroso lhe caem mal.

[...] Sr. Donizetti não se serviu desses recursos; ele apresentou apenas a face brilhante do tema; o lado tenebroso e terrível fica subentendido. Muitas partes dessa ópera que deveriam ser entediantes, se enquadram facilmente na música repousante de uma ópera bufá; uma vez feita essa crítica geral, percebe-se que há em Lucrecia passagens marcantes que explicam o sucesso dessa partição na Itália, onde se dá bem menos importância que aqui, ao recitativo, à instrumentação e à expressão dramática. Nós estamos acostumados à algo mais denso, mais sério e mais trabalhado. Essa esterilidade toca-nos mediocrementemente, e como nós escutamos as óperas em sua totalidade, duas ou três partes brilhantes ou bem cantadas não bastam para decidir o sucesso de uma obra. ¹⁴ (GAUTIER, p. 1)

¹⁴ « Jamais drame ne fut plus merveilleusement coupé par la musique que celui de *Lucrece* [...]. Le sujet amenait si invinciblement la musique que le dénouement de la pièce doit ses principaux effets de terreur au contraste des chants de la fête et des litanies funèbres de moines. [...]

[...] Le défaut général de cette partition est le manque de gravité et de profondeur; certes, le sujet de *Lucrece Borgia* tont saupoudre de ce poison étincelant et blanc comme de la poudre de marbre de Carrare, terreur de l'Italie entière, n'est pas absolument jovial et folâtre; la grosse caisse n'avait rien d'assez carverneux, la contrebasse rien d'assez sornois pour faire pressentir cette Terreur étouffée qui circule à travers la pièce, même aux passages les plus joyeux, et qui montre sa face livide sous chaque masque qu'on soulève: – la bienheureuse gaîté italienne, où la passion sanglotte et râle, où l'offense haletanté poursuit sa vangeance sans paix ni trêve, sans pitié ni souci des grauds airs et des cavatines; le diabolique et le ténébreux lui vont *mal*.

[...] « M. Donizetti ne s'est guère servi de cette ressource; il n'a présenté du sujet que la face éclatante; le côté ténébreux et terrible est à peine soupçonné. Beaucoup de morceaux de cet opéra qui devraient être vert de poison, s'encadreraient aisément dans la musique fraîche et rose d'un opéra buffa; – cette critique d'ensemble un fois faite, il y a dans la *Lucrece* des passages remarquables qui expliquent le succès de cette partition en Italie, où l'on attache bien moins d'importance qu'ici, au récitatif, à l'instrumentation et à l'expression dramatique. Nous sommes accoutumés à quelque chose de plus nourri, de plus sérieux et de plus travaillé. Cette stérile facilité nous touche médiocrement, et comme nous écoutons les opéras d'un bout à l'autre, deux ou trois morceaux brillants ou bien chantés ne suffisent pas pour décider le succès d'un ouvrage. »

Podemos perceber por esses excertos que ambos os folhetinistas têm a mesma percepção sobre uma questão fundamental da ópera, a adequação da música ao tema do libreto; naturalmente, cada um a expressa segundo seu estilo.

Martins Pena manifesta a mesma opinião que Gautier, anos após a publicação da crítica do francês; bem por isso, assume que “autoridades musicais” têm falado sobre o que ele irá dizer. É claro que isso não deve ser uma referência direta a nenhum crítico europeu em específico, mas demonstra que o nosso crítico certamente acompanhava os comentários estrangeiros. Nesse caso, vemos nosso folhetinista amparar-se nas críticas européias anteriores à sua. Aliás, esse aproveitamento de idéias era recorrente àquela época, o que não constituía um problema entre os escritores.

Por outro lado, na segunda parte do comentário de Martins Pena, há uma discordância em relação à crítica do folhetinista francês. Nosso crítico considera que o todo da ópera forma um belo conjunto o que redimiria qualquer outra falha (“pela beleza do todo pode bem esquecer-se esta ou aquela falta”). Já na visão de Gautier, a ópera não é boa porque padece do defeito apontado – inadequação da música à situação dramática – e, sendo assim, a totalidade não é apreciada e assim ela não poderia suprir a adequação e beleza de qualquer uma das partes em que haja problemas.

O crítico francês se mostra mais duro que o brasileiro, o que, na nossa visão, é consequência da formação e do ambiente em que vive. Não há como Martins Pena exigir algo melhor, porque, muito provavelmente, ele não presenciou uma representação muito melhor que esta comentada, embora certamente mantivesse contato com as notícias das representações européias. Contudo, a perspicácia cênica e musical do brasileiro unida aos seus conhecimentos técnicos e teóricos de música e dramatização, lhe dão competência e a destreza para avaliar as óperas tal qual são representadas aqui no Brasil. E, além disso, sua

criticidade para com seu próprio meio torna-se o ponto principal de sua crítica; é isso que o diferenciou, essencialmente, dos críticos contemporâneos.

Por sua vez, Gautier tem ‘direito’ em ser mais rigoroso na sua avaliação, já que assistia a todas as óperas, desde aquelas dos compositores mais clássicos e conhecidos até aqueles de recente sucesso na Europa, representadas pelas melhores companhias líricas da Itália e da França, sobretudo. É desse modo que ele tem mais autoridade em estabelecer comparações mais exigentes entre a essência, a harmonia e a instrumentação dos dramas, da mesma maneira que estava mais apto a comparar as diversas companhias européias; além de tudo, ao que parece, o orgulho francês também lhe inundava a pena ao comentar desfavoravelmente sobre a ópera italiana.

Apesar do espelhamento que pudemos perceber do folhetinista brasileiro no francês, vemos também que cada qual tem seu estilo – Martins Pena é bem mais conciso, por exemplo. Salvo as peculiaridades estilísticas, há entre eles uma sincronia de pensamentos nas opiniões, cada qual apropriada ao seu ambiente teatral – respectivamente, do Rio de Janeiro e de Paris – que naturalmente eram bastante diferentes; isso fica muito claro na leitura dos dois folhetins.

Essa sincronia de idéias demonstra que, os folhetins brasileiros, produzidos depois de 1840, não se apresentam totalmente ‘atrasados’ em relação às idéias propostas nos folhetins europeus, em especial os franceses, como menciona Giron. No caso de Martins Pena, podemos afirmar isso não apenas por essa relação de espelhamento, mas principalmente porque ele abordará em sua crítica muito mais o fator da estrutura e das condições em que os espetáculos eram produzidos e apresentados aqui, considerando sua realidade de fato, conferindo às crônicas, conseqüentemente, certa independência e peculiaridade em relação aos outros folhetins (europeus e os poucos brasileiros) sobre o mesmo assunto.

Quanto ao mérito dos compositores e dos libretistas, naturalmente há comentários; contudo, não acreditamos que essa abordagem seja sua principal preocupação. Portanto,

pensamos que os folhetins de “A Semana Lírica”, adquirem certa ‘vida própria’ pois estão focados nessas questões fulcrais do espaço teatral brasileiro da época. Confirmamos isso em vários folhetins nos quais, na grande parte do texto, o crítico discute, por exemplo, problemas administrativos e financeiros do teatro cujos textos iniciam por didascálias do tipo “Crise teatral” (p. 270), de que já falamos acima, “Ameaço de nova crise” (p. 326), “Estado da companhia lírica francesa” (p. 360), e outras didascálias pautadas na pura ironia, que evidenciam ainda mais os problemas: “Como foi resolvido que se oferecessem os cantores em holocausto” (p. 217) e “A diplomacia teatral” (p. 177).

Passemos, então, diretamente a discutir e analisar os elementos de composição da crítica.

2.3. Das estratégias e dos recursos elementares dos folhetins

Analisando as crônicas de “A Semana Lírica” percebemos que a postura crítica ali expressa é a coluna vertebral desses textos, muito embora tais textos estejam envoltos pela leveza do gênero e por uma eloquência humorística.

De todo modo, inquestionavelmente, Martins Pena foi um crítico-folhetinista completamente consciente do seu papel de colaborador na criação e no desenvolvimento da arte no Brasil.

Quando escrevemos o nosso folhetim temos unicamente em vista comunicar ao público que peças subiram à cena durante a semana lírica, e o como foram elas executadas. Naturalmente, a crítica deve ter grande parte nos nossos escritos, já para correção dos artistas, já para reduzirmos às suas devidas proporções e limites certas *pretensões* exageradas. (*Folhetins*, p. 101)

Para Arêas, a leveza da crônica de Martins Pena se assenta na “armação delicada e, ao mesmo tempo, divertida” de uma ficção de caráter cômico e irônico, pela qual, também, é expressa e denunciada a negligência para com o teatro daquele círculo artístico-social.

Segundo a autora, os fios narrativos, entrelaçam os folhetins, conduzem e dão certa ligação e continuidade às críticas teatrais, de modo semelhante ao que se apresenta o romance-folhetim, o qual era publicado alternadamente com as críticas ao teatro lírico. Assim, a “presença de certos fios contínuos, em nível de personagens e em nível de trama, que organizam a matéria” (ARÊAS, p. 48), caracteriza uma estratégia fundamental para prender a atenção do leitor, sendo, certamente, um recurso indispensável a qualquer tipo de folhetim. Por exemplo, temos a criação de personagens que aparecem em alguns dos folhetins de “A Semana Lírica”, são eles: a ‘alma de Manuel Luís’; a própria figura do folhetinista, personagem com quem aquela se corresponde por meio de cartas; a alma de Bellini, o conhecido compositor; e as figuras de São Pedro e a de São Francisco, entidades celestiais, de nomes homônimos aos teatros, que por eles intercedem. Portanto, é criada uma ficção ao redor dos fatos cotidianos e do folhetinista, que interage com esses acontecimentos. Vejamos um trecho de uma das cartas enviadas pela alma de Manuel Luís ao nosso folhetinista:

“São Pedro encarava-me atento; e eu, tendo acabado de ler o anúncio, disse-lhe com toda a sinceridade: – Ainda não posso perceber... O Príncipe dos Apóstolos atalhou-me exclamando: – Que desalmado que és, Manuel Luís! Ou então fazes de tolo, como os teus colegas empresários de teatros. Pois não vês que todo este meu contentamento é porque se representa hoje no meu teatro a grande *Norma*, ópera aqui do maestro? – Sim, a minha ópera querida, acrescentou este; a filha das minhas inspirações e entusiasmo. – Mas digo-te São Pedro, tornei eu, a ti também, mestre... – Mestre, não! acudiu Bellini de pronto e um pouco enfiado; mestre diz-se dos sapateiros e alfaiates. Na Itália, minha pátria, chama-se aos compositores *maestro* por excelência [...]” (*Folhetins*, p. 301-302)

Naturalmente, deve ser destacado, que é “ao redor da figura do folhetinista que se organizará a matéria dos *Folhetins*.” (ARÊAS, p. 48), especialmente sobre a parte ficcional:

Tínhamos já principiado a análise das duas mencionadas representações, quando caiu-nos sobre a mesa uma carta, que fora arremessada pela janela não sabemos como; e abrindo-a, conhecemos com indizível prazer que era da alma de Manuel Luís, que cumpria a palavra que nos dera de escrever algumas vezes acerca do nosso teatro. (*Folhetins*, p. 300)

Igualmente, o folhetinista é o motivador da declarada intenção, expressa pelos folhetins, de interferir na “marcha dos acontecimentos”, conforme diz Arêas no excerto:

Ora, o que se pretende dizer é antes denúncia da situação do teatro no Brasil, com sugestões para uma possível solução, do que comentários das óperas, pois que estes são emitidos a partir de uma situação concreta, que abarca desde a posição do Governo frente à cultura até a administração do teatro, mergulhada na politicagem do meio. (p. 49)

Concordamos, portanto, que a crítica ativa é o que anima os folhetins e isso é devido ao forte desejo do crítico de ver melhorias na cena teatral e lírica. Certamente, esses anseios do folhetinista quase nunca são atendidos.

Para a autora, ainda, tendo em vista outros escritores que produziram textos do gênero, como já citamos acima, Machado de Assis e José de Alencar, os quais se valeram superficialmente de um tom mais ameno que conquistasse a “amável leitora”, “Martins Pena será um mal-humorado”, uma vez que nosso folhetinista não se subjugava ao seu leitor abrandando suas críticas, seja às companhias, seja ao próprio público. É por isso que utiliza termos, de certo modo, ‘pesados’ nas críticas: o Império do Brasil “transforma-se na tapera de Santa Cruz”,¹⁵ ou seja, um lugar medíocre arruinado e abandonado; em outro trecho, ele diz que o que seriam “elogios dramáticos lhe parecem total sensaboria”, tal como ele “zomba da mania das cores nacionais que emocionam a ‘rapaziada patriótica’”, numa alusão metafórica a um homem-foguete que subiu bem alto durante um espetáculo e expelia as cores nacionais que entusiasmassem o público, conforme lembra Arêas (p. 45). Isto quer dizer, que nosso crítico não se finge amável ao leitor e nem tolerante aos absurdos para arraigar público leitor. Sua estratégia para conquistar o leitor está, portanto, muito mais relacionada ao humor

¹⁵ Essa é uma expressão utilizada por Martins Pena no folhetim de 8 de setembro de 1847 (p. 346), quando inicia seu comentário, irônico e muito crítico, sobre a péssima atuação do tenor francês Sr. Mullot: “Com impaciência e alvoroço esperávamos o terceto de *Guillaume Tell*, para ouvir na execução dessa admirável música o admirabilíssimo e estupendíssimo tenor que para glória desta nossa terra deixou os pátrios lares, volvendo na idéia a sublime missão de ensinar a cantar nesta tapera de Santa Cruz.” (p. 353, grifo nosso). Comentaremos, mais adiante, o trecho subsequente desse folhetim a respeito das críticas feitas ao tenor em questão; conferir p. 98. Finalmente, lembramos que tal denominação depreciativa do então ‘Império do Brasil’ foi usada, muito apropriadamente, no título do livro de Vilma Arêas, *Na tapera de Santa Cruz* (1987), sobre a obra folhetesca e sobre a comediografia de nosso autor.

divertido e agradável dos folhetins, que ao fato de ser indulgente para com os merecedores de suas críticas.

Certamente, esse mal-humor expressa também o reflexo do nosso crítico ao descaso para com o teatro, que, então, é traduzido por uma profunda irritação característica do folhetinista no relato das mais diversas situações. Por conseguinte, essa atitude do crítico, nada mais revela que “sua crença no teatro, o desejo de *emendar* encenações e atores, ao mesmo tempo incentivando-os ao estudo e preocupando-se com o aprimoramento do gosto do público” (p. 60), nas palavras da autora. Ou seja, muito da ‘rabugice’ folhetinesca, de Martins Pena, é efeito em nome de uma causa, a da arte lírico-dramática com originalidade em si e excelência na apresentação. Vejamos um exemplo desse ‘mal-humor’, porém, significando um protesto contra erros imperdoáveis dos atores e o desejo do crítico de ver uma boa interpretação:

Ainda o pano que se baixara não havia tocado o tablado, que nós a passos largos tomávamos o caminho do Teatro de São Pedro. Ao entrarmos na platéia, tocava o Sr. Mota no corno inglês, com a sua bem conhecida habilidade e perícia, a introdução da *romanza Al dolce guidami*. Sentamos aplaudimos o professor, e demos atenção à Sr.^a Lasagna. Ao cantar esta o primeiro compasso, ficamos frio (sic); ao cantar o segundo, pegamos no chapéu; ao cantar o terceiro, levantamo-nos; ao cantar o quarto, saímos apressado (sic), pisando nos pés dos vizinhos; ao cantar o quinto, deitamos a fugir; ao cantar o sexto, ouvimo-la já do meio do Largo; ao cantar o sétimo, apertamos o passo; ao cantar o oitavo... graças a Deus já não a ouvimos. Se nesta fugida tivéssemos encontrado a Sr.^a Candiani no caminho, a levaríamos para o teatro, ainda que fosse arrastada, para que cantasse a *romanza*. (*Folhetins*, p. 332)

Como podemos ver, a péssima apresentação da prima-dona em cena, ‘Sr.^a Lasagna’, faz nosso folhetinista literalmente fugir do teatro tão terrível era aquela interpretação em sua opinião. Comentários explícitos e detalhados sobre as partes que a cantora executou, não há nesse folhetim, mesmo porque a ação de fugir do teatro e o querer encontrar a grande soprano Candiani para levá-la a substituir a que encenava a ópera em questão já são expressivos o

bastante para traduzir toda indignação do crítico ocasionada pelo péssimo desempenho da soprano Lasagna.

Em outra ocasião, o folhetinista diz pagar seus pecados ao ouvir a mesma cantora, Lasagna, na ópera *Straniera*, e lamenta que artistas, como ela, acreditem que possam interpretar bem e adequadamente toda e qualquer peça do canto lírico correspondente ao seu tipo vocal; com isso, o crítico assinala os limites e as características individuais de cada cantor dentro da extensão de sua voz. E não poderia ser diferente, já que toda companhia é composta por vários artistas com os mesmos tipos vocais: duas ou três sopranos, ao menos dois tenores e barítonos, etc., e os papéis são distribuídos, em geral, conforme a peculiaridade (vocal e cênica) de cada cantor e não apenas por seu tipo vocal. Tendo isso em mente, o folhetinista ao ouvir a Sr.^a Lasagna logo tenta se redimir para com a cantora, ainda que não deixe de expressar seu descontentamento:

Mea culpa, mea culpa, mea máxima culpa! Lá cantou a Sr.^a Lasagna a *Straniera*... Bendito Jesus, grandes sem dúvida são os nossos pecados, porém áspera e agra foi a penitência! Perdoai-nos, que merecemos perdão! ... Triste sorte é a de um folhetinista que vê-se obrigado a dizer o que quisera calar por muitas considerações. Uma concessão podemos fazer empregando para isso algum esforço; breve cantará a Sr.^a Lasagna na ópera *Lucrezia Borgia*; aí emprega ela com propriedade seu belo talento e voz; esperaremos essa ocasião para tecer-lhe os merecidos elogios, que nunca lhe seriam escasseados se pudesse convencer-se de que nem todas as cantoras são para todas as óperas. (*Folhetins*, p. 204)

Aqui tomamos como exemplos os episódios com a soprano Lasagna; entretanto, se faz necessário esclarecer que Martins Pena é intransigente com todos os cantores das companhias italiana e francesa, até mesmo com sua adorada soprano francesa Mlle. Duval, como veremos em outras citações a propósito dos conselhos do crítico.

Prosseguindo nossa explanação sobre os folhetins, adentramos na questão da continuidade das crônicas. Para falar sobre as notícias do teatro lírico, de modo a manter seus leitores, Martins Pena vale-se da estratégia dos “fios narrativos” dos quais também fala Vilma Arêas. Todavia, além desses “fios”, acreditamos que a abordagem dos aspectos, que

compõem um folhetim lírico, configura uma outra estratégia (talvez mais indireta) para assegurar o interesse do leitor. Por se tratar de um folhetim lírico, naturalmente, o crítico deve abordar os aspectos dramático e musical, fundamentalmente. No entanto, é indispensável ao folhetinista a noção de o que é necessário dizer em sua seção e o limite de ‘o quê’ deve ser dito em um folhetim sobre o teatro lírico e o ‘como’ dizê-lo.

Seguindo essa idéia, remetemo-nos ao fato de que, sem dúvida, a publicação de folhetins – de variedades, o teatral e os romanescos – tinham uma função mercadológica. Por isso, há de se considerar que ao folhetinista, mesmo que indiretamente, era imposta certa responsabilidade de cativar e assegurar o leitor do periódico. Sendo assim, a missão do folhetinista de variedades é bastante árdua, tendo em vista que seu assunto é o cotidiano, muitas vezes, suas questões efêmeras. Aliás, invariavelmente, os folhetinistas do período se queixavam retoricamente dessa “difícil missão”.

Pode-se comparar o folhetinista crítico-teatral ao homem que, tendo diante de si uma cesta de frutas, escolhe de preferência para saborear as danificadas e imperfeitas, deixando de lado as sazoadas e sãs. Vai o público ao teatro para gozar o que há lá de bom, e o folhetinista para esmerilhar o que há de mau; agradável passatempo é aquele, desagradável ocupação é esta. Sobe à cena qualquer ópera medíocre: o espectador indiferente não volta ao teatro para ouvi-la segunda vez, e o desgraçado crítico, como amarrado ao incômodo poste, segue-a em todas as suas sonolentas representações, até que para todo o sempre desapareça. [...] o desgraçado folhetinista há de beber até às fezes este cálice de amargura, ouvir até a última nota desse canto infernal, porque assim é mister para estabelecer a correção. O público goza o que há no teatro de verdadeiramente bom, aplaude ao artista que canta bem e cria assim amigos ao passo que o folhetinista levanta inimizades contra si por censurar, como é de seu dever, ao artista que cumpre mal o seu dever. (*Folhetins*, p. 363)¹⁶

No caso específico do folhetinista teatral, seu assunto também é o cotidiano, mas o do teatro e de todas as questões que o envolvem; e, analisando bem esse círculo, notamos suas raízes na cultura, na literatura – sobretudo por libretos e folhetins – e na sociedade,

¹⁶ Vilma Arêas também reconheceu nesse trecho o melhor entre os que o crítico-folhetinista reflete metalinguisticamente sobre sua atividade.

espectadora das óperas e consumidora/leitora dos folhetins, além do teatro lírico, propriamente dito que, naturalmente, já envolve a dramaturgia e a música.

É certo que o folhetinista não poderia se prolongar em considerações teóricas sobre música (teoria, técnica, etc.), pois nem todos os leitores – provavelmente, a grande maioria – tinham conhecimento algum sobre música e somente acompanhavam os folhetins teatrais por ser uma atividade da moda; além disso, quase todos os espectadores não freqüentavam o teatro por serem amantes da ópera ou da arte, e sim por entretenimento e para mostrar seu status.

Ora, ir ao teatro com interesses à parte da própria representação é fato constatável desde essa época mesmo. A literatura ambientada nesse momento, por exemplo, é uma rica fonte para testemunhar essa prática. No romance de Joaquim Manuel de Macedo de 1844, *A Moreninha*, vemos um exemplo claro disso. Fabrício, um jovem, vai ao teatro São Pedro de Alcântara. Sua ida ao teatro não tem por objetivo uma noite de lazer, ao assistir a representação de uma ópera, mas é antes a procura de um namoro romântico, como os que ensejava Augusto, personagem que defendia o amor como sentimento puro e verdadeiro. Por isso, Fabrício lhe escreve uma longa carta contando tais acontecimentos. Extraímos dessa carta, um excerto:

[...] ...eu quis experimentar o amor platônico, e dirigindo-me certa noite ao teatro São Pedro de Alcântara, disse entre mim: esta noite hei de entabular um namoro romântico.

[...] Nessa noite fui para a superior; eu ia entabular um namoro romântico; não pode ser de outro modo. [...] o teatro estava cheio. Consultei com meus botões como devia principiar [...] deveria namorar alguma moça que estivesse na quarta ordem. [...] Começou a ouverture e nada; levantou-se o pano, e ela voltou os olhos para a cena, sem olhar para o meu lado. Representou-se o 1º ato... Tempo perdido. Veio o pano finalmente abaixo.

[...] Sem pensar no que fazia, subi para os camarotes e fui dar comigo no corredor da quarta ordem; passei junto do camarote de minhas atenções: era o nº 3 ... (MACEDO, 1995, p. 21-23)

Nesta passagem, nota-se o teatro como uma espécie de espaço público de exercício da ação e aproximação amorosa. Incitado por Augusto, Fabrício vai ao teatro não por apreciar a obra apresentada naquela noite e nem para, simplesmente, se distrair. Para ele, o lugar ideal para “experimentar o amor platônico” seria uma casa de espetáculos como o São Pedro, onde sempre estava reunida a fina camada da sociedade carioca e onde, como idealiza Fabrício, o amor platônico flui.

Assim, é possível verificar que o teatro funcionava, para essas personagens dos romances, como uma espécie de pedestal onde se expunha sociedade burguesa. Ali se encontrava grande parte de seus tipos, ao menos aqueles que possuíam situação financeira e social privilegiadas, compreendendo, desde os que lá iam para namorar, aos poucos que lá iam para apreciar a música e a arte.

Além da análise do traço literário, a partir das referências em romances, como esse citado, podemos também estudar alguns costumes, vícios, conceitos e valores da vida e da moral burguesa, da sociedade carioca de meados do século XIX, as quais tiveram influência direta, logo, de modo indissociável, no desenvolvimento urbano da cidade do Rio de Janeiro.

Desse modo, percebemos que o teatro dramático e o lírico muitas vezes eram vistos pela sociedade da corte, modelo daquela que constitui os romances urbanos da época, como um entretenimento, um dos espaços públicos de lazer e diversão para a família burguesa, espaço de reunião social e de amigos, para os tipos da elite carioca. O teatro, então, exercia a função de passarela para a sociedade, um local de integração ao ambiente social e, ao mesmo tempo, de exposição das personalidades. Isso, da mesma maneira, é possível de se constatar no romance, *Lucíola*, de José de Alencar, um pouco posterior (1862), no qual o espaço teatral tem a função de uma passarela para as mais belas meretrizes, que devem ser vistas como uma propaganda de si e do seu trabalho, assim como essa passarela teatral é o local onde os

homens que as cortejam desfilam acompanhando-as, modo pelo qual eles exibem a si mesmos e seu poder financeiro, por sustentar sua acompanhante.

Portanto, Martins Pena dialoga, nos folhetins, com um público que procura nos teatros a integração e a reunião social, a ostentação, ou ainda, um amor “platônico”, antes de buscar nos espetáculos o deleite puro da arte. De modo indubitável, o folhetinista tinha consciência disso, e, então, não seria coerente, conforme a situação, comentários mais específicos e detalhados sobre música do que aqueles que encontramos nos folhetins de Pena.

Além disso, se contrapusermos os lados teatral e o musical de uma ópera,¹⁷ é claro que o de mais fácil visualização para um leigo – um espectador comum – é o primeiro. Vejamos como isso se processa na teoria da arte.

Segundo E. Souriau (1983), as artes subdividem-se em dois grupos: as de primeiro grau, e as de segundo, conforme “cada gama de *qualia* artisticamente utilizável” (p. 103). As artes de primeiro grau são aquelas que existem e se significam independente de qualquer representação no mundo ou na ficção, uma vez que possuem “cosmogonias cujos mundos bastam-se a si mesmos, sem nenhuma alusão a realidades que lhes sejam exteriores” (p. 111); dentre essas artes encontramos o arabesco, a arquitetura, a pintura, a iluminação e as projeções luminosas, a dança, a prosódia (pura) e a música. Já o desenho, a escultura, a pintura representativa, o cinema e a fotografia, a pantomima, a literatura e a poesia, e, enfim, a música dramática pertencem ao grupo do segundo grau, mas derivam diretamente de uma arte respectiva (ou várias) do primeiro grupo, e somente existem e significam à luz de “alusões precisas à natureza ou às realidades cósmicas exteriores tornam possível” (p. 112). Assim, à medida que se assemelham mais às suas representações no mundo real, maior expressão comunicativa tal arte terá; pinturas, esculturas e desenhos (ou caricaturas) de pessoas conhecidas, ou em romances, que apesar de ficção, trazem um retrato da vida real.

¹⁷ Quando dizemos teatral, referimo-nos ao cenário, vestuário, maquiagem, iluminação e interpretação corporal e gestual dos atores; já, em relação ao musical, trata-se da melodia e harmonia da música da ópera, sua execução pela orquestra, a interpretação, a técnica vocal e a afinação dos cantores e dos coristas.

De acordo com essa classificação, portanto, o teatro lírico compõe uma arte complexa, pois engloba a mímica, a dança, a poesia e a música, além da estrutura cênica que está diretamente relacionada à arquitetura e à pintura. Souriau ainda afirma que, desconsiderando a parte da música no teatro lírico, “é a predominância da arte literária que o caracteriza” (p. 109), tanto que esse teatro pode ser materializado em livro (libreto).

É a propósito desse sistema artístico que a parte teatral dos comentários de Pena são mais concretos, porque é um aspecto que possui referentes no real. Quanto aos comentários exclusivos sobre a música da ópera, isto é, à harmonia e à composição, enquanto formas independentes da situação dramática prescrita no libreto, consideramos menos recorrentes nos folhetins, mas, tanto quanto especializados e conscienciosos que a parte dramática.

E é nessa menor incidência dos comentários sobre a música, especificamente, que percebemos uma estratégia para manter o interesse do leitor: se grande parte dos leitores não tinha estudos teóricos sobre música, seria maçante a insistência em comentários sobre as referências harmônicas e composicionais. Por se tratar de uma arte de primeiro grau, a música não prevê alusões à realidade e sua beleza ou desventura é devida tão somente à sua organização e estética internos, conforme a teoria de Souriau.

Desse modo, numa tentativa de chamar a atenção da consciência crítica do leitor, é natural que o folhetinista se apóie em exemplos e argumentos concretos e constatáveis visualmente pelo leitor, o que é muito mais difícil em se tratando de música, que além de ser não representativa pode muitas vezes induzir à armadilha da subjetividade; contudo, esse não é o caso do nosso crítico, que em geral se vale das regras da teoria musical, quando faz alguma crítica mais repreensiva.

Por outro lado, dentro da gama de estudos musicais existe uma teoria que se relaciona diretamente com a interpretação musical; trata-se da retórica musical, a qual sugere a música como um discurso, denotando-lhe para isso figuras, tal como conhecemos na linguagem

escrita e falada.¹⁸ Em uma das principais obras sobre o assunto, o *Tratado de Harmonia* de Rameau, o teórico faz uma relação de tipos de acordes, dos quais cada qual imitaria “uma paixão específica (ira, desespero, tristeza, alegria)” (Benévolo, p. 64), logo, buscando uma correspondência com as sensações.

Tendo conhecimento desse segmento teórico dos estudos musicais, acreditamos que nosso folhetinista também o conhecia e muitas vezes se baseava nele para tecer suas considerações e analisar a relação entre libreto e harmonia das óperas. Vejamos a aplicação desses seus conhecimentos nos folhetins.

A propósito dessa discussão, em seu livro, Vilma Arêas defende a idéia de que Martins Pena privilegiaria o aspecto dramático em detrimento do musical, “observando que nesses últimos seus conhecimentos são mais limitados e não tão seguros quanto sua avaliação dramática” (p. 73)

A autora cita apenas o último parágrafo do trecho que transcrevemos abaixo. Descontextualizado, naturalmente, a impressão que se tem é a de que o crítico pretende protelar suas considerações. No entanto, observando seus comentários anteriores ao último parágrafo, podemos ver que o crítico já havia feito várias considerações sobre a música da ópera em questão (*Norma*) e sobre música de um modo geral.

Os diversos *tons* são adaptados para exprimirem com mais propriedade este ou aquele sentimento e situação; e não é ao acaso que os maestros os escolhem para produzirem o efeito que pretendem. Os *tons menores* têm suas particularidades, que não ignoram os iniciados na arte. *Dó menor*, por exemplo, serve para o canto terno, e *fá menor*, para fúnebres, e assim os mais. Dos *maiores*, os abemolados são empregados para exprimir sentimentos amorosos e apaixonados; e os sustentidos para mostrarem

¹⁸ Os estudos sobre retórica musical foram desenvolvidos mais intensamente a partir do período barroco (1600-1750) e nos séculos seguintes. Foram escritos vários tratados sobre o assunto, dos quais destacamos os de Burmeister (1600), Rameau (1722) e Mattheson (1739), conforme explicitam Benévolo (2003) e Piedade (2007). Esses teóricos propuseram a segmentação da estrutura da peça musical, além das figuras da retórica musical, sempre buscando uma correspondência contextual. Por exemplo, Burmeister propõe a seguinte estruturação: exórdio, *corpus carminis* (corpo do poema), e *finis* (fim); já Mattheson sugere: exórdio, narração, proposição, confirmação, refutação, peroração e fim (Benévolo, p. 64). Com isso, fica clara a idéia da composição musical como um discurso, portanto, passível de significação. Para maiores detalhes conferir os artigos dos autores indicados acima.

energia e força. Já se vê que a mudança de um para outro não pode ser muito arbitrária.

[...]

Bellini, querendo ajuntar o acento da música ao sentido das palavras, a escreveu em *mi bemol*, tom apropriado para o intento pelo seu caráter [...]

Poderíamos levar mais longe estas observações; mas não é em um folhetim o lugar próprio de se tratar desta matéria, que pede grande desenvolvimento. (*Folhetins*, p. 42)

Nesse excerto, notamos a sensibilidade do folhetinista quanto ao sentido dos tons musicais, provavelmente amparado na teoria da retórica musical. Igualmente, ele demonstra ter noção do que é condizente dizer em um folhetim.

Assim, nos parece que Martins Pena tinha como critério certa medida para os comentários musicais, que demandam mais conhecimentos específicos para serem compreendidos pelos leitores leigos em música, tudo isso em relação às explanações sobre o aspecto dramático, o qual é mais facilmente constatável pela platéia, como vimos.

Não obstante, reafirmamos que, em nossa opinião, o crítico faz vários comentários sobre o aspecto musical, mas que se apresentam, sempre, condizentes com a situação do espetáculo, relacionando o que foi feito (no canto, na instrumentação, na interpretação) com o que deve(ria) ser feito para sanar os problemas detectados.

Quando um mestre de canto faz estudar uma ópera, dá às diferentes peças de que ela se compõe os andamentos que julga apropriados, e assim se estuda e sobe à cena; mas quando essas peças executam-se ora com um andamento, ora com outro, deixa pensar, ou que não tem idéia fixa a respeito deles, ou que os cantores andam em anarquia e não lhe obedecem. Na primeira representação de que tratamos [de *I Puritani*], o *largo* do final do primeiro ato foi um pouco *vivace*, assim como a *cabaletta* da ária de Elvira; e na segunda representação o dito *largo* andou muito mais pausado, e a *cabaletta* foi tomada como *andante*, e desta última falta pareceu-nos o culpado o Sr. Ribas, demorando o acompanhamento. Vejam lá no que ficam, ou digam-nos se isto é algum novo *sistema* para *remontar* as óperas; nesse caso meteremos a viola no saco e bateremos palma. (*Folhetins*, p. 190)

Com esse exemplo, vemos que a mensagem que o folhetinista quer transmitir pode até ser entendida por um leigo em música: os andamentos da ópera estão sendo executados de modo diferente do que diz sua partitura; apesar disso, a formulação da idéia não poderia ser

feita sem a utilização do vocabulário próprio da linguagem musical, do qual temos os vocábulos *largo*, andamento muito vagaroso; *vivace*, andamento rápido; o *andante*, andamento ‘lento médio’, calmo; e, por fim, a *cabaletta* que designa uma cantiga suave, fácil e melodiosa, muito comum nas óperas do século XVIII.

O que vemos nesse excerto, portanto, é uma crítica à infidelidade aos andamentos indicados na partitura. Segundo Pena, o *largo*, que deveria ser executado bem lentamente, no “final do primeiro ato” foi executado acelerado demais, daí o crítico dizer que esse *largo* “foi um pouco *vivace*”, ou seja, muitíssimo rápido em vista do que deveria ser. A mesma coisa aconteceu com a *cabaletta* que, se executada muito ligeiramente, acaba descaracterizando toda a suavidade desta ‘pequena ária’, mesmo sendo de caráter alegre. Contraditoriamente, na segunda apresentação da ópera em questão, o tal *largo* foi interpretado muitíssimo lento – provavelmente muito próximo do *grave*, andamento mais lento que o *largo* – e com isso a *cabaletta* foi, por consequência, executada de acordo com o *largo* ‘lentíssimo’, tal como vinha sendo interpretado; e com isso, igualmente à apresentação anterior, a *cabaletta* foi descaracterizada. Desse forma, fica evidente a falta de coerência da regência e da interpretação dos músicos em relação à partitura, bem como a incoerência entre as apresentações da mesma ópera. Quer dizer, se nas duas representações os erros tivessem sido os mesmos, imaginar-se-ia que houve apenas uma má leitura da partitura (o que também não seria perdoável). Contudo, tendo sido as duas interpretações erradas, ou melhor, dois erros diferentes, isso demonstra a total falta de preparo da orquestra e principalmente do regente, o ‘Sr. Ribas’, como aponta o crítico para esta ópera. E o folhetinista ainda finaliza ironicamente seu comentário, reforçando sua indignação diante desses erros brutais, perguntando se isso

seria uma nova maneira de fazer novas montagens de óperas já conhecidas dando-lhe alguma aparência nova.¹⁹

Por fim, no que se refere a esse excerto, salientamos que, naturalmente, Martins Pena pode tecer tais comentários porque tinha acesso às partituras do regente²⁰ e sabia lê-las bem.

Não podemos deixar de citar, também, os comentários feitos a respeito da nova orquestra do São Pedro. Assim como nos outros aspectos, havia na orquestra certos problemas, como a deficiência de músicos, especialmente de violinistas. Martins Pena chama a atenção para a falta de equilíbrio sonoro do conjunto, uma vez que a desproporção desses instrumentos de corda, em relação ao todo da orquestra, acarreta e seu “abafamento” pelos instrumentos de sopro, como as trompas, trompetes e trombones, por exemplo.

É necessário aumentar-se o número de instrumentos de corda, para que estejam em relação com a considerável força de instrumentos de metal exigida nas óperas modernas.

A nossa orquestra está falta (sic) de violinos e violoncelos. Qualquer aumento no pessoal que se faça na orquestra traz de necessidade consigo o melhoramento material. Para dar campo aos professores a fim de que fiquem desembaraçados e com o espaço suficiente para poderem desempenhar devidamente as suas obrigações, apontaremos algumas medidas fáceis de se tomarem. A colocação atual da orquestra não nos parece a melhor, e é esta uma das primeiras circunstâncias, se não a principal, a que se deve atender, pois que depende sempre dela o bom ou mau efeito do instrumental; julgamos pois que será proveitoso mudarem-se essas linhas de estantes que cortam o espaço da orquestra em ângulos retos, para lhes dar uma forma de arcos de círculo; com isto se ganhará espaço para que os violinos fiquem imediatos ao regente, assim como o piano, o primeiro violoncelo e contrabaixo; ganhando-se além disso posição mais vantajosa para os professores, que mais diretamente verão os cantores em cena, o que não é de pouca consideração para inteligência do acompanhamento. Adote-se em lugar dessas enormes estantes, as do sistema francês, que, mais delgadas e descansando sobre um único pé de ferro, são parafusadas no chão, ficando assim fixos e inalteráveis os lugares dos músicos uma vez determinados; substituam-se também por assentos fixos esses enormes bancos que só servem para causar embaraço; e adote-se enfim outro método de iluminação, que não o atual de gigantescos candeeiros que tanto incomodam aos freqüentadores das cadeiras. Temos apontado alterações que supomos

¹⁹ A repetição de óperas no repertório da companhia italiana foi um dos aspectos comentados por Martins Pena: “Vai pela décima ou vigésima vez que ocupamos a atenção do leitor com a análise, apreciação, facécias e motejos da dita ópera [*Lucrezia Borgia*] [...]” (*Folhetins*, p. 258).

²⁰ Na partitura do maestro é onde há todas as partes referentes a todos os instrumentos designados para a execução daquela composição, bem como há a indicação de outros qualificativos que designam o caráter da expressão da composição, por exemplo, *affetuoso*, *assai*, *grazioso*, *morendo*, etc. Tais designações estão inseridas no domínio da dinâmica, prevista pela teoria musical.

vantajosas para o melhoramento da orquestra; a diretoria fará o que entender, ou mesmo o que não entender, que nós temos cumprido um dever, e nada mais. (*Folhetins*, p. 337-338)

Além da equivalência acústica dos naipes da orquestra, o folhetinista ressalta a necessidade de mudanças na disposição e distribuição da orquestra na concha acústica (lugar destinado à orquestra em frente ao palco) procurando uma melhora sonora do conjunto e mesmo quanto à sua posição em relação ao palco. Conforme ele sugere, os músicos deveriam estar sentados de modo a formar um semicírculo, pois, segundo a descrição do excerto, a orquestra parece se organizar em filas horizontais. A vantagem dessa nova disposição dos músicos é a proximidade do regente em relação aos instrumentos de corda e sua melhor visibilidade do conjunto e do palco. Também são sugeridas mudanças na estrutura física desse espaço reservado para a orquestra, visando o melhoramento no sistema de iluminação e acomodação dos músicos e das estantes onde são apoiadas suas partituras.

Tudo isso prova, enfim, que Martins Pena não é um espectador comum e que não faz comentários genéricos sobre o aspecto musical, ao contrário, suas observações são comentários fundamentados em conhecimentos não superficiais sobre o assunto, como a teoria musical e a organização dos naipes da orquestra. Nesse sentido, é importante lembrar que, em parte, esses comentários correspondem à função didática da crítica, a qual também reconhecemos nos folhetins de Pena.

Reiteramos a sensibilidade do crítico transcrevendo outro excerto, retirado do folhetim seguinte ao do exemplo anterior, em que percebemos sua insistência na adequação sonora dos instrumentos, no constante estudo de cada instrumentista, bem como sua exigência na qualidade na organização interna da execução da orquestra:

Já na antiga orquestra notamos um defeito, qual o da falta de instrumentos de corda, em comparação com os de metal, e este defeito acha-se presentemente aumentado. Para uma bateria formidável de trompas, trombones, oficlides, clarins, pistons e zabumba, vimos apenas três primeiros violinos e quatro segundos, isto é *nove* ao todo, contando com o regente e seu concertino, quando nem o dobro seria suficiente para equilibrar a

instrumentação. A orquestra assim organizada toma o caráter de uma banda nacional, por isso que as vozes dos instrumentos de corda desaparecem no ruidoso soar dos de metal, e perde por conseguinte a sua primeira qualidade para bem acompanhar o canto vocal. Na execução, os músicos ainda novatos, e sem a necessária tranqüilidade de espírito, assemelhavam-se a essas pessoas que, incumbidas de difícil tarefa, concluem-na o mais depressa que podem, a fim de se verem livres dela quanto antes. Principiavam as ouverturas, e como se fossem estas uma roda impelida do alto de uma montanha, corriam com impetuosidade, e nesta aposta e correria musical, cada qual queria levar as lampas ao companheiro, e tangiam todos para diante como desesperados, e ao chegarem uns no último compasso, outros tocavam ainda o penúltimo e antepenúltimo. Este fogo e exaltação anti-metronômica hão de se moderar com o tempo, é apenas um defeito de pouca prática que talvez desapareça.” (*Folhetins*, p. 342)

Martins Pena faz esses comentários especialmente porque essa orquestra havia sido recentemente recrutada, quando a anterior fora toda dispensada. Foram trocados todos os instrumentistas e o regente. Trata-se, então, de músicos novatos, dos quais provavelmente vários não tinham muita ou nenhuma experiência no trabalho em conjunto da orquestra, e que estavam há pouco tempo tocando juntos, isto é, ainda faltava o entrosamento. De todo modo, para o crítico, não são justificáveis erros desse tipo, pois o músico capacitado não pode ter uma atuação irregular com erros que interfiram no acompanhamento do canto, como foi o caso. A crítica do folhetinista, portanto, é a propósito desta falta de sincronia entre os instrumentistas e entre o regente e eles, a qual, entre outros aspectos, se corrigida, será, diz Pena, “de grande satisfação o convencermo-nos que o número de hábeis instrumentistas no país não é tão limitado como julgávamos ao princípio” (p. 343). Tanto é que o crítico dá um voto de confiança aos músicos, considerando que tal falta de entrosamento é “um defeito de pouca prática”, e pede para que os músicos eduquem-se quanto aos andamentos podendo, assim, executar uma harmonia melódica e rítmica mais aperfeiçoadas.

Já no próximo exemplo veremos que, falando sobre ajustes que dizem respeito ao cenário, é mais fácil ao crítico falar sobre o problema e apontar as soluções de modo que o leitor tenha um entendimento completo da idéia, pois seus referencias são reais; assim, o leitor pode constatar o problema apontado e visualizar o conselho dado:

Uma advertência nos cabe fazer a respeito das representações da companhia francesa. Por mais de uma vez se perde o bom efeito de algumas cenas pelas não entradas ou saídas a tempo, prova de que durante a representação se não acham todos nos seus devidos postos como convém. As portas também quase nunca se abrem sem arrombamento; o ator que vai sair puxa para um lado, dentro puxam para outro; estamos vendo que alguma noite desabam as velhas paredes de algum desses góticos salões, e que, apesar de serem de pinho de aniagem, quebram por ali alguma cabeça. Cuidado, meus senhores, que o cenário do seu teatro não está muito para graças. (*Folhetins*, p. 79)

Aqui vemos que, ao advertir os atores de um problema em cena que concerne à coreografia do espetáculo – as saídas desorganizadas –, o crítico salienta outro problema, agora, da estrutura física do teatro: portas emperradas e cenários muito velhos.

Igualmente, o exemplo seguinte é relativo ao aspecto teatral; trata-se do figurino dos atores. Pelas palavras do crítico, faz-se observar o ridículo da situação dos atores se apresentarem com roupas inadequadas à ópera, aos *rôles* e às situações dramáticas; tudo isso, reforçado pela menção comparativa a Manuel Luís, que vem representar o modelo de improvisação nos teatros. A ópera em questão é *O Barbeiro de Sevilha* e o comentário é do folhetim publicado em 18 de maio de 1847.

Parece impossível que o teatro esteja a regressar para o tempo de Manuel Luís, que dava a César e a Cipião botas de montar e barretina de cavalaria. Todas as personagens na ópera de que tratamos trazem vestimentas espanholas usadas há séculos; assim vemos o conde d'Almaviva no princípio do 1º ato e no 2º; mas, quando aparece no caráter de soldado, causa riso, e talvez indignação, a farda de ordenança que veste, a qual, se nos não enganamos, tem servido ao ator Luís Monteiro na farsa *O Recrutamento na Aldeia*. No entanto, o teatro tem um rico e variado guarda-roupa, e... (*Folhetins*, p. 237-238)

A maior exploração das considerações sobre aspecto teatral delineia, desse modo, uma argumentação mais palpável, pois são visíveis, porém, em nada deixando desmerecer as críticas musicais em favor das teatrais, conforme vimos acima.

É importante ressaltar dentro desse panorama que o crítico não deixa de elogiar os artistas ou as representações, quando assim, mesmo que raramente, o merecem. O excerto

abaixo mostra isso, momento em que Martins Pena expressa admiração e aprovação pelo modo como os músicos conduziram sua interpretação.

Dous (sic) *solos* ouvimos nesta ópera, e ambos muito bem tocados: o primeiro de trompa pelo Sr. Luís da Cunha na introdução da *romanza* de Julieta, e o segundo de clarinete pelo Sr. Klier no *duetto* entre Romeu e Teobaldo. Estes dous professores conhecem perfeitamente os seus instrumentos, e com habilidade os tocam. (*Folhetins*, p. 156)

A seguir, citamos outro exemplo de comentário positivo, agora, que se refere ao aspecto teatral, conforme já designamos: “No geral, está a ópera bem montada: cada artista compreende a sua parte e a executa com inteligência. O *Pré-aux-clerics* agradou bastante, sobretudo na segunda representação, e faz-nos esperar aprazíveis noites. Felicitamos a Companhia Lírica Francesa.” (*Folhetins*, p. 35)

Por fim, falta ressaltar outros dois recursos utilizados constantemente pelo crítico, que são também destacados por Arêas: a ironia e a malícia.

Dentre todos os recursos, acreditamos que a ironia seja o mais notável, o mais explorado pelo crítico, sendo também o mais bem empregado. Mas, muito além disso, vemos a ironia intrínseca às estratégias de composição da crítica feita por Martins Pena, como um recurso argumentativo que denota a profundidade crítica de suas idéias e, ao mesmo tempo, contribui para sustentar a leveza e o humor característicos do gênero. Não obstante, nessa seção, somente faremos uma recuperação dos conceitos de Vilma Arêas sobre esse recurso, pois desenvolveremos nossas idéias sobre os procedimentos irônicos mais a frente, de modo especial, como um argumento importante para justificativa de nossa hipótese.

Para a autora, a principal ironia é a inserção da figura da alma de Manuel Luís como correspondente do nosso folhetinista. “Manuel Luís e seu teatro estão, pois, nos *Folhetins*, segundo tal consciência de atraso, como o negativo de uma exigência de progresso em relação à boa *performance teatral*.” (p. 10). Isto é, Martins Pena, em seus folhetins, teria retomado a figura do conhecido empresário teatral do início do século XIX para mostrar como o teatro no

Rio de Janeiro do fim dos anos 1840 ainda está atrasado e antiquado em se tratando das condições de realização, com muitos problemas estruturais graves que leva, muitas vezes, o teatro a situações ridículas, como a que vimos no exemplo citado acima a propósito das vestimentas utilizadas na representação de *O Barbeiro de Sevilha*.

Quanto à malícia, concordamos com a autora quando ela diz que tal recurso está estritamente ligado ao cunho humorístico característico do autor e à sua frase percuciente e satírica. Essa intenção satírica do crítico é um dos assuntos em que também nos aprofundaremos no próximo capítulo quando falarmos sobre a ironia.

É importante ressaltar aqui que entendemos de modo diferente a ironia, de que falamos acima, e a malícia, nos folhetins. A primeira assenta-se no seu sentido mais trivial de dizer uma coisa querendo dizer o contrário dela; assim, o folhetinista usa a figura obsoleta de Manuel Luís para mostrar a inadequação do teatro do tempo do próprio crítico. Já a malícia está mais ligada à sátira, logo, refere-se ao escárnio, ao sarcasmo, revelando toda perspicácia do nosso folhetinista, enquanto crítico-cronista, e a sagacidade e sinceridade com que ele vê e aponta os problemas do teatro lírico.

Vejamos um primeiro exemplo ilustrativo dessa malícia, em que o folhetinista comenta sobre o aspecto da soprano Lasagna no cartaz de promoção da ópera *Lucrezia Borgia*, na qual essa cantora interpreta a personagem que nomeia a ópera. O folhetim é de 1 de novembro de 1846.

A Sr.^a Lasagna não há de gostar tanto de mira-se ao espelho como a cantora de que falamos primeiro [a soprano Barbieri]; mas também, e Deus louvado! Se não é bonita, não se parece com esse espantalho que se manou estampar no alto dos cartazes, de punhal na destra e taça de veneno na sinistra, saltando, para ir não sabemos onde, por cima de um montão de coroas, espadas, adagas e caveiras. Para falarmos a verdade, o tal Judas dos cartazes parece-se mais com um cambista nosso conhecido do que com a Borgia. (*Folhetins*, p. 56)

Aqui vemos no folhetinista uma pitada de maldade ao descrever a cantora como um espantalho, e ainda a comparando com uma outra bela soprano, ao afirmar que a natureza não a dotou de beleza como à outra. Entretanto, por mais que este trecho seja malicioso, porque expõe maldosamente o estereótipo de uma mulher, sem dúvida vaidosa, não deixa de ser engraçado ler essa descrição e imaginar a figura bizarra da cantora no cartaz. Para não desagradar totalmente a Sr.^a Lasagna, e conforme os outros comentários feitos a respeito da interpretação vocal da cantora nessa ópera, o crítico parece querer compensar a beleza física pela vocal, com a qual ela encanta executando tal ópera: “Se porém não possui esse dom que encanta a vista, a Sr.^a Lasagna sabe encantar o ouvido [...] A ária da *sortita* e a *cabaletta* do terceto do último ato foram cantadas com muito esmero.” (*Folhetins*, p. 56)

Outro bom exemplo dessa malícia ferrenha e humorística encontramos nos folhetins sobre o ápice da crise do Teatro São Pedro, nos quais o folhetinista tece comentários específicos sobre tais problemas. A propósito deles, em 6 de junho de 1847 diz: “A crise teatral tem dado lugar ultimamente a cenas que figurariam com primor em comédias e entremezes.” (p. 276); e na seqüência, ainda no início desse folhetim, continua dizendo que todos esses problemas

oferecem abundante matéria para uma comédia, que, segundo nos consta, já se está escrevendo, e cujo título é o seguinte:

A CRISE TEATRAL,
ou
Em casa onde não há pão
Todos gritam e ninguém tem razão.

(*Folhetins*, p. 276)

Aqui vemos a intenção maliciosa do crítico em expor o ridículo da situação por que passa o teatro. A crise teatral torna-se sinônimo da expressão figurada “falta de pão”, somada a um círculo de discussões onde “ninguém tem razão”. Portanto, “pão” é uma referência sarcástica e direta ao salário, o sustento dos coristas, dos atores – líricos e dramáticos – e dos

músicos, que há meses não recebem seu pagamento mensal; e, instaurada tal situação, nenhuma conversa ou “gritaria” levou a decisão alguma, e a confusão e o problema perduraram. Destacamos ainda a colocação do ditado popular para causar o humor escarecedor: o caráter popular empregado nesse contexto faz sobressair a sátira que o crítico pretende fazer da situação.

Finalmente, com tudo o que vimos até aqui, pretendemos mostrar os recursos elementares dos quais se vale o crítico-folhetinista, sempre tomando como base a pesquisa de Vilma Arêas e refletindo sobre tais questões a partir de seu estudo. Contudo, a análise da crítica e da criação dos folhetins ainda não está finda em nosso estudo. Continuamos, no subcapítulo seguinte, a discutir o princípio de abordagem da crítica de Martins Pena, aspecto que somado aos recursos já estudados, configura um dos procedimentos de composição que pretendemos mostrar e analisar dentre os outros que nossa pesquisa compreende.

2.4. O princípio de abordagem crítica e a retórica discursiva

A crônica, dada a abertura que o gênero proporciona, caracteriza-se pela liberdade de criação estrutural e um compromisso relativamente mais leve com a tradição literária e com o rigor formal. Por isso permite a realização de algumas experiências que não se nota serem bem sucedidas em outros gêneros como o romance a poesia do século XIX.²¹

Para além dessa liberdade de criação, vemos em Martins Pena um crítico profundamente alinhado, entre concepções e crítica, com a crônica que escreve, o que nos parece ser um passo mais adiante do que se esperava para um folhetim brasileiro de meados do século XIX.

²¹ Naturalmente isso não se aplica à produção do século XX, principalmente à dita moderna e pós-moderna. O que queremos ressaltar, contudo, é que pelo fato da crônica ter surgido, em parte, do jornal, isso lhe confere tal descompromisso com regras, conceitos e perpetuação de uma obra estrita e puramente literária, como se caracterizam, em geral, o romance e a poesia, de modo especial, que não constituíam alvos de experimentação constante até meados de século XIX.

Sob o paradigma da abordagem crítica que faz Martins Pena em seus folhetins, consideramos que tais textos, como crônicas, são um gênero misto e, além disso, como críticas lírico-teatrais, elas também concentram especificidades dos campos musical, literário, cultural e, claro, teatral.

No entanto, percebemos que o folhetinista serve-se desse hibridismo para destilar sua crítica. A seguir temos um exemplo do emprego de uma estratégia retórica dissimulada, tal como constatou Granja (2006) em estudo sobre a crônica de Machado de Assis e seu romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Acompanhemos como o folhetinista Pena inicia sua crônica:

Leverrier, por meio de cálculos, adivinhou um planeta que nunca tinha visto, e os *dilettanti* do Teatro de São Pedro já por muitas vezes viram e ouviram ao Sr. Tati, e ainda o não adivinharam; é que existe uma grande diferença entre o Sr. Tati e o planeta. E se querem saber qual esta é, aí vai: o planeta foi adivinhado por meio de cálculos, e o Sr. Tati faz cálculos para não ser adivinhado. Neste andar descobrir-se-á primeiro novo sistema solar do que se diga com certeza o que é este cantor. Há quatro meses que, qual outra esfinge, traz a todos atrapalhados com a solução do enigma: - se é ou não tenor. Habilidade e finura tem ele, e de sobra, para nos deixar nesta incerteza durante tanto tempo. Apre! Estamos vendo que nos será preciso, como a Leverrier, pedir o auxílio dos observatórios estrangeiros para comprovarmos as nossas asserções. (*Folhetins*, p. 97)

Nesse exemplo, vemos que a recente notícia da ciência astronômica – a descoberta do planeta Netuno, realizada por meio de cálculos, pelo astrônomo francês Urbain Leverrier – é utilizada como um falso recurso por Martins Pena, para estabelecer uma comparação com o novo tenor da companhia italiana, já introduzindo o seu argumento do folhetim: a dúvida se o Sr. Tati é ou não tenor e a relação disso com o público e sua reação perante as apresentações do cantor.

Com efeito, esses dois assuntos não se entrecruzam naturalmente, daí nosso crítico compor uma falsa estratégia retórica, porque para isso se vale de uma “lógica falsa”, constituindo assim, um sofisma, tal como verificou Granja (2006, p.132) em sua análise da obra machadiana. No nosso caso, o folhetinista ainda cria um sofisma em duas etapas,

vejamos: (1A) Leverier descobriu um planeta por meio de cálculos, sem nunca tê-lo visto; (2A) os *dilettanti* já viram e ouviram apresentações do Sr. Tati, mas ainda não o descobriram (e ao seu jogo persuasivo); em seguida o crítico reverte o silogismo fingido e passa a relacionar os agentes da comparação e não mais os objetos: (1B) Leverier faz cálculos para descobrir planetas; (2B) o Sr. Tati faz cálculos para não ser descoberto e manter o mistério sobre sua qualidade vocal. Conclusão, do próprio crítico: “descobrir-se-á primeiro novo sistema solar do que se diga com certeza o que é este cantor”.

Nada mais irônico e crítico, portanto, que comparar o artista à grandeza e importância do conhecimento sobre o “sistema solar”; quer dizer, é mais fácil descobrir todos os mistérios do sistema solar, anos-luz distante de nós, que o Sr. Tati revelar que não é tenor. Essa relação descabida, leva o folhetinista a pensar nas intenções do cantor: por que desfazer o mistério, se seu tipo vocal é tenor ou barítono, se assim ele consegue concentrar sempre todas as atenções, além de ser habilidoso o bastante para seduzir o público?

Não obstante o sucesso pessoal do cantor, esse fato está diretamente relacionado ao público espectador, por isso o folhetinista não deixa de abordar a questão do diletantismo, o que tange a uma prática cultural de nossa sociedade. Desde a primeira apresentação desse cantor, com um reconhecimento quase indiscriminado, a platéia lhe devota aplausos e honras sem, ao menos, tê-lo ouvido até o término da ópera.²² Na verdade, essa aclamação não é a propósito da qualidade vocal e cênica do cantor, mas sim por ele ser um cantor estrangeiro, recém chegado da Itália, que ingressou na companhia lírica italiana, do Rio de Janeiro, como tenor; isso é o que o torna uma atração. Por esse motivo o folhetinista assevera que ele não

²² Conferir crônica do dia 7 de outubro de 1846. O trecho em questão é o seguinte: “Lá vem!... lá vem! Lá vem!... foi a exclamação surda que ecoou em todos os ouvidos; e vimos o homem descer da montanha, caminhar com garbo para a frente envolto na capa romana, e soltar a voz. Houve suspensão completa de respiração no auditório. O cantor continuou um tanto assustado; dous (sic), quatro, seis compassos e uma torrente de palmas arrebatou com tal estrondo, que fez estremecer as figuras pintadas no teto! Animou-o essa demonstração de aplauso, foi para diante, e as palmas e os bravos a seguirem-no com frenesi, o que nos fez desconfiar de sua espontaneidade, e com feliz sucesso e ovação completa chegou ao fim da ária, e sem dúvida disse lá consigo: - Venci! – e foi-se, fazendo cortesias com os braços encruzados sobre o peito.” (*Folhetins*, p. 41)

quer ser analisado pelo público, pois o fato de ter vindo da Europa já lhe garante o sucesso. Porém, para o crítico, o Sr. Tati não tem competência vocal de tenor e sim de (bom) barítono.

²³ Ainda assim, o cantor é elogiado por sua presença cênica, a qual tem a mesma medida que sua habilidade em cativar o público a seu favor.

Desse modo, paralelamente ao emprego do (duplo) sofisma pelo crítico, ele finaliza a comparação, retomando a ambígua referência ao procedimento usado em relação ao estudo do astrônomo citado: a confirmação de sua descoberta foi feita por “observatórios estrangeiros”, no caso, trata-se do cientista alemão Galle, que confirmou a existência do novo planeta fazendo observações atenciosas por telescópio e as comparando com o plano estelar desenvolvido pelos cálculos de Leverrier; ou seja, o folhetinista também valer-se-á de uma confirmação de que o cantor não é tenor, demonstrando-o com a observação dos tenores ‘modelos’ estrangeiros, ou melhor e especificamente, de tenores italianos.

Os folhetins, “A Semana Lírica”, para mais dos diversos campos específicos que abrange, revela outros aspectos muito particulares.

Logo no início dos capítulos sobre os folhetins de Pena, em *Na tapera de Santa Cruz*, podemos ler uma descrição objetiva da atividade do cronista em sua seção:

(...) Martins Pena revela-nos seus surpreendentes conhecimentos musicais e dramáticos a respeito da ópera e suas escolas de canto, caracteres e *rôles* teatrais, maquinarias, cenário e representação. Ao mesmo tempo, conduz-nos aos bastidores das complicadas manobras políticas ligadas à arte: como se constrói uma reputação com o auxílio da imprensa, clagues e greves, relações do teatro com outras instâncias sociais. (p. 6)

A crítica produzida por Martins Pena caracteriza-se, desse modo, pela peculiaridade de informações e detalhes sobre os espetáculos, seu contexto de produção, mas, principalmente, por seu engajamento em melhorar a qualidade da arte no Brasil, seja pelo viés da criação desta, seja pela qualificação dos profissionais da área. Por exemplo, vejamos o que ele diz aos

²³ Conferir também o folhetim de 13 de julho de 1847, sobre a ópera *Torquato Tasso*, particularmente as páginas 285 e 290, referentes ao cantor Tatti.

responsáveis pela criação do Conservatório de Música, no folhetim de 14 de outubro de 1846. É indispensável, antes de tudo, lembrar que o Conservatório foi inaugurado somente em 1847, seis anos após a instituição do primeiro decreto a respeito da criação de um Conservatório de Música no país; ainda assim, a primeira aula foi ministrada apenas em 1848, de acordo com Ayres de Andrade (p. 249-252).

[...] julgamos que um conservatório de música bem montado prestaria grande serviços e seria de proveito até considerado socialmente, por abrir nova e fácil senda às artes e tornar alguns cidadãos úteis. (*Folhetins*, p. 48)

E mais adiante, no mesmo folhetim ainda, o crítico chama atenção daqueles a quem cabe a realização ou esquecimento do projeto e, juntamente, com isso o melhoramento ou o completo abandono da arte musical na capital imperial:

Eia, senhores, coragem! Sacudam essa indolência que tantos males causa: digam para que vieram ao mundo, e cumpram com o dever que tem todo o cidadão de contribuir com o seu contingente para o edifício social. Nada de indolência, ou o ferrete de *homens inúteis* recairá sobre vós! (*Folhetins*, p. 49)

Tendo feito uma crítica que atinge os motivos mais íntimos da criação e realização da arte que era produzida no Rio de Janeiro, centro político e cultural do Brasil naquela época, vemos em seus folhetins algo mais profundo que a exposição de um julgamento, ou seja, exposição dos defeitos ou dos elogios aos espetáculos. Martins Pena, por seu gênio natural, tem ouvidos sensíveis e visão perspicaz em se tratando dos palcos e da platéia, o que o levou tratá-los de modo bastante exigente.

Consideramos, portanto, que a crítica feita por Martins Pena é percuciente e intransigente todo o tempo; apesar disso, não se configura como uma crítica destrutiva, conforme já exemplificamos. Ao contrário, embora dura, é pedagógico-construtiva, no sentido de que provê grande parte dos elementos que faltam para melhor edificação do teatro. Por exemplo, vemos muitas vezes o folhetinista dar conselhos procurando encaminhar os cantores

a interpretações, de palco e de canto, cada vez mais aperfeiçoadas, mesmo quando se trata de Mlle Duval, a principal prima-dona da companhia francesa, idolatrada por nosso folhetinista.

Já em outra ocasião expendemos a nossa opinião a respeito das variações enxertadas nesta mesma cavatina [de *O Barbeiro de Sevilha*], e fizemos alguma reflexão sobre a sua impropriedade; não voltaremos pois a este assunto para não ser fastidioso; permitir-nos-á porém Mlle. Duval que lhe digamos que repetidas e intermináveis cadências desfiguram completamente a música. Não lhe faltam ocasiões nas óperas francesas de nos fazer admirar a sua prodigiosa vocalização; modere-a pois nas óperas de música italiana, e aproveite o ensejo para nos mostrar por mais esse lado o seu brilhante talento.” (*Folhetins*, p. 205-206)

Assim, com mais esse exemplo asseveramos que essa crítica se propõe ser, da mesma maneira, mais profunda que apenas permitir um acesso ao teatro da época, ou somente relatar os acontecimentos líricos da semana. Por mais que seja interessante e importante o estudo dos aspectos gerais dos *Folhetins*, seu substrato é a crítica. Então, como abordar a ópera sem tocar na questão das condições em que ela é produzida, uma vez que esse contexto reflete diretamente no resultado final dos espetáculos?

Por conseguinte, a crítica propriamente dita, dentro dos folhetins de Pena, é a pedra de toque para atingir e explanar, à luz de sua mente teatral e musical, as razões, problemas e soluções da arte em geral no Brasil. Como bem disse Vilma Arêas, o ‘Sr. Pena’ abandonou a postura “engomada do intelectual” e tratou de questões menos evidentes, mas imprescindíveis para a perfeita realização da arte lírico-teatral em especial. Desse modo, nosso crítico produz algo mais extenso que o julgamento dos espetáculos: em um primeiro momento, ele atinge o contexto de produção e realização das óperas; em um segundo, ele produz uma reflexão original da arte e transfere para sua escrita crítica os problemas e a catarse provocada por eles.

Assim, Martins Pena, como crítico, mostra a influência das precárias condições de produção do teatro lírico no resultado final que configura as representações operísticas, raramente verdadeiros espetáculos. Conseqüentemente, a crítica estrita à ópera e a crítica velada ao contexto compõem uma crítica biunívoca ao teatro lírico. Em outras palavras: nos

folhetins teatrais, vemos que o teatro lírico e seu contexto de produção e realização atuam como elementos constituintes da crítica-folhetinesca, na medida em que o crítico se apropria também dos problemas e os insere em seu texto, ironicamente, tornando-os um constituinte natural daquele teatro.

Vemos em Martins Pena, de certo modo, que sua análise crítica pretende ir mais fundo de fato. Isto é, acreditamos que nos seus comentários sobre as óperas nosso crítico procura integrar propositalmente o lado negativo do teatro lírico, sempre se valendo de procedimentos críticos e retóricos irônicos e/ou satíricos, buscando chamar a atenção da população e dos responsáveis, para a verdadeira situação do teatro no país, bem como dá sugestões para a melhoria desse lamentável quadro; mas, sobretudo, procura mostrar o meio e as condições de realização do teatro.

Principalmente, esse contexto é emergente, pois, como mostra o folhetinista, ele se encontra em total estado de abandono e o estabelecimento do critério de qualidade (entre os próprios artistas e do público em relação a eles), tanto das condições de realização das óperas, quanto dos cenários, cantores, coristas e instrumentistas, ainda não existia àquela época, meados da década de 1840, quando o Rio de Janeiro já havia recebido várias temporadas líricas de companhias européias.

É verdade que nosso crítico foi educado artisticamente e tem os sentidos muito aguçados quando se trata do palco, seja da ópera ou do teatro dramático. Mas, além disso, queremos ressaltar que a percepção de coisas miúdas e profundas, que refletem no resultado final dos espetáculos, e a reflexão das condições de (re)produção da ópera no Brasil, tal como Martins Pena nos apresenta em suas crônicas, não são características comuns de todos

folhetinistas teatrais; tomem-se como exemplo os folhetins teatrais de Gonçalves Dias, aparentemente o sucessor de Pena nas notícias líricas.²⁴

Verificamos, portanto, que o substrato de sua crítica é o reconhecimento das negligências para com o ambiente teatral e sua defesa pela arte teatral-musical de qualidade (não necessariamente ‘nacional’, como veremos), posto que seu texto não fica limitado aos comentários específicos ao que ocorreu durante os espetáculos; pelo contrário, sua crítica é extensa, e atinge um significado mais abrangente que pode levar o leitor à reflexão dos motivos artísticos.

Vejamos um exemplo no qual podemos notar os problemas estruturais na realização da ópera. Trata-se do folhetim do dia 10 de agosto de 1847, em que Martins Pena comenta a ópera *Elixir d'Amore*, de Donizetti; no excerto é narrada uma cena um tanto conturbada do personagem Dulcamara, um impostor:

[...] entrou o charlatão Dulcamara em um carro de aluguel puxado por um cavalo magro, trôpego e raquítico, que vinha conduzido pelo freio por duas figuras heteróclitas; [...] a personagem do doutor, cujos colarinhos em guisa de vela latina, empoada gaforina e brinquinho na orelha, chamaram a atenção do auditório.

O animalejo (queremos falar do cavalo) entrou em cena, deu com os olhos no lustre e recuou ofuscado; atirou-lhe o cocheiro uma chicotada, e ele deu um arranco; o homem da destra sofreu-o; mas o bom rocinante, vendo-se diante de tão conspícua assembléia, e querendo mostrar ainda uma vez ao menos, antes de morrer, que era capaz de ato de heroicidade, arfou violentamente para diante; os heteróclitos não o puderam conter; o carro impelido e acelerado pelo declive do tablado, rolou com velocidade para diante; o charlatão, o turco e o lacaio, vendo-se em risco de serem precipitados na orquestra, que já se alvoroçava, saltaram com presteza para o chão no meio da apupada que se levantou da platéia; o *ponto* meteu a cabeça para dentro da concha como uma tartaruga, e as coristas deitaram a fugir, espavoridas quais tímidas ovelhas.

[...] O imoderado riso que se apoderou de todas as pessoas que estavam no teatro, o tropel do cavalo no tablado, o ruído das rodas, fizeram um todo confuso que durou por alguns minutos. [...] o Dulcamara, o turco e o lacaio subiram para seus lugares; os coristas cercaram o carro; a ordem foi-se pouco a pouco restabelecendo, e principiando a orquestra o acompanhamento da *ária*, o charlatão a encetou. (*Folhetins*, p. 320)

²⁴ Referimo-nos, especificamente, aos folhetins da “Revista Teatral”, assinados sob o pseudônimo Capitão Jacques e publicados em *O Correio da Tarde*, a partir de janeiro de 1848. (conferir GIRON, 2004 (b)). Para referência cronológica, o último folhetim de Martins Pena foi publicado em 6 de outubro de 1847.

Como se vê os problemas são muitos. Em um exagero cênico, coloca-se em cena um carro puxado por um cavalo franzino conduzido por dois figurantes exóticos, que na verdade não sabiam conduzir o animal. O ator, imperdoavelmente, tinha uma aparência bizarra pela caracterização com que se apresentou em cena, a ponto do folhetinista sugerir que ele fosse o animal da cena. E, enfim, a confusão é total quando o cavalo se assusta e no meio da encenação dispara para fora do palco em direção à orquestra. Ao fim, o riso foi geral, como uma comédia que conquistou o público. Contudo, estamos diante de fatos que aconteceram durante a apresentação de uma ópera – dramática – do teatro lírico (!).

Acreditamos, dessa maneira, que nosso folhetinista incorpora a dialética entre a ópera e seu contexto de produção em seu texto crítico, o que evidencia tanto sua habilidade e sensibilidade de observador, bem apuradas, quanto sua eloquência ao fazer a crítica, em relação às péssimas condições do meio artístico da época.

Igualmente, no que se refere à sua percepção como crítico, consideramos que o folhetinista assume o papel do espectador ideal, amante das artes. Isto é, nessa função, Martins Pena, consegue perceber, julgar e avaliar, praticamente, todos os aspectos dos espetáculos com a inteligência e o olhar analíticos que um crítico deve ter, diferentemente da percepção do público comum quando se dispõe a ir a um espetáculo.

No que se diz respeito ao termo espectador ideal, é necessária uma breve explicação. A idéia do que seja um espectador ideal é uma apropriação da definição de “leitor ideal” proposto por Iser (1996). Para o teórico, tal leitor é aquele “capaz de realizar na leitura todo o potencial de sentido do texto ficcional” (ISER, p. 65). Assim, na verdade, o leitor ideal é uma entidade fictícia, pois ele seria capaz de esgotar todas as possibilidades de leitura que um texto pode oferecer, independentemente de seu contexto de mundo e sua situação histórica. Contudo, é a sua natureza ficcional que legitima sua existência (empírica), pois “enquanto ficção ele preenche as lacunas da argumentação, que surgem muitas vezes na análise do efeito

e da recepção da literatura.” (p. 66). Iser assinala que os críticos e os filólogos aproximam-se da idéia do leitor ideal, porém nunca poderão atingi-la completamente uma vez que para isso seria necessário partilhar do “mesmo código que o autor” (p. 65). Da mesma maneira, nem o autor, enquanto seu próprio leitor, não pode ser seu leitor ideal, posto que muda de código ao transitar de uma categoria a outra.

Partindo, então, desses conceitos de Iser, pensamos em Martins Pena como o leitor ideal do teatro lírico na corte. O teatro aqui se trata de um texto extralingüístico (texto porque é expressão e tem intenção comunicativa; extralingüístico porque não tem natureza puramente fixada na escrita), tão passível de várias interpretações e leituras quanto um texto lingüístico-literário, como, por exemplo, a leitura dos diversos fatores que o compõem: o texto dramático propriamente dito, o cenário, o figurino, a interpretação dos atores e dos músicos, a parte musical da ópera, etc. Isto é, como espectador do teatro, nosso crítico é leitor de um texto. Sendo um espectador diferenciado dos outros – seja porque sua função é observar minuciosamente tudo sobre o teatro, seja porque ele é profundo conhecedor das técnicas, das estratégias e das obras desse teatro – Martins Pena tem uma apreensão diferenciada e, por conseqüência, crítica desse teatro. Apesar da impossibilidade de apreensão absoluta de todos os aspectos (entendidos aqui como “todo o potencial de sentido do texto ficcional”, segundo Iser), nosso crítico é aquele que mais se aproxima do que seria um expectador ideal empírico. Portanto, o caracterizamos assim desde o título do presente trabalho na tentativa de recuperar a noção de sua função no teatro, de sua especialização no teatro lírico e, enfim, de sua relação com nossos palcos, tal como foi um grande homem do teatro brasileiro.²⁵

²⁵ Dar continuidade a essa discussão sobre Martins Pena crítico-espectador ideal adentrando a teoria da Estética da Recepção é, sem dúvida, um aspecto interessantíssimo, pois sua visão perspicaz de um espectador ideal tem influência direta na crítica por ele produzida; porém, não nos alongaremos nesta questão já que fugiríamos dos nossos objetivos primordiais: analisar os folhetins de “A Semana Lírica”, bem como compará-los à crítica literária contemporânea. Reiteramos, por fim, que a apropriação do termo leitor ideal da teoria de Iser, em nosso texto e principalmente no título deste trabalho, tem a função de ilustrar a categoria de ‘leitor’ (presencial) do nosso teatro, portanto, do espectador preparado, experiente e atento a tudo, que foi Martins Pena.

Chegamos, assim, a um ponto fundamental sobre a análise da escritura crítica nos folhetins, que dividiremos em duas partes: a crítica pedagógico-constructiva e a relação dessa crítica com a produzida contemporaneamente. Essa relação entre a crítica de Martins Pena e as produzidas na mesma época, por demandar maior e longa reflexão e por se tratar do ponto crucial de nosso trabalho, será desenvolvida no capítulo seguinte.

Quanto à questão da crítica pedagógico-constructiva, trataremos dela imediatamente, já como uma preparação para as reflexões do próximo capítulo.

Acreditamos que a incorporação de uma postura pedagógico-constructiva, do crítico em relação a todos os envolvidos no teatro, se configura como um recurso discursivo e avaliativo, e também revela suas impressões sobre nossa cena lírica, aquelas que de fato acontecem e as que deveriam acontecer.

Ao que parece, o crítico acreditava que por uma educação artística e com um desenvolvimento substancial da arte produzida no Brasil, a sociedade teria uma base civilizatória mais consistente e melhor constituída. Por tudo isso, é notável sua campanha pelo estabelecimento do Conservatório Musical Brasileiro, que já comentamos acima, assim como suas críticas ao Conservatório Dramático Brasileiro,²⁶ instituição que muitas vezes emitia censuras incoerentes, que eram, porém, incontestáveis pelo público comum.

Embalde porém tentem os censores puxar para trás o carro da civilização e do progresso; poderão, sim, contribuir para a morte e extinção do teatro em língua portuguesa em nossa terra mas não nos hão de levar a

²⁶ Martins Pena também foi membro do Conservatório Dramático Brasileiro desde o princípio de seu exercício em 1843. Foi nomeado segundo secretário e desligou-se da instituição em 1846. Sua atuação como censor foi discreta, pois raramente fazia restrições. Tolerante e liberal foi, sem dúvida, um dos censores mais coerentes, considerando em suas análises o aspecto dramático das peças, não se deixando influenciar por questões de interesses políticos e religiosos, expressa nas entrelinhas da atuação do Conservatório, que somente no ano de 1845, censurou 228 peças. Embora sócio e membro atuante do órgão, como dramaturgo foi censurado pela comédia *Os ciúmes de um pedestre*, de 1845. A peça foi reescrita e novamente encaminhada ao primeiro secretário com uma carta de Pena na qual podemos perceber toda sua irritação: [...] Aqui te remeto a comédia *O Pedestre*, com as emendas pedidas pela Censura. Deus me dê paciência com a Censura!...muito custa a ganhar a vida honradamente...melhor é roubar os cofres da Nação, e para isso não há Censura. À vista temos que conversar sobre a destampatória censura; o Sr. Censor...Coitado! julgo que está com catarata... na inteligência, pois viu um ataque a João Caetano, onde não havia senão uma simples paródia ao *Otelo*; paródias que se permitem nas partes do mundo mais civilizadas, on(de) a literatura não está enleada... [...] (Magalhães Júnior, 1972, p. 167)

esses belos tempos de hipocrisia e de afetação de moralidade que tão longe estão da verdadeira moralidade. (*Folhetins*, p. 111)²⁷

Assim, por esse excerto podemos ver que nosso folhetinista almejava e procurava criar, com suas sugestões, uma coerência no círculo teatral. Como crítico consciente, ele defende a arte como espetáculo e essência bem qualificados e acredita que o ideal civilizatório deve emanar da arte bem realizada e, uma vez que há boa arte, a platéia interage com o espetáculo, atingindo um dos pontos cruciais desejados pelo folhetinista, isto é, que seja despertada no público uma consciência artística, política e social que seria proveniente da capacidade crítico-avaliativa sobre a arte por parte desses espectadores. Parece-nos, portanto, que, para ele, a leitura de seu folhetim como entretenimento fica em segundo plano.

Por isso, apesar de buscar sempre incitar o leitor em seus textos, o crítico lamenta a acomodação da platéia e sua difícil função como crítico:

Feliz do público que vai aos espetáculos quando lhe apraz para gozar! infeliz do folhetinista que, sem trégua nem descanso, tomou a peito descobrir as mazelas teatrais! (*Folhetins*, p. 363)

Martins Pena, de modo original, concentra em seus folhetins um olhar minucioso para correlacionar estruturalmente o ambiente e sua crítica. Isso se configura como uma estratégia de composição que ultrapassa a incorporação do contexto, do qual falamos acima. Trata-se da elaboração de uma crítica conscientemente construtiva que, contudo, usa uma escrita detalhista como procedimento retórico pautado numa ironia satírica, cujo objetivo é questionar e exigir providências, já que se presta a expor os desmazelos para com o teatro e a

²⁷ Esse excerto foi extraído do folhetim de 17 de janeiro de 1847 em que o folhetinista comenta a censura do Conservatório Dramático à ópera francesa *Les Diamants de la Couronne*. Mais adiante (na página 92) voltaremos a falar sobre esse folhetim onde citaremos outros trechos dessa crítica que evidenciam a atuação do crítico em favor do teatro, tanto por meio de críticas construtivas (nem por isso mais brandas) quanto por meio de idéias para solucionar os problemas.

arte no Brasil. Muitas vezes o folhetinista, com sua escrita crítica, recria estruturalmente o ambiente conturbado e ridículo do seu teatro-objeto.

Além de ser um trabalho de elaboração literária plausível, visto a produção literária do Brasil até então e a contemporânea, cujo cerne era o romantismo voltado ao sentimentalismo e ao patriotismo, esses folhetins contribuem para posicionar Martins Pena no quadro da produção crítica contemporânea, assim como propõem uma reavaliação do que entendemos como o tipo de crítica produzida nesse período.

Por meio do tema do teatro lírico, Martins Pena faz uma crítica que se desdobra: a escrita em prosa romântica satírica, também recorrente na da época, porém menos evidenciada, organiza a escrita crítica do folhetinista, originando uma transposição do procedimento estético artístico para o crítico, garantindo não uma escrita original, mas certamente peculiar e marcante dentre as críticas escritas no período em questão. Isso é o que analisaremos detidamente no próximo capítulo.

Capítulo 3

Nacionalismo, cor local e a escritura nos folhetins de Pena

3.1. A crítica contemporânea aos folhetins

Com base nos estudos realizados até hoje em teoria e história da literatura, sabemos que se aponta a crítica produzida a partir de meados de 1830, como o que chamamos de crítica romântica, ou seja, aquela que foi produzida no primeiro período do romantismo brasileiro, a qual versava, sobretudo, sobre as questões de determinação, caracterização e, conseqüentemente, sobre a historiografia de nossa literatura.

Afrânio Coutinho (1969) no ensaio “Crítica literária romântica”, publicado na *Revista do Livro*, reitera o que Antonio Candido já afirmara, menos explicitamente, desde a primeira edição de sua *Formação da Literatura Brasileira*. Diz Coutinho: “O PONTO DE PARTIDA (sic) do ideário crítico romântico foi a busca do caráter brasileiro da literatura, ou do caráter que devia assumir a literatura no Brasil para ser uma literatura nacional.” (p. 12)

Segundo Candido (2007), em sua obra de história da formação literária brasileira, o “temário central da crítica romântica” é, essencialmente, “uma retomada das posições de Denis” (p. 644). O autor elenca como temas dessa crítica: a independência da literatura brasileira e o estabelecimento do que já havia sido produzido como tal, ou seja, sua história; a influência na literatura do meio, das raças e dos costumes do país; a religião; e, por fim, o índio e a natureza como temas preferenciais porque são legítimos do Brasil.

Essa crítica, produzida principalmente por Gonçalves de Magalhães, Pereira da Silva, Joaquim Norberto e Santiago Nunes Ribeiro, no primeiro momento do nosso romantismo, de acordo com Candido, se propunha às “definições e interpretações gerais da literatura

brasileira” e concentrava “os esforços para criar uma história literária, superando a crítica estática e convencional do passado” (p. 643).

Após a independência política do país, os intelectuais/literatos brasileiros, intentaram uma reforma dos pensamentos voltando-se a tudo o que se referisse ao nacional. Amparados no movimento romântico, especialmente o de modelo francês, tornou-se urgente a necessidade de concretização da criação e/ou o estabelecimento das letras nacionais, por um lado como apoio e amparo à independência política, por outro, como consequência dela.

Alfredo Bosi (1994), por sua vez, afirma que o assunto nacional teve destaque em grande parte das produções do auge do romantismo no Brasil:

As atitudes ideológicas e críticas que se rastreiam durante as quatro décadas do Romantismo têm como fator comum a ênfase dada à autonomia do país. Há em todo o período um nacionalismo crônico e às vezes agudo, que ao observador menos avisado pode parecer traço bastante para unificar e definir a cultura romântica. (p. 154)

Como bem refere Bosi, o “nacionalismo crônico” foi marcante em grande parte da produção do período romântico, principalmente na sua primeira fase; no entanto, o nacionalismo não pode ser concebido como uma característica unificadora da produção romântica no Brasil. De todo modo, essa “ênfase dada à autonomia do país” fica muito evidente com os primeiros escritos que inauguraram o movimento romântico no Brasil e no tipo de literatura produzida na época: crítica literária historiográfica, romances que resgatam o que é genuinamente brasileiro (romances históricos e indianistas) e poemas que enaltecem a nova pátria e que exaltam e predizem seu futuro glorioso. No caso, trata-se do desejo e da afirmação das peculiaridades da nova nação – como sabemos: a natureza e o índio, que aqui se tornam recursos literários – relacionados diretamente com as questões de independência política.

Portanto, reiteramos que isto que chamamos de crítica contemporânea aos folhetins de Martins Pena, é a crítica literária da época, e não a específica sobre o teatro como nossos folhetins.

O ideário romântico, *a priori*, surgiu na Europa como ruptura das concepções clássicas e neoclássicas em vigor desde o Renascimento, bem como surge como consequência da fragmentação do homem que sobreviveu aos determinantes séculos XVII e XVIII. A retomada da cultura, das crenças e lendas peculiares de cada nação, foi um fator a mais que veio ao encontro do sentimento subjetivo e peculiar que propunha a nova forma romântica de ver o mundo. Ao mesmo tempo, nesse homem fragmentado, não cabe a aceitação da arte apenas com o que há nela de sublime. A representação desse homem está no paradoxo, nas duas forças e nas duas faces que compõem o ser humano e o mundo: o bem e o mal, o belo e o feio, o universal e o subjetivo, a realidade e a ilusão. É isso que propõe, a partir de uma visão religiosa e cristã, o manifesto romântico de Victor Hugo no seu prefácio ao *Cromwell*, em 1827.

A poesia nascida do cristianismo, a poesia de nosso tempo é, pois, o drama; o caráter do drama é o real; o real resulta da combinação bem natural de dois tipos, o sublime e o grotesco, que se cruzam no drama, como se cruzam na vida e na criação. Porque a verdadeira poesia, a poesia completa, esta na harmonia dos contrários. Depois, é tempo de dizê-lo em voz alta, e é aqui sobretudo que as exceções confirmariam a regra, tudo o que está na natureza está na arte. (HUGO, 2004, p.46)

E o escritor ainda continua argumentando para demonstrar que essa “harmonia dos contrários” é constatável na natureza humana:

Se, repelidos deste entrincheiramento na sua segunda linha de fiscalização, renovarem [os críticos] sua proibição do grotesco aliando ao sublime, da comédia fundida na tragédia, faça-se com que vejam que, na poesia dos povos cristãos, o primeiro destes dois tipos representa a fera humana, o segundo a alma. (p. 47)

Não obstante essa nova visão que o romantismo imprimiu ao homem europeu do início do século XIX, de certa forma, essas idéias acabaram sendo desenvolvidas de modo

tendencioso no Brasil, no que se refere aos aspectos políticos. A concepção romântica disseminada por aqui não se caracteriza principalmente pela ruptura das tradições, das produções e do homem antigo. Ao contrário, o romantismo aqui desenvolvido parece demarcar o início de uma produção e de pensamentos próprios, legitimando-os em vista do pouco que havia sido feito anteriormente sob a influência da mitologia e dos escritos greco-romanos clássicos, bem como da produção da própria metrópole. Sem dúvida, esse posicionamento foi incendiado pela independência política de 1822, especialmente celebrada pela aclamação de D. Pedro II, em 1841, determinando que a antiga colônia, já emancipada, era agora um Império; daí a grande necessidade de afirmar que esse recente Estado teria condições de se desenvolver com progresso e independentemente da nação colonizadora européia.

Como elemento simbólico do ponto de partida do nosso romantismo, admite-se como marco a *Niteroy – Revista Brasiliense*, editada em 1836, na França, pelo grupo dos primeiros românticos brasileiros que viviam em Paris – Gonçalves de Magalhães, Torres-Homem, Araújo Porto Alegre, Pereira da Silva, entre outros. Já prenunciavam os autores no prefácio da primeira edição: “Tal é o fim a que se propõem os autores dessa *Revista*, reunindo todas as suas forças para apresentar em um limitado espaço considerações sobre todas as matérias, que devem merecer e seria atenção (sic) do Brasileiro amigo e da glória nacional.” (p. 5). Essa questão da “glória da pátria” é muito evidente nesse breve preâmbulo e nos artigos que compõem a revista e, como não poderia deixar de ser, é com tal idéia que finalizam o prefácio: “veremos a pátria marchar na estrada luminosa da civilização, e tocar ao ponto de grandeza, que a Providência lhe destina.” (p. 6).

Sob esse panorama é que Gonçalves de Magalhães publica o seu famoso “Ensaio sobre a história da literatura do Brasil”, na primeira edição da *Niteroy* (ensaio que, dentre os demais artigos, mais se relaciona com nosso estudo, é claro, por tratar prioritariamente de

literatura e nacionalidade). Assim, é consenso destacar como temas centrais de seu artigo a nossa independência literária da metrópole e seu princípio original na nossa natureza, conforme as proposições de Denis e de acordo com nossa filiação francesa. Por isso, vemos logo no início do texto de Gonçalves de Magalhães:

Aplicando-nos agora especialmente ao Brasil; as primeiras questões, que se nos apresentam são: qual é a origem de sua Literatura? Qual seu progresso, seu caráter, que fases tem tido? Quais os que cultivaram, e as circunstancias, que em diferentes tempos favoreceram, ou tolheram seu florescimento? Havemos pois mister remontarmo-nos ao estado do Brasil depois de seu descobrimento, d' ai pedindo conta à história, e à tradição viva dos homens do como se passaram as cousas, seguindo a marca do desenvolvimento intelectual, e pesquisado o espírito que a presidia, poderemos livremente mostrar, não acabado, mas ao menos verdadeiro quadro histórico da nossa Literatura. (p.135)

Outrossim, Paulo Franchetti (2006) assinala que a “principal reivindicação e a principal novidade” do artigo de Magalhães é a existência de um “instinto oculto” no decorrer da história da literatura brasileira, que pode ser entendida como uma força que emana do ambiente natural e impele seus compatriotas a uma ação, estando, essa idéia, ligada diretamente ao encontro da verdadeira religião. Segundo o autor, essa tese lançada pelo ensaísta é complementada por outra idéia fundamental do ensaio, a de que a literatura, embora sofra variações, sempre se adapta ao “caráter e o estado de civilização do povo que a origina”.

Ao tratar do ensaio de Magalhães não propomos contestar nossa tradição e seu valor na história de nossa literatura, assim como outros críticos e ensaístas já discutiram tal artigo sem ferir o cânone. Pretendemos, contudo, mostrar o quão inflamado estava o sentimento patriótico desse grupo e podemos constatar isso no texto em questão:

Uma só idéia absorve todos os pensamentos, uma nova idéia até ali desconhecida, é a idéia da Pátria; ela domina tudo, tudo se faz por ela, ou em seu nome. Independência, Liberdade, instituições sociais, reformas, política enfim, tais são os objetos, que atraem a atenção de todos, e os únicos, que ao povo interessam. (p. 152)

Isso é decorrente, sem dúvida, do sentimento ‘antilusitano’ que perpassa o texto e anuncia a filiação francesa:

Com a expiração do domínio Português desenvolveram-se as idéias. Hoje o Brasil é filho da civilização Francesa; e como Nação é filho desta revolução famosa, que balançou todos os tronos da Europa, e repartiu com os homens a púrpura, e os cetros dos Reis. (p.149)

Fica evidente, portanto, a emergência da afirmação de independência (total) de Portugal, visionada sob o espectro do progresso e da liberdade: “Necessário era a Independência; todos a desejavam, impossível era sufocar o grito unânime dos corações Brasileiros ávidos de Liberdade (sic), e de progresso. E quem pode opor-se à marcha impetuosa de um Povo, que conhece sua própria força, e firma sua vontade?” (MAGALHÃES, *Niteroy*, p.150)

Enfim, queremos mostrar que o sentimento nacionalista que animou nossos primeiros românticos foi inflado, por um lado, pelos anos de colonialismo ‘engasgados’ e, por outro lado, foi incendiado pela emancipação política de 1822, que trazia novas esperanças sobre o avanço cultural e material da nova nação. Corroboramos isso com as palavras de Franchetti: “A tarefa do historiador da literatura brasileira, que Magalhães se atribui, consiste, portanto, em retratar simultaneamente a história da emergência do caráter nacional e a história do progresso da civilização brasileira.” (p. 122-123)

Porém, no decorrer desses primeiros escritos que defendem essas idéias nacionalistas, acreditamos que haja um certo deslumbramento com tais idéias, o que leva esses críticos e ensaístas a emitirem visões e posicionamentos sobre o que almejaram, de situações ideais, onde vigorem normas altamente aperfeiçoadas, fugindo, de certo modo, à realidade daquele Brasil.

Abel B. Baptista (1991), no capítulo “O episódio brasileiro”, faz considerações valiosíssimas a respeito da discussão em torno do projeto romântico brasileiro. Ele afirma que tal movimento foi o responsável por “fundar a literatura brasileira enquanto projecto (sic) moderno”, por isso a independência política

é o fulcro desse impulso moderno que atravessou o romantismo brasileiro, que lhe permitiu encontrar tanto no exterior da literatura como, principalmente, no exterior da tradição literária européia, o fundamento e a finalidade para um projecto de construção de uma literatura nacional. (p. 27)

Seguindo essa linha de raciocínio o autor traduz com exatidão o que queremos ressaltar: “ao mesmo tempo que fundavam o projecto de literatura nacional, os românticos inventavam o Brasil” (p. 28), e ainda: “Os românticos viveram-no [o impulso moderno] na ilusão de um duplo começo: começo do Brasil enquanto nação independente, começo da literatura brasileira enquanto literatura verdadeiramente nacional.” (p. 26).

Nesse sentido, consideramos que na maioria das vezes tal sentimento nacionalista os levou a uma utopia sobre o país, à medida que esses intelectuais deixam de voltar seu olhar para o que de fato acontecia por aqui. Lembremos que esses primeiros românticos – o grupo da *Niteroy*, do qual Gonçalves de Magalhães é considerado o introdutor do romantismo no Brasil – se formaram na França e de lá da Europa é que escreveram e publicaram seus pensamentos sobre o Brasil, como por exemplo, os dois números da *Niteroy*.

É a propósito disso, também, que Tânia Jatobá, em seu livro *Martins Pena: construção e prospecção* (1978) defende que Martins Pena – como comediógrafo – é, de fato, o primeiro escritor romântico do Brasil, pois é o primeiro a debruçar-se sobre assuntos locais, com personagens típicos que vivem e convivem numa realidade nacional. Para dizer nos termos românticos, foi ele quem de fato se valeu, comprovadamente, da cor e do espaço local. Segundo Jatobá, Pena consolida a instauração do romantismo no Brasil com suas comédias, ou seja, seriam suas comédias (de costume) que teriam inaugurado efetivamente a dramaturgia e a literatura brasileiras em língua e ambientação nacionais.

Segundo a autora, a obra de Gonçalves de Magalhães estava demasiadamente mergulhada, estética e tematicamente, ainda, nos conceitos neoclássicos, bem como estava fincada demasiadamente no universo literário e na realidade francesa. Logo, torna-se inviável admiti-lo como instaurador do movimento romântico no Brasil.

Embora concordemos com Jatobá que é nítida a filiação de Gonçalves de Magalhães às idéias neoclássicas, não discutiremos nesse trabalho a quem se deve o título de inaugurador do romantismo no Brasil, pois, para nosso estudo, não é tocante nos prolongarmos em tal discussão, posto que tomamos como ponto de partida (para chegar a uma modesta contribuição de revisão do cânone) o que é o consenso geral dos críticos e teóricos sobre esse assunto das “origens”.

Sendo assim, passamos a discutir um dos pontos principais deste trabalho: de que modo a crítica-folhetinesca se aproxima dessa crítica contemporânea e, paradoxalmente, como ela se diferencia totalmente desse paradigma em nível da concepção da arte no Brasil. A partir disso, analisaremos seus pontos positivos, o que há nela de substancial e, enfim, o que traz de inovador e porque apontamos uma revisão do cânone da crítica do século XIX, ao desejar vê-la nele inserida.

3.2. O folhetinista e o ideário romântico

Ainda que Martins Pena não tenha sido integrado ao cânone por sua produção crítica no século XIX, pretendemos mostrar o valor crítico de seus folhetins e, igualmente, toda a relação estrita que ele teve com o que foi produzido no âmbito teatral, para além das comédias, especialmente como crítico, e, por conseqüência, também nos âmbitos cultural e literário, extensões do ambiente teatral, o qual, como já demonstramos, circunda diversas áreas.

A respeito da relação do conteúdo dos folhetins de Martins Pena com aquele da crítica contemporânea romântica, de um ponto de vista elementar, é perceptível uma aproximação somente no que diz respeito ao desejo de nosso folhetinista, como vimos, ver em desenvolvimento a arte no Brasil e, também, à medida que, em seus folhetins, ele compõe uma história da cena teatral brasileira (principalmente da lírica) do fim da primeira metade do

século XIX; conforme ele mesmo diz, é um “fiel historiador dos acontecimentos, maravilhas, tribulações, peripécias, pronunciamentos, revoltas, embaraços e crises do Teatro de S. Pedro [...]” (*Folhetins*, p. 334).

Porém, é imprescindível registrar como situamos Martins Pena dentro da perspectiva romântica, antes de explanarmos minuciosamente sua composição crítica. Para isso recorreremos a uma citação de Décio de Almeida Prado sobre nosso crítico, enquanto dramaturgo:

O Martins Pena comediógrafo, seja pelo temperamento, seja pela escrita teatral, nada tinha de romântico (a comédia romântica, quando existe, banha-se na fantasia poética de Shakespeare). Ao contrário, o escritor brasileiro, em suas peças cômicas, satirizou as atitudes exaltadas e as declarações de amor bombásticas. Mas foi romântico, ainda que a contragosto, pela época em que viveu e que retratou com uma mistura inconfundivelmente pessoal de ingenuidade e de engenhosidade artística. E tanto mais por possuir em alto grau duas qualidades prezadas pela ficção romântica: o senso da cor local e o gosto pelo pitoresco. (p. 60)

Seguramente, Martins Pena era contra os exageros e a exaltação romântica, se bem que admirasse o trabalho e o talento do grande ator João Caetano, por exemplo.

Quanto à citação, concordamos com a idéia de Prado transcrita nesse excerto, ainda que essa definição se refira a Martins Pena dramaturgo, pela visão panorâmica que ele nos dá ao situar circunstancialmente nosso crítico dentro do período romântico brasileiro. Além disso, acrescentamos que, além de o ‘comediógrafo’ exalar “senso da cor local” e o “gosto pelo pitoresco”, consideramos que nosso folhetinista também se vale dessas duas características, muito presentes em suas críticas-folhetinescas, seja porque nelas é constante o ar pitoresco – nos dois sentidos da palavra, pictórico e divertido –, seja porque se refere, constantemente, à sociedade (espectadora), aos seus costumes, à sua cultura e ao seu ambiente.

Apesar desse fator comum à produção crítica romântica (brasileira), Martins Pena parece se manter à margem do centro dessa produção visto que na maior parte do tempo, em

seus textos, ele contesta vários pontos do pensamento romântico, importado principalmente dos franceses.

Primeiramente, conforme diz Prado acima, ele satiriza em suas comédias, e igualmente nos folhetins, as exaltações e o tom declamatório, típicos do teatro melodramático. Em segundo lugar, agora em relação à produção da primeira fase do romantismo brasileiro (do grupo de Gonçalves de Magalhães), nosso crítico não está em pleno acordo com o modo que esse grupo trabalha a questão do nacionalismo e do patriotismo. Martins Pena parece antecipar um “realismo” ao deixar de lado o subjetivismo, tão em alta nessa época, ou mesmo um sentimento épico de redenção, ao voltar-se para os problemas reais e concretos do momento; no caso, em se tratando da crítica, ele tem uma produção voltada para o questionamento da organização da arte e a disposição do meio em que é produzida, valendo-se para isso da linguagem e da estética contemporâneas, ironicamente, para desmitificar as ilusões ostentadas pelos intelectuais e por representantes do governo, da época, em relação à arte; idéia que desenvolveremos a seguir.

Sua atuação estaria mais ligada, portanto, à convicção e ao desejo de ver concretizado o teatro nacional, a partir do projeto de “inserir o Brasil na galeria das nações civilizadas” (ARÊAS, 1980, p. 68). Assim, ele aponta a possibilidade de ser criada aqui, de modo mais efetivo, uma consciência artística que desperte e incorpore os critérios de valor da exigência padrão – é claro que segundo o modelo europeu – para produção da digna arte, procurando tornar visível e admirável, nesta “tapera de Santa Cruz”, a nobreza da arte.

O reconhecimento dessa consciência crítica em Martins Pena, como comediógrafo e crítico, é fator imprescindível para a compreensão de sua obra. Exemplo perfeito disso, que não podemos negar e que provém de sua produção dramática, é a comédia *O Diletante*, na qual onde tanto se pode ver uma crítica bem humorada aos exageros referentes à ópera(mania) da moda, quanto é subjacente à crítica a não realização plena da obra-prima de Bellini,

Norma, em nossa débil verdade teatral. O fato de tal ópera não ter representação digna aqui é intensificado pela falta de critério e de noção crítica do público, o que se fundamenta na sua não formação, por serem espectadores pouco exigentes e alienados, reforçado pela qualidade superior apenas aparente dos cantores europeus que chegavam ao Brasil para fazerem carreira, uma vez que não eram bons o suficiente para o conseguir na Europa.²⁸ Isso, por sua vez, demonstra a carência de tradição e educação artísticas e crítico-avaliativas desses espectadores, bem caracterizados como **tupiniquins**, e justificada pelo despreparo cultural dessa sociedade, na qual o crítico projeta seu ideal civilizatório que privilegia qualidade à nacionalidade, pois como ele próprio diz “Pelas artes civilizam-se os povos.” (*Folhetins*, p. 258).

Assim, situamos Martins Pena em relação à crítica contemporânea como um sujeito ativo, o qual, no papel de folhetinista, empenha-se em prol de melhores condições para o teatro e para quem a arte não se limita a ilusões de progresso sem que haja um trabalho efetivo em prol do aperfeiçoamento. Para isso, mesmo valendo-se do tipo de linguagem corrente, a romântica – estilo que o crítico segue, com o qual se formou intelectualmente – ele questiona a euforia nacionalista que paralisa e negligencia a situação embaraçosa da arte no país naquele momento. Ou seja, transformar a estética romântica ligada ao sentimentalismo e ao subjetivismo em procedimento irônico é o recurso retórico que nosso crítico utiliza para questionar, indiretamente, os ideais utópicos dos nossos primeiros românticos.

Vilma Arêas (1987) comenta o engajamento da crítica de Pena nos ideais do período, sobretudo, em relação ao estilo retórico adotado pelo folhetinista e, também, destaca sua postura em defesa da arte brasileira.

Assim, não serão chocantes certos traços nos *Folhetins*, alguns abertamente defendendo princípios da nova escola (a favor da cor local, contra cantilena), outros apontando ainda delicadamente uma nova sensibilidade, colada embora à antiga.

²⁸ Conferir p. 43.

A esse respeito é muito curiosa a compreensão de uma postura clássica de representação vazada numa retórica algo romântica. (p. 87)

Sem dúvida, a melhor qualidade que poderíamos destacar na atuação desse crítico-folhetinista, consciente e espectador-ideal, seria a ‘coerência’. Como crítico, ele parece sempre se nortear pela coerência: a cênica, a musical, a interpretativa e até mesmo quanto à questão do patriotismo. Ele, diferentemente da grande maioria dos nossos primeiros românticos, se engajou no ‘projeto nacionalista’, tipicamente romântico, mas com uma visão voltada para o real e para os fatos, pois é desse modo que ele tem seu olhar voltado para pessoas e para os fatos que correspondem à fiel realidade do país.

Para exemplificar isso, citamos o caso do problema com os coristas do Teatro São Pedro. O folhetinista toma o partido dos coristas que não recebiam seus salários há meses e eram obrigados a trabalhar ainda assim para não perderem o emprego. Mais uma vez, o que sobressai nessa defesa dos coristas é a coerência. Vejamos:

Dinheiro é sangue, dizem os ricos; sem dinheiro não se come murmuram os pobres, e sem comer não se canta, acrescentam os coristas. Estes pobres coitados ganham 30\$ por mês para cantarem todos os dias desde pela manhã até alta noite. Com 30\$ mensais ninguém vive, e como tratem eles de agenciar a vida por outro modo, faltam às horas dos ensaios, e o teatro vai-lhes roendo com multas o magro ordenado. [...] mas o que na verdade é duro de levar-se, é que se atrase o pagamento aos coristas dous (sic) e três meses, como aconteceu ultimamente. (*Folhetins*, p. 228)

Com isso, vemos que Martins Pena viveu no período romântico e conseguiu extrair dessa vivência motivos que lhe dão uma visão bastante crítica de sua época e muito avançada em vista da produção contemporânea que conhecemos hoje, apesar de sua juventude, se bem que isso é relativo em termos de século XIX.²⁹

Por isso, sua obra se diferencia dentre os escritores tradicionais seja como comediógrafo e como folhetinista – e, no presente trabalho defendemos arduamente seu

²⁹ Luís Carlos Martins Pena morreu de tuberculose, aos 33 anos, em 7 de dezembro de 1848, na cidade de Lisboa, quando regressava ao Brasil para se tratar. Trabalhou cerca de um ano na Inglaterra como adido de 1ª classe da legação brasileira em Londres. O auge de sua produção cômica foi entre 1838 e 1848.

reconhecimento como crítico. Sendo nosso foco de estudo sua crítica, é o que analisaremos detidamente a seguir, desvendando a elaborada construção retórico-discursiva, a qual juntamente dos outros recursos que já abordamos, configura um tipo de crítica diferenciada, marcada com o selo da peculiaridade do estilo e da inteligência cênica, musical, teatral e literária de Martins Pena.

3.2.1. A ironia como principal recurso crítico

Partindo da leitura dos folhetins críticos de Martins Pena, consideramos que sua análise pelo viés irônico não é somente coerente e importante, mas fundamental para compreendê-los mais profundamente, pois, neles, vemos a elaboração de uma crítica (indireta) permeada por procedimentos irônicos.

Ao longo do tempo e dos estudos literários, lingüísticos e discursivos um dos tópicos mais recorrentes como tema, conhecimento e estudo é a ironia.

Termo, expressão, atitude, comportamento, entre outros, tudo isso poderíamos dizer que é a ironia na sua forma híbrida, isto é, em sua forma mais abrangente, empregada tanto na escrita de textos literários e jornalísticos, quanto na fala, em situações informais de conversação.

A ironia, empregada em uma situação discursiva, como sabemos, é estabelecida, primordialmente, por uma contradição. Essa proposição vem ao encontro da significação mais corrente que a ironia é entendida: expressar o contrário daquilo que se diz. Entretanto, dado seu caráter híbrido, a ironia permite ainda outras implicações, conforme veremos.

Cientes da importância e da relevância que a ironia ocupa no processo de criação dos folhetins que estudamos, pretendemos mostrar qual é, então, seu papel e seu conseqüente efeito na crítica de Martins Pena, e como, no nosso caso, tal recurso se insere, dentro da

retórica do nosso crítico, na gama dos procedimentos textual e funcional, dando um acabamento especial para seu texto.

Acreditamos, no entanto, que esses recursos não são tão somente irônicos. Segundo nos diz Frye (1973), em “*Mithos de inverno*” de sua *Anatomia da crítica*, “A principal distinção entre ironia e sátira é que a sátira é a ironia militante: suas normas morais são relativamente claras, e aceita critérios de acordo com os quais são medidos o grotesco e o absurdo.” (p. 219). A sátira, portanto, é uma ironia mais crítica e incisiva composta, por um lado, da “graça ou humor baseado na fantasia ou num senso de grotesco ou absurdo” e, por outro, pelo “ataque”, ao qual se destina (p. 220).

É exatamente esse objetivo de ataque promovido pela “ironia militante” que vemos nesses folhetins de Martins Pena. Da sátira, então, temos uma crítica penetrante provinda do grotesco de onde é extraído o assunto dos folhetins: o teatro lírico tal qual é: “pinho, linhagem e tintas”. Disso, a consequência mais superficial é o humor que proporciona a leveza do texto, provoca o riso no leitor, mas cujo cerne é uma crítica mais profunda e ferrenha.

Não apenas um recurso técnico da comicidade, a sátira é, com efeito, o elemento de profundidade crítica e de percepção aguda do crítico; é assim que ela constitui nos folhetins o principal recurso retórico e discursivo, trabalhado sob uma linguagem romântica (sobretudo, detalhista e descritiva), o que confere ao texto, como resultado final, uma singularidade, especialmente por constituir uma sátira, a partir do próprio estilo romântico em comentários críticos sobre os folhetins teatrais.

Dessa forma, acreditamos que Martins Pena, desenvolvendo um trabalho criativo dentro da elaboração da crítica e de sua estilística, revela-nos o teatro, os conceitos e pensamentos de sua época. Sendo dotado de percepção crítica e literária, ele descobre um caminho peculiar para sua crítica-folhetinesca, bastante criativo para que seja considerado único. Nesse processo, ele cria textos críticos embebidos na estética romântica – tal como os

romances-folhetins –, sobretudo pela riqueza de detalhes com que narra os acontecimentos teatrais; contudo, isso não se caracteriza como uma continuação do padrão lingüístico e estilístico da época, posto que o recobre (galvaniza) com uma intenção subversiva, questionadora e exigente. Com isso, nosso folhetinista trabalha com um material de efeito, o qual é viabilizado funcionalmente pela ironia, que além do mais é uma característica marcante em toda a obra de Martins Pena; logo, a ironia de sua pena é o procedimento mais pesado e acionado em seus folhetins teatrais para maior profundidade crítica, por isso a reconhecemos como uma sátira, segundo o que teorizou Frye.

Vejamos um exemplo em que podemos constatar a sátira como a ironia ativa e escarneadora do folhetinista. O excerto foi extraído do folhetim de 17 de janeiro de 1847 em que o Martins Pena faz ataques diretos e irrevogáveis ao Conservatório Dramático, que censurou a ópera francesa *Les Diamants de la Couronne*, porque “nela se via uma rainha de Portugal vendendo os diamantes da coroa para acudir às urgentes necessidades do Estado sem que fosse preciso sobrecarregar com impostos os seus amados súditos.” (*Folhetins*, p. 107). Como condição para que a ópera fosse representada os censores se decidiram por “mudanças extraordinárias, cortes profundos!” (p. 112). Esse abuso do Conservatório levou o crítico à exasperação e à indignação, que podemos ter a dimensão pela forma com que ele conta os fatos dos seguintes parágrafos:

E em breve foi a peça levada ao palco cênico... Então pode-se admirar os escrúpulos dos censores. Se não fosse a superioridade da composição de Auber que surriadas não teria desagradado o bom povo do Rio de Janeiro do insulto literário que lhe havia sido feito pelos censores! A peça se passa na Dinamarca; ainda bem. Não é a coroa da Dinamarca das mais afamadas pela sua riqueza em brilhantes; mas enfim vá essa concessão. Em conseqüência a essa mudança, fizeram-se mudanças idênticas nos nomes das personagens; tudo passou a *dinamarquesar-se*. Santa Cruz passou a ser Turvik, Pedro passou a ser Peters, e assim por diante. Feita essa transformação, Jesus, meu Deus! que espantoso milagre se operou! a ópera cessou de ser antimonárquica, antidinástica; os espectadores puderam, a paz e salvo, e com todo o sossego de suas consciências, divertir-se, dar palmas, passarem algumas noites cheias no Teatro de S. Francisco.

Nesse *dinamarquesamento* da peça a atenção não podia ser tão completa que não deixasse alguma coisa aportuguesada [...] assim, se Santa Cruz chamou-se Turvik, um Sebastião sempre lá ficou para dizer que a ação

da peça era portuguesa; se deram à coroa de Dinamarca um diamante de grande valor chamado – a brasileira – em compensação deram-lhe a inquisição, que nunca fez em Kopenhagen arder as suas fogueiras: se lhe outorgaram para educação das meninas um convento da Trindade (a um país protestante), também lhe deram soldados que ajoelham diante de uma procissão de penitentes; e enfim, se, mentindo à geografia como a tudo o mais, deram-lhe serras importantes, deixaram-lhe moedas espanholas na circulação, como sejam os maravedis. (*Folhetins*, p. 112-113, grifo nosso)

Percebemos uma crítica mordaz nesse excerto, como não poderia deixar de ser pelo absurdo da situação. Acreditamos que não são necessários comentários nossos a respeito do trecho, pois o próprio excerto já é bastante esclarecedor. Sua indignação é a propósito do princípio de que um ‘capricho’ político não pode ter interferência na arte, uma vez que a representatividade da arte transcende o real e suas marcas deixam de ter importância circunstancial no efeito da obra.

Aqui, portanto, vemos claramente a estrutura da sátira: o humor gerado pelo senso do absurdo e a ironia incisiva que procura investir contra os censores e o Conservatório Dramático, procurando investi-los de bom senso e zelo pela arte teatral.

Revelando-se profundo observador das coisas e acontecimentos de seu tempo, essa escrita ao estilo romântico vem ao encontro de seu objetivo de ideal civilizatório, porém, às avessas. Ao invés de criar uma crítica convencional que defendesse os projetos de independência e de progresso procurando trazer melhoras para nosso campo artístico – tal como o primeiro grupo de românticos brasileiros fizeram –, Martins Pena zomba do estilo romântico mais conservador já institucionalizado (de caráter subjetivo, de sentimentalismo e patriotismo exaltados), ao utilizá-lo como uma sátira, forma de protesto para questionar, primeiramente e acima de tudo, a realização teatral, pois com uma escrita semelhante a dos romances-folhetim, mas não sendo um romance-folhetim, o crítico chamaria a atenção dos leitores que se sentiam familiarizados com tal estilo; em segundo lugar, para questionar essa escrita, pelo modo como se configurou no Brasil seguindo o exemplo francês, e principalmente para contestar as aspirações intrínsecas a ela, daqueles intelectuais que a

produziu. E tudo isso é estruturado sob procedimentos textuais irônicos que culminam na sátira.

E não poderia ser diferente em se tratando de um folhetim-crítica escrito por Pena; ora, o crítico, de estilo satírico, zomba da situação ao mesmo tempo em que a revela; ou melhor, o zombar do crítico seria uma espécie de toque de despertar para a realidade concreta do teatro e do país naquele momento. Portanto, a ironia satírica da estrutura funcional do texto é o conteúdo crítico da postura e do olhar de Martins Pena, especialmente por dois motivos: tal recurso permite um nível mais profundo de criticidade do assunto abordado e do círculo que o envolve, enquanto que, por outro lado, dessa mesma ironia aguda aflora um humor prazeroso, que cativa os leitores. Outrossim, simultaneamente ao inexorável modo de exigir melhoras há o desejo imensurável da concretização dessa expectativa.

Com isso, o efeito profundo dessa ironia satírica não é outro que o de subverter o discurso ideológico daquela crítica contemporânea embebida no subjetivismo e em projetos patrióticos utópicos. A manifestação irônica nos folhetins, conseqüentemente, está associada, de certa forma, à transgressão daquele senso comum, uma vez que vai além dele. Pela sátira, o crítico valeu-se de um estilo reconhecido no romantismo, mas pouco utilizado e valorizado no movimento brasileiro, trata-se da vertente que admite a sátira. Por isso essas críticas são tão singulares. E desse modo, com o tom incisivo de sua ironia, Martins Pena viola o discurso ideológico daqueles primeiros românticos à medida que o desmitifica no decorrer de seus folhetins, negando a imagem de independência econômica e cultural do recém Império, mas assegurando na realidade as possibilidades verdadeiras da arte no país.

Assim, com sua “ironia militante”, Martins Pena questiona e ultrapassa as idéias passivas introduzidas pela grande maioria dos intelectuais da época, as quais desconsideravam o espaço real do país no momento e demonstravam crer no progresso iminente. Ele, por sua vez, procura mostrar que esse não é único caminho, nem o melhor deles, para falar de nossa

sociedade e seu ambiente de modo a prover nossa necessidade de formação cultural e intelectual; isso porque o progresso em via de efetivação, declarado no discurso dos nossos primeiros românticos (o grupo da *Niteroy*), não corresponde diretamente à nossa realidade, e o avanço almejado parece ser limitado, já que tange à criação de uma história e uma literatura para um povo quase iletrado.

Esse sentimento de supervalorização do nacional foi gerado pela época e pelas aspirações que a nova perspectiva conduzia.³⁰ Apesar disso e de vivenciar esse momento, Martins Pena teve uma percepção aguçada ao reconhecer a pobreza da nossa formação. Diferentemente de nossos outros românticos que recuperaram elementos ‘mitológicos’ do nosso passado, cujo melhor exemplo é o índio, ele não elege um fator ou um acontecimento desse passado do nosso recém-império para sustentar ou demonstrar o seu promissor desenvolvimento, assim como não se baseia tão somente nas idéias românticas derivadas do romantismo francês. Aplicando o projeto civilizatório característico do nosso movimento e observando uma prática cotidiana da sociedade elitizada – ir o teatro lírico –, o folhetinista, constata que ainda era preciso finalizar a constituição de nossa civilização moral e, sobretudo, cultural, pois tudo isso ainda era muito rústico e carecia de desenvolvimento concreto a partir do que já existia aqui. Nesse sentido, não era coerente à nossa verdade real, dizer que o Brasil se encontrava em uma situação de completa independência e auto-suficiência porque já fosse Império; sua situação não estava consolidada ainda. O protesto de Pena contra a ideologia dos nossos primeiros românticos está justamente nesse ponto; e é isso que ele quer desmitificar em sua crítica satírica.

E era um dia... Não, não começemos em tom de história da carochinha, porque o fato é verdadeiro como a verdade, épico como a guerra de Tróia, pindárico como um triunfo nos jogos olímpicos; falemos pois com a seriedade que o caso merece. Se não nos podemos guindar à lírica sublimidade ou à gradiloqua eminência da epopéia, fiquemos na rasteira e singela narração da verdade... Mas como, se a verdade aqui parece pêta? ...

³⁰ Quando dizemos isso, remetemo-nos às obras e às idéias que fundaram a teoria romântica, como as de Chateaubriand, Mme de Staël e os irmãos Schlegel.

Como, se a verdade aqui, para não provocar indignação, carece de ser auxiliada provocando bom frouxo de riso? (*Folhetins*, p. 109)

Nesse excerto podemos notar um Martins Pena ilustrado, homem culto, que conhece bem não apenas a arte da representação sobre a qual comenta nos folhetins, mas também observa detalhadamente o seu ambiente: ele se nega a usar um tom falso, de ‘conto da carochinha’, pois ele irá falar sobre um fato real e que não é invenção ou ilusão, mas que é tão extraordinário quanto uma epopéia. Entretanto, falar liricamente sobre esses fatos, ou seja, sob o subjetivismo e o sentimentalismo, não é possível; assim, o crítico prefere um tom ‘menor’ mas amparado na “narração da verdade”. É então, que o folhetinista se questiona, já em tom satírico, sobre a questão paradoxal de como seria possível comentar uma verdade que mais parece mentira e que por isso precisa ser, de alguma forma, camuflada pelo riso para não causar a cólera, a repulsa e/ou a aversão.

Parece-nos que, aqui, podemos encontrar uma resposta para a opção da sátira. Por outro lado, percebemos que nesse breve trecho final, Martins Pena pondera sobre a viabilização das condições de existência e materialização de sua reflexão enquanto crítico (artista): qual o melhor modo e a melhor forma de falar a verdade, então?

É nesse ponto, conseqüentemente, que adentramos em outra faceta da ironia nos folhetins: é a ironia romântica.

Esse conceito radicado por Friedrich Schlegel, poeta alemão, tem como base a idéia de que o homem, um ser finito, busca apreender a realidade infinita do universo. Essa dialética é uma condição *sine qua non* de existência do ser humano e qualquer tentativa de apreensão do universo será sempre limitada já que todo seu sistema de “pensamento e linguagem são inerentemente sistemáticos e ‘fixativos’, enquanto que a natureza é inerentemente elusiva e protéica.” (MUECKE, 1995, p. 39). Quanto à criação artístico-literária, essa dialética paradoxal se repete à medida que o poeta deseja condensar o máximo de reflexão no espaço

mínimo de texto (que é a poesia, por excelência, para Schlegel) fazendo com que a obra seja um universo em si; isto é, a dualidade reside no fato da obra literária ser o meio de expressão, do artista, de sua insuficiente consciência diante do “Todo” (HANSEN, 1998, p.11). “Paradoxalmente, esta autoconsciência autoparódica torna a obra mais natural, não menos.” (MUECKE, p. 41).

Por sua vez, nosso folhetinista em suas crônicas, determinadas por uma norma lingüístico-ideológica (a romântica), busca abranger por meio de sua reflexão esse “Todo”; na efetivação da reflexão da obra temos, por um lado, uma uniformização porque ela segue o padrão sistema lingüístico-representativo definido, mas por outro, paradoxalmente, ela se esquia dentro do infinito particular que é o próprio universo da obra. Ele transforma parte de sua reflexão nos textos dos folhetins por meio do estilo romântico que, ao mesmo tempo, excedendo essa representação limitada do estilo e das referências lingüísticas, transcende o “cotidiano, concebendo o grotesco como maneira inesperada do sublime ou, ainda, como transcendência na imanência mesma da realidade baixa.” (HANSEN, p. 17)

Ao que nos parece, portanto, salvo a questão do gênero, Martins Pena pretendeu fazer uma reflexão de alto padrão quando tece considerações ponderadas sobre a arte teatral; mas por sua condição de artista que, se o induz à observação atenta, na mesma medida, de modo paradoxal, o impossibilita, por sua humanidade, de atingir e compreender a realidade infinita. Apesar de ter consciência dessa inapreensão, ele aposta criando, mesmo que algo uniforme e definível, porque arbitrário, mas que se supera dentro do universo da própria obra. O que sobressai disso é justamente esse percurso dialético da tentativa da apreensão do real esquivo e poliforme, como vemos no exemplo acima, problema solucionado por Pena por meio da sátira.

Dessa forma, a questão da presença da ironia romântica nos folhetins de Martins Pena, não é localizada em trechos determinados nos folhetins, mas é algo que se depreende do

conjunto das crônicas que formam um percurso crítico-reflexivo do cronista, pois tal ironia está instaurada na sua condição de artista, primordialmente. Isto é, o folhetinista assume essa postura irônica que o acompanhará ao longo de sua crítica-folhetinesca, mas que já lhe era inerente enquanto comediógrafo. Sendo assim, não citaremos trechos dos folhetins como exemplo de ironia romântica, pois não é possível localizar e apontar essa ironia em alguma circunstância ou algum parágrafo dos folhetins; porém, percebemo-la quando projetamos um olhar geral sobre o conjunto de textos folhetinescos.

Mesmo reconhecendo os procedimentos da sátira (técnica) em nosso objeto de estudo e da ironia romântica nas suas entrelinhas, é preciso dizer ainda que nele encontramos a ironia em outras facetas.

Uma delas é a ironia no sentido mais convencional como a conhecemos: uma figura de linguagem, da qual já falamos no início desta seção.

Muitos exemplos de utilização desse recurso são os que veremos no próximo capítulo. Citamos, agora, um excerto que retrata bem a retórica irônica de Martins Pena e seu domínio sobre o texto, a crítica e o jogo ficcional irônico. O trecho que segue é parte da primeira carta da “alma de Manuel Luís” ao “caro folhetinista”, de 22 de junho de 1847:

Quando estive no mundo, lá se vão bons pares de anos, animei um corpo chamado Manuel Luís. Creio que ainda alguém se recorda desse bom homem e do grande préstimo que tinha. Que talento! que gênio ! que recursos lhe assistiam! como administrava ele um teatro! ... Mas como tudo o que é bom acaba-se, acabou-se Manuel Luís, e eu, sua querida alminha, abandonei seu corpo, tomando cabisbaixa e contristada o caminho do purgatório. Se me fosse permitido, faria neste lugar extensa lamentação sobre o esquecimento em que jazem os ossos de Manuel Luís, e, declamando contra a ingratidão de seus patrícios, perguntaria indignado: “o que é feito dos restos de Manuel Luís? Que terra cobre seus despojos? Que colunas se erigiram á sua memória?” Mas isto seria perder tempo e clamar no deserto. (*Folhetins*, p. 266)

Como vemos no excerto, as exclamações que a personagem Manuel Luís dirige a si mesma, caracterizando-lhe em vida, e a lamentação pelo esquecimento da pessoa que foi, na verdade, são uma ironia do folhetinista, o autor dos textos e da personagem que fala nesse

momento. De modo exagerado, a narração vangloria a figura de Manuel Luís; entretanto, apoiado no jogo irônico, o sentido deve ser invertido, já que tal figura representava, nos anos de publicação dos folhetins de Pena, a inadequação e o atraso do nosso teatro, completamente desprovido de “recursos”, conforme já apontou Arêas (p.10).

Essa ironia de senso mais comum está muito presente nos folhetins. É, sem dúvida, a figura de linguagem mais usada pelo folhetinista. Interessante é notar que além de ser irônico, nesse sentido de que falamos agora, ele é dissimulado, toque sutil, mas que tem grande efeito na gama de estratégias críticas, que tem princípio na sátira, e aumenta a parcela de humor.

Depois da abertura (sic), levantou-se o pano e viu-se uma sala já muito vista, e ao longe, pelas suas arcadas, parte das muralhas e a ponte levadiça do castelo dos Puritanos... não, enganamo-nos, queremos dizer, do castelo de Vergi. Sentado sobre uma pele de tigre está o árabe Mugnay debaixo da figura do cantor Tamas... Pior! Estamos hoje a trocar tudo... o Árabe é que se chama Tamas, e o Sr. Mugnay é que o representa. (*Folhetins*, p. 347)

Esse comentário é a primeira parte da análise da estréia da ópera *Gemma di Vergi*, de G. Donizetti, do folhetim de 8 de setembro de 1847. Nesse trecho, o folhetinista emprega a ironia ao dizer que a todo momento se engana quando diz o que de fato é a verdade. No princípio ele já salienta que o cenário já é conhecido: é o mesmo usado na ópera *I Puritani* (V. Bellini), representada alguns meses antes. Isso já constitui uma crítica, pois o fato da companhia reutilizar cenários e figurinos, quase sem modificação, era inaceitável ao folhetinista. Igualmente inaceitável, é o ator representar mais a si mesmo que ao personagem, ou seja, não incorporar o personagem, daí o crítico fingir a troca de papéis do ator com o *rôle*, querendo dizer justamente que o ator não está representando – no sentido estrito da interpretação – o personagem Tamas.

Como esse há muitos outros exemplos espalhados pelas linhas dos folhetins, porém, passemos à utilização de outro tipo de ironia nos folhetins.

A última faceta da ironia que encontramos nessas crônicas é a que diz respeito à pluralidade de vozes. Para explanarmos essa questão, tomamos como base teórica o estudo de Beth Brait (1996), *Ironia em perspectiva polifônica*, uma extensa pesquisa sobre a ironia, voltada ao perfil polifônico, como bem diz o nome do livro.

Assim, nesse estudo, a idéia central é a ironia como a simultaneidade de várias vozes que se desenvolvem independentemente, constituindo possibilidades de leituras que convergem em um texto, contudo, originando múltiplos discursos; nas palavras da autora, seu estudo evidencia as “articulações configuradas pela ironia como confluência de discursos, como o cruzamento de vozes.” (p. 15). A autora apresenta, ainda, várias análises de textos jornalísticos e discute a ironia de outros pontos de vista como o psicanalítico e analisa, também, um romance, exemplificando a primeira parte teórica do livro.

Transcrevemos a seguir um exemplo, extraído da última crônica publicada, do dia 06 de outubro de 1847, que mostra como, embutido em uma voz, há essa polifonia discursiva, em alguns trechos dos folhetins: pela voz de um personagem se expressa a opinião do crítico. O excerto é uma carta de Manuel Luís; o trecho é parte da resposta do folhetinista à carta da “alma do mui distinto diretor”, é um dos últimos parágrafos do último folhetim publicado:

Recebi a vossa carta, e tantas verdades nela se contem e tão de acordo vão com o meu pensar, que a tenho como escrita por mim. O teatro italiano está nos seus paroxismos; morrerá e muito breve. Dizem que o seu presidente vai convocar uma *junta*, para que o doente não lhe morra nas mãos; Deus os inspire nessa consulta; muito temo, porém, que nada façam. Os membros daquele corpo estão gangrenados e deteriorados, e só pela *amputação* se poderá salvar o doente. Querirão eles lançar mão deste violento remédio? Não sei.

O teatro francês não está em circunstâncias menos críticas.
(*Folhetins*, p. 378)

Não é, portanto, por acaso que Martins Pena joga com a semelhança de pensamentos. Embora Manuel Luís represente, nos folhetins, a mediocridade do nosso teatro, nessa última carta ao folhetinista, ele reconhece o definhamento do teatro lírico italiano e francês no Rio de Janeiro, tal a degradação em que se encontram as representações das companhias; contudo, o

que representa a confluência de discursos aqui é o crítico dizer que seu pensamento é semelhante ao de Manuel Luís, tanto que parece ele mesmo, o folhetinista, ter escrito a carta. Ora, o folhetinista é Martins Pena, quem introduziu essa personagem da alma de Manuel Luís nas crônicas, o mesmo que de fato escrevia as cartas enquanto folhetinista; essa é a ironia na perspectiva polifônica. Desse ponto de vista, podemos encontrar tal ironia em todos os folhetins que trazem uma “carta de Manuel Luís”.

Sob o aparente comentário simples e objetivo do folhetinista, estão camufladas e subentendidas as vozes do conselheiro, do ensaiador, do músico/cantor, do amante de ópera, do dramaturgo, daquele que aponta friamente os erros, mas que reconhece os acertos; sobretudo, há a voz do homem de teatro, com competência e experiência na concepção, na encenação e na maneira de lidar com o palco e com o material artístico. Nosso crítico é, fundamentalmente, a voz que luta para que o teatro nesta “tapera”, que é o Rio de Janeiro, o Brasil, cresça e desponte para a capital imperial se regozijar com o prazer da arte verdadeira.

É nesse sentido que corroboramos em Brait a possibilidade da estruturação do texto sob a ironia, a qual revelaria uma perspectiva submersa do enunciado, que depende da compreensão do seu interlocutor para realizar-se plenamente.

Parece possível, a partir do instrumental oferecido por algumas linhas da análise do discurso, flagrar a ironia como categoria estruturadora de texto, cuja forma de construção denuncia um ponto de vista, uma argumentação indireta, que conta com a perspicácia do destinatário para concretizar-se como significação. (p. 16)

Sem dúvida a pluralidade de vozes aparece também em sua forma mais simples. Há diálogos fictícios, ou a inserção de vozes que se reúnem em torno do assunto discutido e que funcionam tanto como um recurso crítico como um recurso retórico discursivo. Vejamos esse exemplo:

A essa representação de *Lucrezia* em substituição de *Ernani* seguiu-se *Anna Bolenna*, de quem vivíamos demasiadamente saudosos, e que depois da estréia do Sr. Tati era o nosso constante pesadelo. Esse senhor, segundo por aí se rabiscou, escolhia a *Norma* para sua estréia, no caso de que para o

escriurarem lhe exigissem uma prova de suficiência; mas a quererem as cousas (sic) por outro modo, estava ele pronto a cantar, nas cordas de tenor, já se sabe, em qualquer outra ópera. Os que o ouviram, e mesmo os que talvez nem o conheçam, hão de lembrar-se do barulho que por aí houve: – *É tenor*, diziam uns. *Não é*, respondiam outros. *Se não é, já foi*, observavam os mais escrupulosos. *É barítono atenorado*, ouvimos nós dizer a uma velha que não vai ao teatro sem a sua corneta acústica. *É tenor abaritonado*, dizia o *cara linda* por essas esquinas a quem o queria ouvir. *Já não é nada*, dizia muita gente boa. E neste *é não é*, se andou por muito tempo aos tombos. A noite de sexta-feira, em que subiu à cena a tão esperada *Anna Bolenna*, veio tirar de dúvidas ainda as pessoas mais escrupulosas. (*Folhetins*, p. 68-69)

Por meio dessas “vozes” introduzidas no texto, Martins Pena põem em pauta (novamente) a questão do momento nos folhetins: o Sr. Tati é tenor ou barítono (?). Mais indiretamente, com essas vozes o folhetinista parece mostrar a insatisfação, justificada por terríveis apresentações, de ver tal cantor como um tenor já que, gradativamente, o cantor vai se tornando cada vez mais inqualificável. Isso, além do mais, vem corroborar a opinião do folhetinista, formada ao longo dos folhetins, de que o cantor é barítono e, definitivamente, não consegue cantar bem como tenor.³¹

Nessa mesma perspectiva ainda, torna-se relevante o fato de Martins Pena seguir o padrão estético do romantismo, com uma linguagem descritiva e detalhista, como não poderia deixar de ser, visto que ele foi formado e vivenciou o período de maior intensidade desse estilo. Parece-nos que ele tem consciência de que por esse estilo ecoa uma ‘voz’, um pensamento, dos quais ele reconhece na linguagem e no estilo românticos mais convencionais uma idéia institucionalizada (subjetivismo, sentimentalismo, exaltação, patriotismo). Queremos dizer que ao valer-se, inevitavelmente, da estética romântica nos folhetins esse mesmo ideário é invocado e adentra o discurso crítico de Martins Pena, paralelamente, como uma voz divergente, mas que terá seu sentido revertido sobre si mesma, quando da constatação da ironia nesses folhetins. Isto quer dizer que o folhetinista tem consciência desse material lingüístico com que trabalha e qual o seu primeiro sentido (ideologia romântica) e

³¹ Conferir os folhetins de 18 de novembro de 1846 (*Folhetins*, p. 67) e do dia 13 de julho de 1847 (p. 292), exemplos dessa discussão a respeito da qualidade vocal do Sr. Tati, entre vários outros.

utiliza essa linguagem satírica, mesmo parodicamente, subvertendo seu discurso e contestando as idéias preestabelecidas nesse discurso.

Brait explica bem esse fenômeno:

Constituindo um fenômeno bivocal, dialógico, um sistema de interação [...] as formas de recuperação do já-dito com objetivo irônico não assumem, como tal, a função de erudição, no sentido de invocação de autoridade e muito menos de simples ornamento. Ao contrário, são formas de contestação da autoridade, de subversão da enunciação, ao mesmo tempo em que desqualificam determinados elementos. [...] assim sendo, o processo de participação na constituição do interdiscurso irônico pode reverter não apenas figuras de autoridade, mas relativizar valores estabelecidos, produzindo um efeito humorado graças à apreensão simultânea dos dois planos de enunciação, promotores de investimentos contraditórios. (p. 107-108)

Esse jogo irônico forma um conjunto tão entrelaçado, no caso de nosso objeto, em que reconhecemos a polifonia que culmina na sátira. Ou seja, dessa maneira, forma-se um círculo (virtuoso) que faz um movimento constante de repetição, porquanto a postura irônica do crítico é transposta para seus textos sob as formas: da ironia romântica; da sátira aos costumes artísticos da época e de sua conseqüente autocrítica ao meio artístico restrito brasileiro de então; da inversão de sentidos e da polifonia, pelas quais há a recuperação dos discursos sociais e culturais do período que atuam nos folhetins, pelo efeito contestador da ironia, como uma confirmação da opinião de nosso crítico. Portanto, é incontestável a importância da ironia nesses folhetins.

Vemos que a ironia do folhetinista suplanta aquela de sentido denotativo que todos conhecemos. A ironia que reconhecemos em Martins Pena, desse modo, é isso e mais, muito mais, é um termo em expansão, que eclode sob vários aspectos abordados diretamente e indiretamente nos folhetins, configurando uma postura irônica do crítico.

A ironia, enfim, é para os folhetins um sistema de organização funcional e textual que

pode provocar efeitos de sentido como a dessacralização do discurso oficial ou o desmascaramento de uma pretensa objetividade em discursos tidos como neutros. Em outras palavras, a ironia será considerada como estratégia de linguagem que, participando da constituição do discurso como fato

histórico e social, mobiliza diferentes vozes, instaura a polifonia, ainda que essa polifonia não signifique, necessariamente, a democratização dos valores veiculados ou criados (BRAIT, p. 15)

É preciso ainda, mesmo nesta altura de nosso estudo, lembrar e esclarecer que as críticas folhetinescas constituem, em uma escala gradativa de objetividade e grau de elaboração: um informativo semanal sobre o teatro, um momento de avaliação e reparação dos espetáculos por um especialista e, por fim, são uma reflexão sobre o teatro e o meio, que proporciona o sentido estético, literário e criativo em alto grau do discurso crítico do folhetinista. Esse último fator, então, é o que torna distinta a crítica de Pena, porque o seu trabalho literário de transposição de tal reflexão para as linhas leves do folhetim, intermediado pela ironia – que também contribui para sustentar a leveza do gênero pela cortina humorística intrínseca – é o elemento de valor argumentativo dessa crítica.

Dessa forma, concluímos que o discurso irônico de nosso crítico legitima a transposição da realidade teatral pela estética corrente nos romances-folhetim e na crítica contemporânea, entretanto, não como modo de confirmar os fatos, mas como meio de desmitificar e dessacralizar a ideologia associada a tal escrita revertendo seu sentido para revelá-la insuficiente para aquela realidade. Nisso consiste a profundidade crítica desses folhetins de Pena, que é ornamentada pelo humor-cômico, proveniente da sátira, que emana da aparente simplicidade e objetividade das colunas de “A Semana Lírica”.

A intenção contestadora submersa na aparente escrita comum da época configura-se, por conseguinte, como um desvio do padrão da crítica convencional romântica brasileira, quando utiliza o detalhe (marca do estilo da prosa romântica), por exemplo, e a ironia satírica como procedimentos funcionais dentro do seu discurso a favor de um ideal civilizatório consciente e contrário às idéias que afastam o olhar de reflexão artístico-literárias da realidade do país.

Enfim, tendo usado a sátira ou “ironia militante” como recurso básico de sua argumentação reconhecemos, portanto, também nela o principal recurso crítico, elemento fundamental na composição discursiva dos folhetins, bem como diretamente relacionada à forma textual, donde denominamos sua utilização como procedimentos funcionais, estruturais e discursivo irônicos.

3.2.2. A extensão da postura irônica e a transposição do teatro lírico na linguagem romântica

Analisando os folhetins de “A Semana Lírica” vemos que o folhetinista, juntamente com a crítica intrínseca aos comentários das óperas, dá as notícias líricas da semana, objetivamente, aos leitores. Entretanto, ao mesmo tempo, e de modo original, em muitas das crônicas, ele trabalha também conscientemente em sua escritura crítica uma transposição do teatro e das situações que comenta. Como material para essa elaboração, ele agrega o contexto de produção e representação das óperas, como vimos, recuperando aspectos relativos àquela atmosfera. Essas informações, descrições e detalhes, excedendo seu espaço no âmbito real são, então, inseridos nas críticas, de certa forma, desenhando esse ambiente ao leitor, logo, reforçando a argumentação do crítico em favor da realização e desenvolvimento de uma arte nacional, como temos dito.

Segundo Roland Barthes (1970) em “O que é crítica”, a linguagem de um crítico nunca é inédita, uma vez que tal linguagem é sempre resultado das que existem em sua época associada às concepções do crítico. Nesse processo descrito por Barthes no século XX, reconhecemos a linguagem das críticas-folhetim de Martins Pena em meados do século XIX.

Por meio do tema do teatro lírico, nosso folhetinista faz uma crítica na qual não há apenas um julgamento trivial sobre as óperas e o relato dos acontecimentos do teatro. Superando o paradigma crítico de sua época, nosso folhetinista produz textos que se

desdobram esteticamente: a escrita em prosa romântica da época é usada para discutir as questões que essa própria linguagem evoca; ou seja, é uma crítica de mão dupla: ao teatro lírico tal como ele se apresenta e ao ideário romântico da primeira fase inaugural do movimento brasileiro. O crítico, portanto, também engloba e transpõe para seu texto esse universo (comum) romântico, bem como o teatro e suas mazelas, os quais o folhetinista acompanhava de perto.

Procurando adaptar o espetáculo ao seu texto crítico, em um primeiro nível, o folhetinista incorpora ao folhetim o elemento contextual e seu ambiente, como já analisamos. E, além disso, para mostrar essencialmente sua relação com o teatro, como crítico, observando “a relação dessa linguagem-objeto com o mundo” (p. 160), conforme diz Barthes, “o crítico não tem de reconstituir a mensagem da obra, mas somente seu sistema” (p. 162). Assim, Martins Pena o faz no segundo nível, mais extenso, de sua crítica: valendo-se de elementos da linguagem romântica exaltada, como o detalhismo, a hipérbole e a adjetivação, por exemplo, mas usados como procedimentos irônico-satíricos, o folhetinista recupera, de modo crítico, a “atmosfera” do espetáculo comentado, com o objetivo de demonstrar todos os problemas em sua integridade. Ele usa, por conseguinte, conscientemente, a linguagem literária contemporânea como um recurso crítico. Essa linguagem é, pois, “uma *necessidade*”, nas palavras do teórico, é o “*exercício* de uma função intelectual” com o qual Martins Pena escreve críticas do seu tempo e elaboradas com as características dele, expondo suas idéias que são, até certo ponto, revolucionárias, porque contestam a passividade dos críticos contemporâneos quando falam de progresso (cultural, intelectual, político, etc) mas quase não consideram o despreparo dos responsáveis e a dependência que ainda tínhamos em relação às nações européias de modo geral. Citamos um exemplo a seguir e aprofundar-nos-emos mais tarde em uma análise de maior fôlego. É um trecho referente ao teatro lírico francês, mais

especificamente ao comportamento de um dos atores da companhia; o folhetim é do dia 8 de setembro de 1847.

Os momentos de espera nos pareceram séculos, até que o contra-regra, compadecendo-se de nós, e do anelante desejo que nos apurava a paciência, apitou, para nossa satisfação. Entrou o Sr. Mulot [tenor] em cena com os seus dous (sic) companheiros, e ainda uma vez admiramos aquele gentil porte do moderno Antinous e o expressivo do seu acionado. Não se pode conceber nada de mais belo e nobre do que as posições acadêmicas que toma; é incrível como um homem pode atingir a essa perfeição artística só pela inspiração do gênio. [...] Junto de nós estava um pintor que esboçava com ardor e entusiasmo as diversas posições que tomava o distinto artista que temos a incomensurável fortuna de possuir. (*Folhetins*, p. 353)

Nessa descrição do início da apresentação podemos perceber um tom próximo ao declamatório, de certo requinte, do folhetinista, principalmente na frase “Não se pode conceber [...]”. Para realçar as formas e os trejeitos das “posições cênicas” do tenor, Sr. Mulot, Martins Pena cria um personagem, um vizinho da platéia, que, por ser pintor, descreverá com autoridade e admiração a figura pitoresca do cantor em cena. Com esse personagem ficcional, o crítico transpõe para o texto o retrato – ridículo – do cantor, tal como lhe parece, devido à incoerência de sua atuação. E para dar a dimensão dessa falta de senso, o folhetinista utiliza o estilo romântico mais exaltado, com a adjetivação característica, ironicamente como um recurso de seu discurso que absorve a situação e o ambiente. O crítico, então, dá voz ao seu vizinho pintor:

Vimo-lo entusiasmado, e com os olhos, que arrasavam lágrimas de júbilo, cravados no último esboço que fizera bradando: “[...] Por maiores tratos que der à imaginação, por mais violentos que sejam os esforços que faça, jamais conseguirei idear uma figura que melhor pinte a *desesperação* do que esta que acabo de esboçar, graças ao superlativo talento do superlativíssimo Mulot. Veja, continuou o pintor volvendo-se para nós, veja que poesia de movimentos, que inimitável posição; estas duas pernas curvas e bambeando, este corpo como que a fugir de palmadas, as mãos levantadas com admirável igualdade, à semelhança dos *louva-deus* (sic), os olhos amortecidos e pregados no chão, este todo enfim que se não pode explicar, mas só sentir, representam de uma maneira prodigiosa e insólita a figura da mais atroz desesperação e estultícia. Agora, sim, é que meu quadro da *Vida dos animais* será citado com louvor e admiração, porque nele se verá tão característica personagem.” Assim falou o pintor, e demos-lhe toda a razão. (p. 353)

A intenção irônica desses elogios fica muito clara quando o crítico fala de forma exagerada do “superlativo talento do superlativíssimo Mulot” e depois continua a classificar como “inimitável”, “admirável” a postura do cantor, que faz-lhe parecer mais um inseto, o louva-a-deus, que um ator atuando.

O folhetinista, assim, com uma eloquência ludibriante conclui essa parte do seu comentário sobre o tenor:

M. Mulot toca o *sublime* nas suas posições cênicas; é um verdadeiro modelo vivo que o diretor da Academia das Belas Artes deveria aproveitar para os estudos plásticos da mesma. O que diremos então do modo por que o Sr. Mulot executou a parte cantante do terceto? Insignificantes e fracos seriam os mais brilhantes e exagerados elogios e hipérboles que fizéssemos a este respeito; assim, pois deixaremos ao cantor a consciência própria do seu merecimento, que ninguém melhor do ele *sabe avaliar*. A modéstia é o apanágio das almas grandes. (p. 353)

O que o crítico parece deixar em aberto quanto ao merecimento da interpretação vocal do tenor, será retomado mais ao fim desse folhetim. Igualmente, ele não abrandará suas críticas e rebatizará o cantor por “*M. Arganaz*”, fazendo uma analogia do seu nome verdadeiro (Mulot) com o significado que esse vocábulo corresponde em francês: rato de campo; isto, “porque na verdade ninguém *rói* melhor do que ele uma partitura” (p. 354). Além de mostrar a má interpretação do ator, pela maneira como Martins Pena descreve essa cena, ainda que mesclada com a ficção pela figura do pintor, é evidenciada, pelo teor irônico, a incoerência da representação e do ator, que não se caracterizava pela virtude da modéstia.

Percebemos, assim, mais uma vez a sátira aflorar dos comentários do crítico, graças ao uso de uma linguagem em tom de exagero.

Encerramos por aqui a breve análise desse excerto, visto que, neste momento, não nos deteremos em outros aspectos além do que concerne à validação da transgressão do estilo romântico, como destacamos nos dois primeiros excertos do exemplo, para compor uma crítica que traz o ambiente e as situações do espetáculo, do modo mais real possível, para

dentro dos folhetins, é claro, sempre permeada pela sátira feita a partir de e com essa mesma linguagem romântica.

É desse modo, portanto, que Martins Pena elabora uma crítica rica não só pelos aspectos que aborda e pela peculiaridade com que o faz, mas principalmente pelo modo como constrói essa crítica ao teatro, na qual estão presentes o contexto histórico, social e estrutural daquelas peças líricas e de sua produção, fatores que se tornam intrínsecos à sua crítica, assim como ele realiza um trabalho muito engenhoso com a linguagem romântica pela qual concretiza suas reflexões: além ser um meio de comunicação essa linguagem e seu estilo aparecem como um recurso retórico-crítico no discurso do folhetinista, que alia sua postura irônica aos recursos que a própria linguagem (de caráter mais exaltado e rica em detalhes) lhe oferecia. Com esse material, ele compõe folhetins de protesto, embebidos pela sátira, entendida como crítica direta aos costumes e ao meio artísticos do país naquele momento. Dos seus conselhos e comentários, então, inferimos suas idéias artísticas, que nos parecem bem mais avançadas do que a arte teatral estava organizada no Brasil naquela década, pois apresentam um sistema de organização e realização exequíveis em nosso espaço.

A batalha de Martins Pena, além do mais, também é por uma conscientização artística civilizatória do público, como já comentamos. Nosso folhetinista foi um dos únicos escritores brasileiros que considerou a arte produzida e reproduzida no Brasil em seu espaço e condições reais; isso fica muito evidente, não podemos ignorar, em suas comédias. Em seus folhetins, de modo especial, percebemos o seu desejo inabalável de ver criada e em funcionamento uma estrutura político-social que possibilite o desenvolvimento de uma arte em território brasileiro.

Quase todas as nações européias possuem teatro de canto nacional. E por que não o teremos nós? Será o nosso idioma impróprio aos acentos musicais? todos concordam que depois do italiano é ele o mais próprio para o canto. O que nos falta pois? [...]

[...] finalizaremos pedindo ao governo que continue a proteger eficazmente o Conservatório Musical Brasileiro, que pode ainda ser muito

útil e vantajoso à nação. *Pelas artes civilizam-se os povos.* (Folhetins, p. 257-258, grifo nosso)

Assim, o que o crítico revela nesses folhetins se refere ao precário sistema de organização artístico-teatral existente, bem como à estruturação e desenvolvimento da política e da sociedade, sua cultura, sua moral e suas ações que estão diretamente relacionadas com o que acontece nos palcos brasileiros.

Antes de pensar no teatro e na arte do Brasil como matérias estritamente com característica e tema nacionais, Martins Pena projeta sua visão para as condições de sua realização, na qualidade e na excelência em representação de qualquer arte em nosso território, seja ela estrangeira ou nacional. Sua exigência tem intenção construtiva de melhorar o que aqui é produzido e realizado, daí crermos que ele adota uma postura crítico-pedagógica positiva. O seu pensamento e esse seu posicionamento se processa com base na alta qualidade nas montagens de obras ‘modelos’ (as estrangeiras), pois assim teríamos possibilidades de criar uma arte brasileira autônoma e equiparável ao padrão. É claro que a Europa é o modelo dos princípios para o folhetinista, visto que é o berço das artes e símbolo da tradição artística. Sobretudo, para ele, tal parâmetro não diz respeito aos temas para criação de uma ópera nacional, mas sim ao modo de organização, realização teatral e profissionalismo artístico ideais.

Ora, para mostrar a desorganização de nossos palcos e os desmazelos para com as produções, nosso crítico conta tudo em detalhes, o que muitas vezes nos traz a impressão de uma narrativa cômica, primeiramente, porque incorpora o ambiente gerado pelos problemas e depois porque não omite os percalços da produção nem as peripécias dos envolvidos.

Desse modo, acreditamos atingir, juntamente com nosso folhetinista, a conclusão de que, no Brasil de meados do século XIX, toda tragédia acaba virando uma comédia, tantos os problemas ocorridos antes, durante e após o espetáculo. Cremos que essa proposição leva

Martins Pena a conceber como o gênero teatral prototípico brasileiro a comédia, visto que o drama, aqui, não é plenamente factível por nossa débil realidade teatral de meados do século XIX, dentre outros motivos que temos apontado, como a carência de bons profissionais.

Nos folhetins há muitos exemplos disso. Um deles é a descrição de uma situação absurdamente hilária e inconcebível, ocorrida durante o espetáculo; é uma das citações transcritas no capítulo anterior.³² No excerto, é contado o episódio em que entrou em cena um cavalo puxando um carro de aluguel, dentro do qual se via um dos protagonistas da ópera e dois figurantes como cocheiros. No meio da cena, o animal, assustado, sai em disparada fazendo os figurantes caírem no chão, o carro tombar e rolar em direção à orquestra e à platéia e, é claro, interrompendo toda a encenação da ópera, de modo meio trágico (pelo perigo) e meio cômico, causando um enorme tumulto no teatro. Diante disso, as coristas saíram fugidas de sua posição procurando se proteger. Por sua vez, o “*ponto*”, um auxiliar de cena, ao invés de tomar providências para deter o animal e rearranjar o espetáculo, também foge e se esconde. Em suma, a situação só foi estabilizada depois que um “valente homem”, ao que tudo indica, da platéia, conseguiu dominar o cavalo e o deixou sem reação, caído no chão, preso que estava ao carro. O tumulto foi se desfazendo enquanto a platéia dava boas gargalhadas do desastroso acontecimento.

Um outro bom exemplo de problemas estruturais, é o dado pelo folhetim de 20 de janeiro de 1847, no qual é comentada a ópera *O Barbeiro de Sevilha*.³³ Na didascália, Martins Pena já expõe o ridículo da encenação que irá comentar: “Lindíssimo fogo de vistas, em benefício do Sr. Marinangeli.” (p. 114). Como é possível verificar, “fogo de vistas” é um termo empregado para fogos de artifícios, e conforme podemos ver no anúncio na parte referente ao Tivoly, um espaço teatral onde se fazia quase sempre shows pirotécnicos; isto é, indiretamente o folhetinista diz que a representação da ópera que será comentada poderia ser

³² Conferir transcrição do trecho na página 75.

³³ Anúncio em anexo

comparada a um espetáculo muito mais popular, como se fosse um “show pirotécnico”. E é assim que ele irá narrar os acontecimentos e tecer seus comentários sobre tal ópera. Interessante ressaltar que o crítico desenvolve essa analogia, a qual levará às últimas conseqüências ao descrever como se desenvolveu o espetáculo, mas ele não a cria por si mesmo, ele parte do anúncio publicado no jornal sobre a representação, como ele mesmo afirma: “Lia-se, há dias, nos jornais da Corte, nos anúncios de espetáculos, o seguinte: *Lindíssimo* divertimento da companhia italiana, em benefício do primeiro tenor Marinangeli.” (p. 114)

Tendo, inicialmente, retomado o anúncio publicado no jornal, o folhetinista diz que não poderia ter tido outra idéia “ao ler semelhante destampatório”, que não fosse pensar em um espetáculo de “pirotecnia teatral”, e assim começa a descrever a representação:

Vamos ao *lindíssimo* fogo. Deu princípio a ele o Sr. Ribas e os seus ajudantes, atacando a abertura; levantou-se o pano, e foram aparecendo as diversas peças de que se compunha, por sua ordem e tempo. Em primeiro lugar, viram-se alguns foguetes formando uma girândola ou coro conduzido por um traque da China. Estas girândolas pegaram bem. O traque da China esteve espertinho, tanto na qualidade de condutor de serenata como de cabo da guarda. Vejo depois uma grande roda-viva embrulhada em capa branca. Esta roda ia fãlhando umas poucas vezes; cremos que a pólvora estava molhada ou que o estopim era de má qualidade. Foi milagre não gritarem os moleques: “Fora o fogueteiro”. Em algumas ocasiões a roda-viva girou com rapidez, mas o fogo era descorado e não fazia vista. Deve-se porém levar em conta a boa vontade, figura e esforços que fez para brilhar. (*Folhetins*, p. 115, grifo nosso)

O início do excerto aborda a parte instrumental, ou seja, da orquestra, coordenada pelo Sr. Ribas, e do coro, classificado como as “girândolas” que “pegaram bem”, em outras palavras, que se apresentaram bem. A seguir o folhetinista faz um singelo elogio ao Sr. Ribas, denominando-o de “traque da China”, um estouro agradável, pelo modo como conduziu a orquestra e o coro.

Sempre se valendo de vocábulos que nos remetem diretamente a um show pirotécnico, ele passa a falar sobre o conde D’Alma-viva a quem, não por coincidência, chama de “roda-

viva”, que naquela noite trazia a “pólvora molhada”; quer dizer, o ator em questão não se apresentou satisfatoriamente, pois o “fogo era descorado”, muito embora o crítico tenha reconhecido seu esforço. Apesar disso, ele destila sua crítica percuciente dizendo que o cantor também não era dos melhores, pois pondera que a ‘roda-viva’ tinha um estopim “de má qualidade”.

Na seqüência o folhetinista nota a interpretação do Sr. Marinangeli, o beneficiado da noite, na figura do Fígaro:

Algumas vezes desmentiu o que dizia de si, que era um *barrier di qualità*, aproximando-se um pouco a *palhaço*. Um *barrier di qualità*, espirituoso como ele dizia ser, não se abaixa tanto a *caricaturar* o papel para fazer efeito. O modo por que fez a barba e o tamanho da navalha são mais próprios de figurar em fogo de aldeia do que diante do tão conspícuo auditório da capital. (*Folhetins*, p. 115)

Bem vemos, então, que a principal atração da noite não estourou bem (!) e a noite não foi iluminada por seu brilho, deixando muito a desejar em vista da propaganda feita.

A propósito ainda de outro personagem dessa ópera, D. Bartolo, o padrinho de Rosina – intitulada ‘a boneca’ pelo folhetinista – também não passou isento diante dos olhos perspicazes do crítico, de modo que foi classificado como a “bomba”, no sentido pejorativo, do espetáculo:

De todos os fogos é este o mais incômodo ao ouvido e menos agradável à vista. Em todas as rodas e mais artefatos da pirotecnia há sempre uma bomba final cujo estouro faz piscar os olhos a todos; esta de que falamos não só causou isso, como obrigou-nos a abanar a cabeça, assim como quem diria: isto não vai bem. (*Folhetins*, p. 116)

O crítico, entre outras considerações, pondera que de “todo o lindíssimo fogo, incontestavelmente a melhor cousa foi a *boneca*”. Naturalmente trata-se da Sr.^a Marinangeli que interpretou a personagem Rosina, que, segundo ele, ao passo que a “desconfiança foi desaparecendo pouco a pouco” a *bonequinha* “fez prodígios” (p. 115).

E, por fim, conclui que, apesar de tudo isso:

A pirotecnia teatral está aperfeiçoada, e um fim diverso e mais humano deu à linda boneca. Todos sabem como costumam acabar estas no Campo de Santana e no Tivoly, arrebatadas e incendiadas. Esta cá não, e seria de lastimar se assim fosse. Intacta ficou, e pronta para nos abraçar outra vez em suas chamas. (*Folhetins*, p. 115-116)

Uma outra situação curiosa que aponta o ridículo desses episódios, além dessa que acabamos de ver, é encontrada no folhetim de 21 de setembro de 1847. A ópera em questão é *Gemma di Vergi*. Nela um dos personagens centrais é Tamas, um árabe interpretado pelo tenor Mugnay. O problema destacado por nosso crítico diz respeito à caracterização dessa personagem pelo ator.

Com calças encarnadas de meias justas, chinelas de couro cru, gibão preto, capa e turbante branco, e aquelas feições retintas como um negro da Guiné, e sem outro qualquer característico, tornou-se o cantor de que falamos uma figura incongruente, ridícula e sem significação nem idéia alguma. Mas quando as teve o Sr. Mugnay em objeto de apropriação cênica? (*Folhetins*, p. 365-366)

Incoerente foi tal caracterização dentro dessa ópera. Ainda assim, o folhetinista justifica suas críticas, primeiramente argumentando que, considerando o espaço da ópera, nem todo escravo é negro e “nem todos os árabes são negros”, e também que, ao pintar o rosto de preto, o ator “rouba ao espectador” suas expressões que fazem parte da interpretação; e, por fim, o crítico confirma seu parecer alegando que “em todo o *libretto* da ópera não se encontra uma só vez a palavra *negro* aplicada a Tamas; de Sarraceno o tratam sempre...” (p. 366).

Além desses problemas localizados especificamente no palco, havia um outro que envolvia diretamente o público. Eram as “pateadas” e os confrontos entre os partidos diletantes, que quase sempre viravam caso de polícia; ou ainda, paralelamente, a exacerbação dos diletantes que atrapalhava de modo considerável as representações ora com exaltados louvores à sua prima-dona, ora contra sua rival, o que para o crítico daria um bom drama: “‘Os Partidos teatrais ou as Loucuras da Mocidade’ ”. Citamos um primeiro exemplo, dentre

vários, sobre a exaltação partidária, combatida incansavelmente pelo crítico, com a ironia que lhe é característica; o comentário é de 3 de maio de 1847:

Foi esta ópera [*La Favorite*] à cena em benefício de Mme. Mège, e, como era de esperar, caiu tanta versalhada dos camarotes, e tal catarata de coroas e palmas, ramos e ramalhetes, que ficaria a cena obstruída se Mme. Levasseur não os fosse apanhando [...]. Dentre os lançadores de flores havia algum inimigo figadal de Mme. Mège, que sem dúvida a pretendia matar fazendo-lhe pontaria da terceira ordem com ramos que pesariam meia arroba. O assassinato por meio de flores é o mais poético e romântico que conhecemos; mas estamos que nem por isso Mme. Mège o deseja. [...] Em vez de morrer a Favorita no fim da ópera e no cemitério do convento, morreria ao princípio no tablado florido, e nada poderíamos dizer agora a seu respeito senão: “A terra te seja leve e aromática!” Malditos partidários! (*Folhetins*, p. 222)

O modo como ele expõe a exaltação dos partidários retoma o ridículo da cena presenciada. Um procedimento disso – e do cômico em geral – é o exagero: a versalhada que cai dos camarotes são os abundantes versos que os admiradores atiram à prima-dona. O sufixo “ada”, que é um sufixo nominal, aqui, pode dar dimensão de tamanho exagerado e engraçado ou ridículo, uma vez entendido como resultado de ação enérgica, por exemplo, como em ‘noitada’ e ‘pedrada’. Aplicando isso à palavra “verso”, é reconstruída, pela expressão, a imagem do ridículo proveniente do exagero: as flores que caem, coroas, palmas, ramos e ramalhetes vêm em cascatas espalhadas pelos assentos do balcão, ou uma abundante quantidade e fluxo contínuo, uma catarata de flores. O folhetinista não deixa de relatar, para tornar o episódio mais engraçado, que a outra cantora em cena, Mme. Levasseur, durante a chuva de flores, precisou ir apanhando as que encobriam o palco para que fosse possível transitar nele. Aliado a essa primeira descrição cômica, o crítico continua contando, causando ainda mais riso, que algum dos “lançadores de flores” devia ser um “inimigo figadal” da prima-dona, pois mirou a cantora e atirou-lhe um ramo de flores muito pesado. Todas as partes que compõem esse trecho estão embebidas na exaltação que ocorreu na própria cena; primeiramente, o termo “lançador” significa além de ‘aquele que lança algo’, aqui, esse vocábulo designa também “um guerreiro armado de lança”, mas que no nosso caso está

armado de flores que serão atiradas em Mme. Mège e não para ela, por isso o folhetinista diz que esse partidário deve ser um inimigo íntimo e visceral da artista; da mesma forma, é cômico atribuir, mesmo que figurativamente, a um ramalhete o peso de “meia arroba”, e, para nós, hoje, essa expressão parece ainda mais jocosa porque empregamos a unidade de medida de peso, “arroba”, apenas para produtos agropecuários. Assim, parodiando o exagero sentimental do romantismo e das cenas típicas dos romances e dos dramas teatrais, o crítico diz que o “assassinato por meio de flores é o mais poético e romântico”, porém, ainda assim, certamente a cantora não o deseja na sua vida real. Com toda essa atmosfera cômica reproduzida pela narração da cena, o folhetinista conclui que, como a personagem de Mme. Mège deveria morrer no cenário do cemitério, o qual provavelmente denotaria um ambiente escuro, silencioso e triste, La Favorite morrerá em meio ao “tablado florido”, o que para ele, sarcasticamente, suscita o seguinte consolo: “ ‘A terra te seja leve e aromática!’ ”. E, por fim, o crítico abomina os diletantes: “Malditos partidários!”, responsáveis pela avacalhação dessa cena.

Outro exemplo dessa exaltação dos diletantes e dos problemas em cena que causavam é o que transcrevemos abaixo do folhetim de 31 de agosto de 1847.

A orquestra, na noite da primeira representação de *Mazaniello*, esteve afortunada, servindo de depósito das ofrendas (sic). Atiraram a M. Mullet um ramo de folhas ou de capim, não sabemos com que intenção, e lá caiu, e o mesmo aconteceu a uma bolsa com dinheiro que o governador espanhol em cena atira a um dos populares napolitanos. Quando Mlle. Duval acabou de cantar a *romanza*, arremessaram-lhe da platéia um ramo de flores que em vez de cair aos pés da cantora, foi dar em cheio em um dos timbales, produzindo uma nota fora de tempo e compasso. Se o timbaleiro fosse mais vaidoso, poderia supor que o ramo lhe era dirigido; mas comparando conscienciosamente as desagradáveis notas do seu instrumento com as melodiosas da cantora, viu logo sem mais exame a quem pertenciam as flores, e atirou-as para o tablado. Mlle. Duval as apanhou, e querendo-as cheirar, em vez de odor sentiu cócegas no nariz porque era elas de penas e espinhavam. (*Folhetins*, p. 345)

Excetuando-se a ironia do crítico para com M. Mullet, que teria recebido capim ao invés de flores, pois “vai-se tornando, de mau que era, péssimo” (p. 343), vemos que o

público, afoito, não media condecorações às adoradas prima-donas; no caso, Mlle. Duval, é a soprano adorada também por nosso folhetinista. A precipitação era tanta que teve lugar episódios como esse descrito acima: o ramo de flores ao ser atirado cai no fundo da orquestra em cima do instrumento de percussão, o timbale,³⁴ ocasionando um descompasso na harmonia da ópera, o que certamente desconcentrou músicos e cantores gerando um desconforto geral. E ainda, procurando mostrar-se solícita para com seus fãs ao cheirar o ramo de flores remetido pelo timbaleiro, Mlle. Duval teve cócegas no nariz, diante de toda a platéia.

Esses são alguns exemplos dos que mais chamam atenção nos folhetins. São exemplos que, a nosso ver elucidam bem o que queremos mostrar sobre os percalços dos teatros da capital, sobre a falta de cultura e de senso artístico dos espectadores e, em resumo, o modo diferenciado como o folhetinista abordou tais problemas.

Tendo reconhecido essas e outras graves deficiências da cena lírico-teatral brasileira, Martins Pena quer mostrar isso nos folhetins, o meio mais popular de comunicação, porque seu veículo é o jornal.³⁵ Isso, igualmente, é um modo pelo qual ele procura chamar a atenção tanto dos responsáveis quanto dos espectadores, que ainda aplaudem quase tudo desse teatro e que muitas vezes ocasionam situações que o levam, ainda mais, rumo à degradação.

A crítica ao público, que também é em si romântico e comporta essa caracterização, aparece nos folhetins de Martins Pena mais enérgica que na crítica contemporânea, certamente pela constatação, no cotidiano do teatro, de sua efetiva não formação.

Valendo-se também do detalhismo como um procedimento para escrever sua crítica, o folhetinista chega novamente à paródia e transpõe para seu texto tamanho ridículo de determinadas situações – incabíveis – presenciadas por ele. Vejamos o exemplo mais evidente

³⁴ Esse instrumento também é conhecido como tímpano, que integra a parte referente à percussão na orquestra. O timbale é uma espécie de tambor que se percute com duas baquetas. Sua estrutura metálica e semi-esférica é recoberta por uma tampa de pele, que permite produzir sons variáveis e de tonalidades determinadas.

³⁵ Sabemos das tímidas proporções do jornal na década de 1840, tendo em vista o altíssimo número de analfabetos e a grande proporção de escravos na população total da cidade do Rio de Janeiro, conforme já assinalamos. Mesmo assim, considerando a população alfabetizada, que é a elite, o jornal – e o folhetim-crítica – era o meio de comunicação mais popular na época.

desse trabalho com a linguagem da época, transformada em lídima paródia, com a qual ele elabora seu discurso crítico:

Medonha e tempestuosa principiou a noite de 19: o vento corria desenfreado pelas ruas em violentas rajadas, os lampiões por ele balançados gemiam em suas argolas de ferro, e as portas batiam com estampido. A escuridão era completa; por espaços o relâmpago, fendendo as nuvens, espalhava momentâneo e lívido clarão, que tornava depois mais densas as trevas; o trovão rolava surdo e ameaçador; as nuvens negras e enoveladas, açoitadas pelo vento, galopavam pelo espaço, deixando cair após de si grossos e tépidos pingos d'água (sic): tudo enfim anunciava uma destas tempestades que faz tremer o homem mais animoso.

No meio deste ameaçar da natureza, via-se passar pelas ruas certos indivíduos que afutos e intrépidos zombavam da tormenta. Seus corações não batiam de terror, a luz dos relâmpagos não os deslumbrava, e o mugido do trovão não tinha som para eles... De diferentes pontos da cidade vinha; mas todos convergiam para um centro único, o Largo do Rocio. Quem eram pois esses indivíduos que desprezavam os ameaços da procela e zombavam do seu furor? Quem eram esses que deixavam o resguardado de suas habitações pelo desabrido do tempo? Eram os *dilettanti*! ... os *dilettanti*, essa raça fogosa e denodada que arrostará o tempo, a natureza, os homens, para ouvir uma cantora nova. [...] a Sr.^a Mugnay estrearia na parte de *Romeu*, e para logo juraram que iriam ao teatro, ainda que chovesse lanças, coriscos, ou outra qualquer cousa (sic). Chegando ao Largo do Rocio, ó desesperação! Ó tormento sem par! Ó deuses imortais! Viram o teatro fechado, completamente fechado como uma lata de petits-pois e mudo e silencioso como os túmulos dos Faraós, e apenas bruxulearam debaixo do alpendre as ensebadas luzes das negrinhas dos pastéis. (*Folhetins*, p. 152)

Nesse exemplo fica evidente a utilização do estilo romântico como um recurso crítico.

No primeiro parágrafo vemos o uso abusivo da adjetivação. Não somente temos a caracterização como o uso de vocábulos, como “medonha”, “tempestuosa”, “violentas”, “escuridão”, “trevas”, que reitera a atmosfera e o campo semântico do ‘mistério’ e do ‘medo’. Percebemos o uso de um precioso vocabulário, típico da linguagem poética, como em “o trovão rolava surdo”; e, também, em “por espaços o relâmpago, as nuvens espalhava momentâneo e lívido clarão” notamos inversão sintática, que denota uma construção bastante elaborada. Caracteristicamente, constatamos a utilização de figuras de linguagem; na oração “o vento corria desenfreado pelas ruas em violentas rajadas” podemos ver que, pelo modo de composição, as consoantes “v” e “f” sugerem o som do sopro do vento; já em “as nuvens negras e enoveladas, açoitadas pelo vento, galopavam pelo espaço, deixando cair após de si

grossos e tépidos pingos d'água” constatamos a prosopopéia, pela qual “as nuvens” e “o vento” ganham vida e ações que não lhe são próprias. Enfim, essa linguagem e essa elaboração textual e vocabular compõem uma descrição detalhada da paisagem e do ambiente os quais prenunciam o relato de algo ‘terrível’ que o folhetinista anunciará: o cancelamento da ópera do dia.

No segundo parágrafo, além da mesma elaboração característica da linguagem romântica, vemos que o narrador usa um tom retórico próprio à poesia romântica, quando utiliza termos adornados, como em: “via-se passar pelas ruas certos indivíduos que *afoutos e intrépidos zombavam da tormenta*” (grifo nosso), bem como quando se vale, também, de perguntas retóricas na composição de seu discurso: “Quem eram pois esses indivíduos que desprezavam os ameaços da procela e zombavam do seu furor?”. No trecho seguinte, “Quem eram esses que deixavam [...]” até “[...] para ouvir uma cantora nova.”, o crítico ainda mantém a eloquência melodramática e pergunta quem ousava desafiar a natureza deixando suas casas, e a resposta vem na seqüência, ornamentada com a ironia da utilização de um vocábulo essencial da ideologia romântica, “raça”, aqui, ao contrário do conceito convencional da época, é usado com certo tom debochado para designar o público partidário da prima-dona Mugnay.

Ao fim, a narração traz expressões das mais demasiadamente sentimentais e expressivas das passagens tipicamente românticas; “ó desesperação! Ó tormento sem par! Ó deuses imortais!”, e com escárnio, o folhetinista diz o motivo da lamentação, “Viram [os *diletantti*] o teatro fechado, completamente fechado como uma lata de petits-pois e mudo e silencioso [...]”. Esse narrador não poderia zombar mais das lamúrias – e do modo como elas foram construídas – ao, na seqüência, comparar o teatro a uma lata de ervilhas fechada “como os túmulos dos Faraós”. Finalizando, e colocando em contradição o último fato da narração com a suntuosidade da maneira com que relata os acontecimentos, temos a imagem – de certa

forma repugnante – das “ensebadas luzes das negrinhas dos pastéis”, onde o público decepcionado se reuniu, padecendo com o cancelamento da ópera.

Aqui o crítico quer mostrar, além do mais, como foi dramático para os partidários da Sr.^a Mugnay o fato de terem cancelado a ópera pouco tempo antes do seu início. Em segundo lugar, ele se mostra exasperado – e isso fica muito claro lendo a seqüência desse folhetim – com cancelamento da ópera no dia de sua representação, um acontecimento não raro que o incomodava muito. A causa alegada para tal cancelamento súbito, nesse dia, foi uma rouquidão repentina da cantora:

Para os raios aplica-se condutor elétrico; para a chuva, o guarda-chuva; para o trovão, algodão nos ouvidos; para os relâmpagos, mãos nos olhos; para o vento, portas fechadas; e só para a *rouquidão* de cantoras ainda se não descobriu remédio: de nada servem avencas, balas do Parto (sic), chá de violas e de farelo, jujuba e lambedores, tudo é inútil! Somente uma droga se pode opor com alguma vantagem a tão impertinente doença, e é esta a *paciência*. Os nossos *dilentanti* conheciam as virtudes desta droga, e tomando cada um a dose que julgou necessária para suportar com resignação tantos contratempos, dispersaram-se [...]. Abençoados os *dilentanti*, cuja resignação e paciência lhes valerá o reino do céu. Amém! (*Folhetins*, p. 153)

E ao fim, ainda, aconselha a Sr.^a Mugnay e a adverte: “ Damos-lhe um conselho, como a novata que é do nosso teatro: fuja das intrigas, acautele-se sobretudo da vaidade e do amor-próprio, que a muita gente tem perdido, e enrouqueça o menos que puder.” (p.154).

Um último exemplo, finalizando essas análises, revela quão pouco conscienciosa era nossa cena lírica. Uma situação mais revoltante que o cancelamento da representação pouco tempo antes e tão absurda quanto um cavalo sair em disparada no meio da cena foi a que Martins Pena nos relata em um dos folhetins do início da temporada, de 30 de setembro de 1846.

A orquestra ficou muda, e em vez da desejada ária na língua de Tasso, a Sr.^a Marieta dirigiu ao público na de Camões as seguintes palavras ou cousa (sic) que o valha:

“Meus senhores, meu marido foi constrangido a cantar quando não pode nem falar: é por isto que para ele peço a indulgência e proteção de um público tão generoso.”

Esta súplica foi acolhida pela platéia com estrondosas palmas que a Sr.^a Marieta, arvorada nessa noite em *caput* da companhia lírica, agradeceu com a graça de que é dotada!

Seguiu-se então o melhor da festa. A música fez-se ouvir, o Sr. Mariangeli soltou dous ou três arrancos, mas algumas vozes – não pode, não pode – o tornaram completamente mudo, e daí até ao fim da ópera só tivemos tenor em pantomima, sendo a voz suprida pela harmoniosa rabeça do Sr. Ribas, mestre da orquestra.

Não moralizaremos esta ridícula farsa: é assaz dizer que não sabemos o que admirar mais, se o desembaraço dos interessantes cônjuges representado-a, se a paciência do público então reunido que a não quis mimosear com uma solene pateada.

[...]

Persuadimo-nos de que esse senhor, não podendo como tenor satisfazer a exigência do público, para mais nada seria aproveitável sobre o palco cênico. Enganamo-nos. O Sr. Marinangeli é bom mímico e por isso esperamos que, se reviver a companhia de baile no Teatro de S. Pedro, nos dará mais ocasião de apreciarmos essa eminente habilidade que lhe não supúnhamos. (*Folhetins*, p. 32)

Naturalmente, a reação de qualquer espectador, que tenha ido ao teatro em busca de arte, seria ficar indignado com um “tenor em pantomima”, ou seja, que só faz mímicas, no palco do Teatro São Pedro, o principal do Rio de Janeiro. Porém, segundo o crítico, o público foi benevolente para com os cantores a ponto de ele não compreender o que é mais absurdo: a resignação da platéia ou o desatino do casal de cantores, cuja mulher interrompe a ópera para pedir ao público que compreenda o mal estado do marido que a partir de então passa apenas gesticular interpretando a ópera, sendo ele o tenor da peça. E como não poderia deixar de ser, o folhetinista transforma a atuação pantomímica do Sr. Marinangeli em uma piada ao dizer que sua habilidade cênica ainda serviria para algo: talvez seu ingresso na companhia de baile do teatro, se por acaso essa for reabilitada. Com todo esse sarcasmo percebemos bem o quão irritado ficou nosso crítico nessa noite, e claro, por motivos óbvios.

Por esses exemplos, então, pudemos ver, mais explicitamente, como Martins Pena trabalha a linguagem romântica – própria sua e de seu tempo e instrumento de sua expressão artístico-crítica – como meio de requerer qualidade para o teatro a partir de uma reflexão sobre a arte, expressa nas entrelinhas da escritura detalhista do crítico, em que ele revela suas idéias sobre o assunto. Importante ressaltar a ironia de todos esses excertos citados nesse

capítulo, que também exemplificam sua postura irônica nos folhetins, como defendemos anteriormente.

Constatamos, portanto, que no Rio de Janeiro, dessa época, raramente, havia alguma apresentação digna ou alguma em que não houvesse um problema sério de última hora. Assim, vemos que no Brasil o teatro não era uma **tribuna**, como na acepção romântica do termo empregado por Victor Hugo. Aqui, o teatro lírico, mesmo representando óperas dramáticas, contraditoriamente, parece ser incompleto, pois sobressai dele apenas o grotesco que faz dele sempre uma comédia, constituída por episódios hilariantes e inesperados. Não dá para ser trágico nem dramático aqui em tais condições. Apenas bufo. Retomando o que o folhetinista diz sobre a criação da ópera nacional:

Quase todas as nações européias possuem teatro de canto nacional. E por que não o teremos nós? Será o nosso idioma impróprio aos acentos musicais? todos concordam que depois do italiano é ele o mais próprio para o canto. O que nos falta pois? Cantores, e unicamente cantores. Temos visto alguns dramas e comédias de produção brasileira, e eles nos dizem o que podem fazer seus atores a bem da ópera-cômica. Entre nós existem compositores que só esperam o momento e animação para nos oferecerem seus trabalhos; o público [...] não deixará de sustentar com empenho e aplaudir a ópera-cômica brasileira, que para ele será escrita. Longe não está talvez a realização desta idéia.

[...] finalizaremos pedindo ao governo que continue a proteger eficazmente o Conservatório Musical Brasileiro, que pode ainda ser muito útil e vantajoso à nação. Pelas artes civilizam-se os povos. (*Folhetins*, p. 257-258)

Nesse trecho, percebemos a sensibilidade e o realismo do crítico ao apontar o que, nesse Brasil, pode ser arte. Mas isso somente será possível, como ele sugere no decorrer do folhetim, com o patrocínio governamental e a um prazo razoável, necessário para que se tenha condições de dissolver tantos problemas de infra-estrutura e de consciência artística, que, certamente, não favorecem o cômico, mas, evidentemente, destroem o dramático e o trágico.

Paradoxalmente ao que se produziu contemporaneamente, ele faz uma crítica na qual domina a linguagem romântica em forma de paródia satírica justamente para desmitificar a visão utópica e idealista com que os primeiros românticos (o grupo da *Niteroy*) concebiam o

Brasil e a arte aqui realizada: as idéias do país como nação independente, assim como a idéia do progresso, da natureza, e do índio como o mais genuíno do Brasil, esquecendo-se ou ignorando a debilidade de realização e concepção do teatro (lírico) no país, então. Principalmente, o folhetinista quer negar essa idéia de que o teatro, aqui, era uma **tribuna**: aqui o teatro, quase nunca, é um espaço elevado para realização da arte nobre; aqui, o teatro é “pinho, linhagem e tintas”, tal como o recém Império é a “tapera de Santa Cruz”. Ou seja, na visão do crítico o Brasil ainda não parece ser um país completamente formado, do ponto de vista civil e cultural, principalmente, onde haja a consciência artística necessária para que a arte tenha um espaço adequado à sua realização em plenitude. Nisso se instaura o ideal civilizatório de nosso crítico.

Poderíamos dizer, finalmente, que Martins Pena usa da linguagem romântica, mas, em geral, satirizada, para contrapor o país e a realidade romântica vistos sob a óptica do nacionalismo exacerbado, ostentados pelos primeiros brasileiros adeptos ao movimento. Por isso, de sua parte, ele mostra as possibilidades e acredita no país em sua realidade concreta e não sob a visão patriótica exaltada.

Há oito meses que em um dos nossos folhetins, falando dos coros e notando os seus defeitos e causas que para isso concorriam, dizíamos: Como remediar esse mal? Como colocar os espetáculos líricos no grau de perfeição que nossas exigências e gosto requerem, pelo que diz respeito a essa parte?” Lembramos então a criação do Conservatório de Música, para cuja manutenção o corpo legislativo havia concedido loterias; lastimamos a indolência que paralisava as pessoas mais interessadas neste negócio; apontamos as conveniências [...] Com menos de dous (sic) anos teremos um corpo de coristas de ambos os sexos, com as habilitações necessárias, e digno de se fazer ouvir em cena; e alguns filhos do país terão com isso lucrado [...] (*Folhetins*, p. 256)

Percebemos assim, a lucidez do crítico ao apontar possíveis soluções para a melhoria dos espetáculos. Todavia, desde o início ele reclamava que nem um “passo não se tem caminhado e o marasmo continua” (p. 48). E continuou mesmo. O folhetinista, nas últimas crônicas, vai anunciando a falência do teatro lírico de então: “[...] o Teatro de São Pedro é um

cadáver galvanizado.” (p. 291); e lembra-se da profecia de um suposto empregado, que conforme nossa perspectiva de análise é também um exemplo de polifonia porque nela ressoa a voz do folhetinista e dos amantes da ópera: “*A que estado de miséria chegou o teatro, que nem música terá no seu enterro!*” (p. 333). Essa “miséria” era tanta que ficam declaradas, em seu último folhetim, sua desistência e sua desesperança no teatro brasileiro, frente ao desinteresse dos responsáveis em solucionar os problemas:

Declamar sobre ruínas é da competência dos filósofos e poetas; estes que lamentem e cantem as passadas glórias dos nossos teatros. Por mim, suspendo por ora as minhas revistas. Se algum dia se erguerem eles do abatimento em que jazem, e ninguém o deseja mais do que eu, continuarei a sua crônica com a costumada imparcialidade. (*Folhetins*, p. 378)

Ao mostrar dessa maneira tudo isso procurando, verdadeiramente, não omitir nada, o crítico revela uma posição ativa com a qual ele se apresenta, divergindo, desse modo, da atuação dos críticos contemporâneos e, ao divergir do paradigma crítico da época, Martins Pena ficou encoberto, durante todos esses anos, como crítico. No entanto, ele exerceu tal atividade de forma atuante e enérgica, especialmente porque seu veículo era o jornal.

Sua postura irônica, conseqüentemente, torna-se uma aliada para expressar suas idéias críticas, uma vez que caracteriza o estilo do escritor que foi Martins Pena, particularizando-o tanto pelo modo como discute a arte quanto por suas idéias sobre ela, bastante palpáveis, e pela forma como transpõe suas concepções artísticas em seus folhetins, segundo sua reflexão crítica sobre o período em que viveu.

Conclusão

Conforme vimos, Martins Pena concentra em seus folhetins um olhar minucioso e usa o próprio estilo romântico para correlacionar estruturalmente o ambiente e sua crítica. Isso se configura como uma estratégia de composição que ultrapassa a incorporação do contexto à crítica. Trata-se da elaboração de uma crítica conscientemente construtiva, porque visa o melhoramento da arte em território nacional. Para isso, o folhetinista usa uma escrita detalhista, de acordo com a estética romântica, mas embebida pela ironia-satírica, cujo cerne é desmoralizador, visando expor os desmazelos para com a manutenção do teatro e da arte no Brasil e, com isso, chamar a atenção dos responsáveis.

Tudo isso, por sua vez, é viabilizado textual e funcionalmente por uma retórica extremamente irônica, a qual também gera atributos humorísticos e paródicos que caracterizam o discurso crítico-folhetinesco de Martins Pena.

Camuflado na leveza do gênero, o crítico vale-se ironicamente, também, da linguagem romântica exatamente para contrapor a ideologia e o discurso dos primeiros românticos – de um nacionalismo exacerbado – tal como se configurou no Brasil.

Desse modo, sob uma postura irônica, configurada pelas diversas manifestações da ironia nos folhetins: a romântica, a autocrítica, a sátira, a polifonia e a inversão de sentido, nosso folhetinista realiza um engenhoso trabalho de transporte do procedimento estético artístico para o procedimento crítico ao transformar a linguagem e os recursos lingüísticos (detalhe, adjetivação, etc.) da época em instrumentos para seu discurso crítico incisivo, mostrando as mazelas de nossa cena lírico-teatral.

Isso demonstra, então, a independência em relação à produção contemporânea, a habilidade literária e a capacidade substancial de Martins Pena, que produziu a única sessão especializada em teatro lírico da imprensa da primeira metade do século XIX, da mesma forma que mostra como suas idéias eram avançadas em relação ao seu tempo.

Por fim, concluímos que, para nosso crítico, a arte referencialmente dramática no Brasil não é concebível devido em grande parte à falta de estrutura, à pouca preparação e nenhum profissionalismo das pessoas diretamente relacionadas ao teatro. Sendo assim, a comédia parece ser a única solução, momentânea, de nosso teatro lírico e, por isso, ele pede que se faça nossa ópera-cômica. No entanto, isso não assinala a descrença total do folhetinista em nosso teatro dramático, mas aponta a necessidade de superação de problemas estruturais, a qual é fundamental para a seriedade e qualidade profissional do drama nacional.

De nossa parte, portanto, acreditamos que a crítica contestadora de Martins Pena – assenta-se na admissão da estética romântica como procedimento de sua escrita, procurando evidenciar e reverter, por meio da ironia, a negligência para com a arte no palco lírico e a visão, de certo modo, idealizada do país, projetada por nossos primeiros românticos, como temos dito, do grupo encabeçado por Gonçalves de Magalhães.

Com isso, por fim, pretendemos mostrar o caráter peculiar das crônicas de Martins Pena, e procuramos comprovar sua atuação como crítico em relação à crítica contemporânea e, assim, apontar a digna possibilidade de integrá-lo ao cânone da Literatura e da Crítica brasileiras, como importante crítico de arte que foi no século XIX.

Referências bibliográficas

ALENCAR, J. *Ao correr da pena*. Edição preparada por João Roberto Faria. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ANDRADE, A. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*. 1808-1865. Uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. v. 1.

ARÊAS, V. S. *Na tapera de Santa Cruz*. Uma leitura de Martins Pena. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

_____. Os folhetins de Martins Pena. *Boletim bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*. São Paulo, v. 41, n. 3/4, p. 57-71, jul./dez. 1980.

ARRIGUCCI JR., D. Fragmentos sobre crônica. . In: _____. *Enigma e Comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 51-66.

BARTHES, R. “O que é crítica”. In: _____. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 57-163.

BAPTISTA, A. B. O Episódio Brasileiro. In: _____. *Em nome do apelo do nome*. Lisboa: Litoral, 1991. p. 19-40.

BENÉVOLO, C. Fontes retórico-musicais na era clássica (1750-1830). *Cadernos do Colóquio*. 2003 Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/viewFile/79/44>>. Acesso em: 10 dez 2008.

BOSI, A. *História concisa da Literatura Brasileira*. 42 ed. São Paulo: Culltrix, 1994.

BRAIT, B. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

_____. *Formação da literatura brasileira*. 11 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

CARVALHO, C. G. A primeira crítica teatral no Brasil. Cuiabá: Verdepantanal, 2004.

CARVALHO, K. Imprensa e informação no Brasil, século XIX. *Ciência da Informação*. v. 25, n. 3, 1996. Disponível em: < <http://dici.ibict.br/archive/00000179/01/Ci%5B1%5D.Inf-2004-510.pdf> >. Acesso em : 20 jun 2008.

CHARLE, C. *Le siècle de la presse*. (1830-1839). Paris: Seuil, 2004.

COUTINHO, A. A crítica literária romântica. *Revista do Livro*. Rio de Janeiro, v. 12, n. 38, p. 11-38, 1969.

FAUSTO, B. *História do Brasil*. 13. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

FRANCHETTI, P. Gonçalves de Magalhães e o romantismo no Brasil. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 46 n. 2, p. 89-103, jul./dez. 2006.

FRYE, N. O *mythos* do inverno: a ironia e a sátira. In: _____. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973. p. 219-235.

GAUTIER, T. Théâtre royal italien. *La presse*. Paris, 7 novembre 1840. Feuilleton de la Presse, p. 1-2. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k428293b>>. Acesso em : 21 jun 2008.

GIRON, L. A. *Minoridade crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da corte 1826-1861*. São Paulo: EDUSP; Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. (a)

GIRON, L. A. *A bacanal do espírito*. Gonçalves Dias folhetinista de jornal na primeira geração romântica brasileira. 680f. Tese (doutorado) Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2004. (b)

GRANJA, L. Machado de Assis, crônica, ficção e travessia: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. In: RAMOS, C.; MOTTA, S. V. (Org.). *À roda de Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Campinas – SP: Alínea, 2006. p. 123-152

GUIMARÃES, H. S. *Os leitores de Machado de Assis*. O romance machadiano e o público de literatura no século 19. São Paulo: Nankin; EDUSP, 2004.

HANSEN, J. A. Forma romântica e psicologismo crítico. In: ALVES, C. *O belo e o disforme*. São Paulo: Edusp; Fapesp, 1998. p. 9-23.

HEITOR, L. *150 anos de música no Brasil. (1800-1950)*. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1956.

HELIODORA, B. A evolução crítica de Martins Pena. *Dionysos*. Rio de Janeiro, ano 13, n. X, p. 32-43, 1966.

HUGO, V. *Do grotesco e do sublime*. Tradução do Prefácio de Cromwell. 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ISER, W. *O ato da leitura*. Uma teoria do efeito estético. São Paulo: Ed. 34, 1996. v.1 e 2.

JATOBA, T. *Martins Pena: construção e prospecção*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; INL, 1978.

JOSEF, B. Em torno de Martins Pena. *Dionysos*. Rio de Janeiro Rio de Janeiro, ano 13, n. X, p. 13-19, 1966.

MACEDO, J. M. *A Moreninha*. São Paulo: Ática, 1995.

MAGALHÃES JR. R. *Martins Pena e sua época*. 2. ed. São Paulo: LISA; Rio de Janeiro: INL, 1972.

MARTINS PENA, L. C. *Folhetins*. A Semana Lírica. Rio de Janeiro: INL, 1965.

MEYER, M. Voláteis e versáteis, de variedades e folhetins se fez a crônica. In: CANDIDO, A. et al. *A crônica*. O gênero sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas-SP: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1992.

_____. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MUECKE, D.C. *Ironia e o irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

Niteroy. Revista Brasiliense. Ciências, letras e artes. São Paulo Academia Paulista de Letras, 1836. tomo I. Edição fac-similada (BAREL, A.B.D. (Org.). Coimbra: Minerva Coimbra, 2006)

PIEDADE, A. T. Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical. *Revista eletrônica de musicologia*. v. XI, setembro de 2007. Disponível em: <<http://www.rem.ufpr.br/REMV11/11/11-piedade-retorica.html>>. Acesso em: 10 dez 2008.

PRADO, D. A. *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*. São Paulo: EDUSP; Imprensa Oficial, 2003.

SOURIAU, E. *A correspondência das artes*. Elementos da estética comparada. Trad. Maria C. Q. de Moraes Pinto e Maria H. R. Cunha. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1983.

SOUSA, J. G. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: MEC; INL, 1960. v. 1.

SOUZA, C. E. A. *Dimensões da Vida Musical do Rio de Janeiro: de José Maurício a Gottschalk e além, 1808-1889*. Rio de Janeiro: 2003. 409 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense.

Bibliografia geral

ALMEIDA, E. L. *Aprenda a conhecer a ópera*. São Paulo: MCA, 1977.

AMORA, A. S. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Saraiva, 1993.

ANDRADE, A. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*. 1808-1865. Uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. v. 2.

ANDRADE, M. *Pequena história da música*. 7. ed. São Paulo; Brasília: Martins; INL, 1976.

ARÊAS, V. *Iniciação à comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

_____. Comédia no romantismo brasileiro. Martins Pena e Joaquim Manuel de Macedo. *Novos Estudos*, 76, nov 2006. Disponível em < <http://www.scielo.br/pdf/nec/n76/10.pdf>>. Acesso em: 28 jan 2008.

_____. No espelho do palco. In: LOPES, L. P. M.; DURÃO, F. A.; ROCHA, R. F. (Org.) *Performances*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2007. p. 141-151

ARISTÓTELES. *Arte poética*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

AUERBACH. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BAKTHIN, M. *Problemas da poética de Dostoievski*. 2e. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BAPTISTA, A. B. O cânone como formação: a teoria da literatura brasileira de Antonio Candido. In: _____. *O livro agreste*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2005. p. 41-80.

BAPTISTA FILHO, Z. *A ópera*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

BAREL, A. B. D. (Org.) *Niteroy*. Revista Brasiliense. Ciências, letras e artes.. tomo 1 e 2. Coimbra: Minerva Coimbra, 2006. (Edição fac-similada em CD-Room acompanhada de estudos críticos).

BARRETTINI, C. Martins Pena, o Molière brasileiro. In: _____. *O teatro ontem e hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso*. Trad. Isabel Pascoal. Lisboa: Ed. 70, 1984.

BENEDICTIS, S. *Terminologia musical*. 4 ed. São Paulo: Ricordi, 1970.

BERGSON, H. *O riso*. Ensaio sobre o significado do cômico. Lisboa: Guimarães, 1993.

BETTENCOURT, G. *História Breve da Música no Brasil*. Lisboa: Oficinas gráficas, 1945.

BORNHEIM, G. A. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

MOLIÈRE. A crítica à escola de mulheres (1663). In: BORIE, M. ROUGEMONT, M.

SHERER, J. *Estética teatral*. Textos de Platão a Brecht. 2.ed. Lisboa: Fundação Calust Gulberkian, 2004, p. 118-121.

BRASIL, A. Estética e crítica literária. *Boletim de Ariel*. Rio de Janeiro, v. I, n. 3, p. 14-15, 1973.

BRUNET, F. *Théophile Gautier et la musique*. Paris: Honoré Champion, 2006.

CANDIDO, A. Crítica e Sociologia. In: _____. *Literatura e Sociedade*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz; Publifolha, 2000. p. 5-16.

CARPEAUX, O. M. *Uma nova história da música*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olimpo, 1967.

_____. *O livro de ouro da história da música*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

CARLSON, M. *Teorias do teatro*. Trad. Gilson C. C. de Souza. São Paulo: Editora da Unesp, 1997.

CASTELLO, J. A. Início do nosso pensamento crítico. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16 jan. 1960, Suplemento literário, p. 4.

CHAVES JR., E. B. Algumas considerações sobre ópera. *Boletim de Ariel*. Rio de Janeiro, v. I, n. 4, p. 22-23, 1973.

COUTINHO, A. *A tradição afortunada*. São Paulo: José Olympio; Editora da Universidade de São Paulo, 1968.

DAMASCENO, D. Martins Pena e o Conservatório Dramático. *Revista do Livro*. Rio de Janeiro, v. 2, n. 8, p. 221-224, 1957.

_____. Martins Pena e o drama romântico. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1 mar. 1969, Suplemento literário, p. 4.

DIMAS, A. Ambigüidade da crônica: literatura ou jornalismo? *Littera*. Rio de Janeiro, ano IV, n. 12, p. 46-51, set./dez. 1974.

ECO, U. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

EDMUNDO, L. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Brasília: Editora do Senado Federal, 2005.

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

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

_____. (Org.) *Dicionário do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. Machado de Assis, leitor e crítico de teatro. *Estudos avançados*, vol. 18, n. 51, São Paulo, 2004. Disponível em: <
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000200020>.
Acesso em: 09 maio 2008.

FILGUEIRAS, M.; DAMASCENO, D. *Introdução ao teatro de Martins Pena*. Rio de Janeiro: MEC, INL, 1956.

Folhetins de Martins Pena. *Revista do Livro*. Rio de Janeiro, v. 2, n. 6, p. 163-189, 1957.

FRANCHETTI, P. *Estudos de literatura brasileira e portuguesa*. Cotia, SP: Ateliê, 2007.

FREIRE, V. A ópera no Rio de Janeiro oitocentista e o nacionalismo musical. *Interfaces*. Rio de Janeiro, n. 2, p. 105-111, ago/1995.

FREIXIEIRO, F. A. Imagem do crítico (I). *Suplemento literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte, v. 15, n. 815, p. 6-7, 15 maio 1982.

GAUTIER, T. *La presse*. Paris. Feuilleton de la Presse. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34448033b/date>>. Acesso em : abril-jun 2008.

GONÇALVES, M. M. T. Estética teatral. *Itinerários*. Araraquara, n. 5, p. 5-14, 1993.

GRANJA, L. Machado de Assis e o Conservatório Dramático Brasileiro. *Argumento*. Jundiaí, ano I, n. 2, p. 40-47, julho/ 1999.

GUINSBURG, J.; COELHO NETO, J. T.; CARDOSO, R. C. (Org) *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

GUINSBURG, J. (Org.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva: 1978.

HOLANDA, S. B. *História geral da civilização brasileira*. O processo de emancipação. 3. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970, t. II. v. 1.

JAUSS, H. R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JENNY, L. A estratégia da forma. In: *Intertextualidades*. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.

KHÉDE, S. S. *Censores de pincenê e gravata*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981. p. 9-106.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semântica*. Tradução de Lucia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LACERDA, O. *Compêndio de teoria elementar da música*. 2. ed. São Paulo: Ricordi, 1967.

LIMA, L. C. A crítica literária na cultura brasileira do século XIX. In: _____. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981, p. 30-53.

_____. Concepção de história literária na “Formação”. In: D’INCAO, M. A.;

SCARABÔTOLO, E. F. (Org.) *Dentro do texto, dentro da vida*. Ensaaios sobre Antonio Candido. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 153-169.

_____. (Org.). *A literatura e o leitor*. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

_____. O leitor e a crítica. *Folhetim*, São Paulo, 1 ago. 1982. 289, p. 11.

MACHADO DE ASSIS. Ideal do crítico. In: MASSAUD MOISÉS (Org.). *Crônicas, crítica, poesia e teatro*. São Paulo: Cultrix, 1961, p. 87-91.

_____. Instinto de nacionalidade. In: MASSAUD MOISÉS (Org.). *Crônicas, crítica, poesia e teatro*. São Paulo: Cultrix, 1961, p. 93-107.

_____. O jornal e o livro. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro. Nova Aguilar, 1994. v. III. p. 943-948.

_____. Pareceres emitidos por Machado de Assis. *Revista do Livro*. Rio de Janeiro, ano I, n. 1-2, p. 178-192, 1956.

MAGALDI, S. *Iniciação ao texto teatral*. São Paulo: Ática, 1986.

_____. *Panorama do teatro brasileiro*. 3. ed. São Paulo: Global, 1997.

_____. Retrato de uma época. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 4 maio 1957. Suplemento literário, p. 5.

MARIZ, V. *História da música no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

MARTINS, W. A crítica literária no Brasil. *Fragmenta*. Curitiba, n. 16, p. 25-33, 1999.

_____. *A crítica literária no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983. v. 1 e 2.

_____. *História da inteligência brasileira*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1979. v. 2.

MENDONÇA, C. S. *História do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Mendonça Machado & Cia, 1926.

MUKAROVSKY, J. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Trad. Manuel Ruas. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.

NAPOLEÃO, A. Memórias de Arthur Napoleão. *Revista Brasileira de Música*. v. 3, p. 47-60, 1962.

NENMAN, E. *História das grandes óperas e de seus compositores*. Trad. Antônio Ruas. 6 ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1957. v. II

OLIVEIRA, S. R. A estética da recepção e a análise da obra musical. In: _____. *Literatura e música*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 81-91.

PAHLEN, K. *A Ópera*. Trad. Aldo Della Nina. Rio de Janeiro: Boa Leitura, [1960].

PEIXOTO, F. *Ópera e encenação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

PIGNARRE, R. *História do teatro*. Lisboa: Europa-América, 1950.

PIRANDELLO, L. *O humorismo*. São Paulo: Experimento, 1996.

PORTELLA, E. Crítica Literária e estruturalismo. *Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, nº 15/16, p. 167-195, [1980]

PRADO, D. A. Repensando Martins Pena. *Cultura*, São Paulo, 3 out. 1987. 7, 379. p. 8.

_____. A herança teatral portuguesa. In: _____. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 89-140.

RAYNOR, H. *História social da música*. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

RICUPERO, B. *O romantismo e a idéias de nação no Brasil: 1830-1870*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 85-151.

RICHARD, A. *A crítica de arte*. Trad. Alexandre Soares Carneiro. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

ROMERO, S. *Martins Pena*. Porto: Chardron, 1900.

SANT'ANNA, A. R. *Paródia, paráfrase e cia*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1991.

SHILLER. Os salteadores e outras obras (1781). In: BORIE, M. ROUGEMONT, M.

SHERER, J. *Estética teatral*. Textos de Platão a Brecht. 2.ed. Lisboa: Fundação Calust Gulberkian, 2004, p. 118-121.

SILVA, A. M. S. *Os bárbaros submetidos*. São Paulo: Arte e Ciência, 2006.

SILVA, L. *História do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1930.

_____. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938.

SISCAR, M. O discurso da história na teoria literária brasileira. In: SANTOS, A. C.;

DURÃO, F. A.; SILVA, M. G. G. V. (Org.). *Desconstruções e contextos nacionais*. Rio de Janeiro: 7letras, 2006. p.102-114.

SOUSA BASTOS. *A carteira do artista*. Lisboa: Bertrand, 1898.

SOUSA, J. G. Machado de Assis, censor dramático. *Revista do Livro*. Rio de Janeiro, v. 1, n. 3/4, p. 83-92, 1956.

_____. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: MEC; INL, 1960. v. 2.

SOUZA, S. C. M. *As noites do Ginásio*. Teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868). Campinas-SP: Editora da UNICAMP, CECULT, 2002.

SPADARI, A. M. Necessidade e problemas da crítica de arte. *Letras & Comunicação*. Caxias do Sul, ano 2, n. 5, p. 14-17, jul./dez. 1984.

TEIXEIRA, I. Anatomia do crítico. *Cult.* São Paulo, n. 11, p. 36-41, jun. 1998.

TIMOTHÉE, P. Théophile Gautier et le théâtre. In: *Colloque International*, n. 26, 2004. Bulletin de la Societé Theophile Gautier. Montpellier. 2004. Texto impresso.

TOUCHARD, P. A. *Dioniso: apologia do teatro./ O amador de teatro ou A regra do jogo.* São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1978, p. 11-41.

ZINATO, E. Uma idéia de verdade – Idéias, formas e condições da crítica. *Remate de Males.* Campinas – SP, v. 25, n. 1, p. 9-16, jan./jun. 2005.

ZILBERMAN, R.; MOREIRA, M. E. (Org.). *O berço do cânone.* Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

Periódicos

Diário do Rio de Janeiro – fev/1846 – set/1847 – original microfilmado

Jornal do Commercio – fev/1846 – set/1847 – original microfilmado

O Mercantil - fev/1846 – set/1847 – original microfilmado

La Presse – 1838-1847 – original microfilmado e acesso pelo endereço eletrônico:
<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34448033b/date>>

Libretos

Ana Bolena. Disponível em: <www.geosites.com/ubeda2002/bolena/bolena.htm>. Acesso em: 28 jul 2006.

Ernani. In: *Tutti i libretti d'opera. Giuseppe Verdi.* Tomo I. Roma: Newton Compton, 1996, p. 115.

Il Barbiere di Siviglia. Disponível em:
<<http://operetta.stanford.edu/Rossini/Barbiere/main.html>>. Acesso em : 28 jul 2006.

Il Trovatore. In: *Tutti i libretti d'opera. Giuseppe Verdi*. Tomo I. Roma: Newton Compton, 1996, p. 391.

La Traviata. Disponível em: <www.geosites.com/Vienna/Choir/7652/traviata/traviata.htm>. Acesso em : 28 jul 2006.

Anexos

THEATROS.

DE S. PEDRO DE ALCANTARA.
COMPANHIA DRAMATICA.
Domingo 10 de janeiro de 1847.
47ª recita da assignatura.

Representar-se-ha o interessante drama de grande espectaculo, dividido em 4 actos e 1 prologo:

A INDEPENDENCIA DE MILÃO
ou
FABIO O NOVIÇO.

Os bilhetes vendem-se no lugar do costume. Principiará ás 8 horas e meia.

LINDISSIMO DIVERTIMENTO DA COMPANHIA ITALIANA.
Em beneficio do 1º tenor José Marinangeli.
Quarta feira 13 de janeiro de 1847.
Representar-se-ha a muito applaudida opera:

O BARBEIRO DE SEVILHA.

Musica do mestre Rossini.
O papel do *Rosina* será desempenhado pela Sra. Marietta Marinangeli, a quem a Sra. Augusta Candiani cedeu; assim como o de *D. Bartolo* será executado pelo Sr. Vento; as outras partes serão desempenhadas pelos mesmos artistas que as fizeram em a ultima vez que foi á scena esta opera.

Seguir-se-ha uma brilhante ouverture, finda a qual a Sra. Carolina Merça e o Sr. Vento cantarão o engraçado dueto *Io vi dico che partiate* da opera *Linda de Chamounix*, depois a Sra. Maria Barbieri cantara a aria do *Borgo-Mastro di Schiden*; e terminará o espectáculo com os mais applaudidos pedaços da opera *Columella* do mestre Fioravanti, inteiramente novos, que são os seguintes: scena e aria *Femmine, Fem-*

mine, Femmine, scena, recitativo, e coro de doudos: *oh! malora quant' matti.*

Todo este final se passa no hospital dos doudos, os quaes põem na desesperação o pobre e simpfórico *Columella*, que ali tinha entrado para visitar a seu amado *doudo por amor*, e no fim o obrigão a cantar, dançar e tocar uns instrumentos fingidos, nos quaes elles arremedão várias ouverturas de celebres compositores. O papel de *Columella* será desempenhado pelo Sr. Vento.

Com este final, com todo o divertimento, e com a experimentalia bondade do respeitavel publico, espera o beneficiado agradar aos illustres amadores da companhia italiana, e ter nesta noite uma brilhantissima reunião.

Os bilhetes vendem-se já em casa do beneficiado, rua do Regente n. 35, e no dia da recita em o theatro.

Os Srs. accionistas e assignantes serão preferidos até o dia 2 de janeiro proximo futuro.

Quinta feira 14 de janeiro de 1847.
Espectaculo extraordinario em beneficio do baiva comico

PAULO FRÁNCI.

Representar-se-ha a opera em 3 actos

LUCRÉZIA BORGIA.

Musica de Donizetti.

Nos intervallos serão executados os pedaços seguintes:

Scena e caratina da opera — **LE PRIGIONI DI EDIMBURGO** —, de Felici, etc., pela Sra. Merça. (Frederico Ricci).

Romanza, caratina e duetto da opera — **IL RITORNO DI COLUMELLA**, qui vi alberga, etc., pelo Sr. Eckert e o beneficiado. (Fioravanti).

Coro e aria da opera — **TORQUATO TASSO** —, D. Gherardo, etc., pelo beneficiado. (Donizetti).

Caratina da opera — **PARISINA** —, pelo Sr. Tati. (Donizetti).

Scena e duetto da opera — **LINDA DE CHAMOUNIX** —, Io vi dico che partiate, etc., pela Sra. Lasagna e o beneficiado. (Donizetti).

O beneficiado roga aos seus amigos, a todos os senhores que tiverão a bondade de lhe aceitar bilhetes, e em geral ao generoso publico desta corte, que desculpem a mudança involuntaria do espectáculo, e que o protejão.

Nesta noite tem entrada os bilhetes já distribuidos.

Os bilhetes de camarotes e cadeiras que ainda não vendem-se, desde já, em casa do beneficiado, rua do Hospicio n. 274, e na loja dos Srs. Ferreira e Cantelo, rua do Ouvidor n. 116.

DE S. FRANCISCO.

Segunda feira 11 do corrente, terá lugar o beneficio que deveria ter feito a finda a actriz Isabel Ricciolini, cujo producto será applicado em favor de uma das suas filhas orphãs e solteira.

Tragedia em 3 actos do Sr. Dr. B. J. G. de Magalhães, intitulada:

O FOETA E A INQUISIÇÃO.

Seguir-se-ha o dançado por C. Ricciolini a caracter militar

O FOIA INGLEZ.

Terminará o espectáculo com o novo drama em 1 acto:

O Parlamentario.

Roga-se a todas as pessoas que ceptarão bilhetes de cadeiras, de mandarem ao escriptorio do theatro para serem substituidos por outros.

DE SANTA THERESA.
Domingo, 10 de janeiro de 1847.
COMPANHIA LYRICA FRANCEZA.
Primiera represent'ção:

A EMBAXATRIZ.

Operá comica em 3 actos: poesia de Scribe e musica de Aubert, na qual Mlle. Duval desempenha o papel de Henrietta, prima dona.

O espectáculo começará ás 8 horas e meia, ou á hora em que o Exm. Sr. presidente da provincia chegar ao theatro.

Os bilhetes de camarotes, cadeiras e grades vendem-se no lugar do costume.

TIVOLY.

Hoje 10 do corrente abre-se este estabelecimento ás 4 horas da tarde, e fecha-se á meia-noite.

Das 8 horas em diante haverá no Pavilhão diversas dansas, tendo lugar ás 11 h

FOGO DE VISTAS

já annunciado, que por causa do tempo tem sido transferido.

Folhetins ³⁶

17 DE JANEIRO DE 1847

TEATRO DE SÃO FRANCISCO

Os Diamantes da Coroa

E era um dia... Não, não começemos em tom de história da carochinha, porque o fato é verdadeiro como a verdade, épico como a guerra de Tróia, pindárico como um triunfo nos jogos olímpicos; falemos pois com a seriedade que o caso merece. Se não nos podemos guindar à lírica sublimidade ou à gradíloqua eminência da epopéia, fiquemos na rasteira e singela narração da verdade... mas como, se a verdade aqui parece peta?... Como, se a verdade aqui para não provocar indignação, carece de ser auxiliada provocando bom frouxo de riso?

E pois era um dia, e na capital de um vasto império, liberal e ilustrado, que de há muitos anos goza da vantagem do regime ³⁷ representativo e da liberdade, isto é, da vantagem de ler, quatro ou seis meses por ano, discursos demostênicos, cotidianamente discussões e novidades jornalísticas, e de vez em quando o seu trecho de interessante, moralíssima e espirituosa novela; nessa capital, onde, se é solta a língua dos palestrantes, não menos soltas são as penas dos jornalistas de profissão ou dos jornalistas acidentais; nesta capital enfim, que se chama o Rio de Janeiro, havia uma associação mais ou menos literária, composta de... todo o mundo e de mais alguns literatos de polpa, com o fim de fecundar o solo dramático brasileiro, e fazer crescer e medrar a arte teatral no império. A essa sociedade o governo,

³⁶ Todos os folhetins deste anexo foram transcritos da coletânea *Folhetins – A Semana Lírica* (1965).

³⁷ Na transcrição dos folhetins, atualizamos a ortografia dos vocábulos para o português atual. No caso das mudanças de grafia que implicam substituição ou supressão de letras indicaremos a forma do original. Na palavra indicada, *regime*, por exemplo, no original é grafada: *regímen*. Quanto às alterações referentes à acentuação, não indicaremos o vocábulo do original, pois apenas retiramos os acentos que não constam mais no português contemporâneo, por exemplo: *fez* ao invés de *fêz*, *coro* por *côro*, *esteve* ao invés de *estêve*, *zelo* por *zêlo*, etc. Assinalamos, por fim, que em relação à pontuação não fizemos alteração alguma, respeitando sempre o original.

protetor das letras, querendo dar um sinal de sua atenção e fazer-lhe honra, cometeu a atribuição policial da censura das composições dramáticas, para vedar a representação de peças imorais, de declamações que solapassem as bases da sociedade civil, religiosa ou política. Querem alguns que o governo não podia fazer isso... Deixemos porém esses chicanistas lá com as suas argumentações: a prova de que o podia é que o fez; fê-lo já lá vão seus bons cinco anos, e fá-lo, e todos se lhe sujeitam; ergo...

Revestida a tal associação do direito de censura, julgareis sem dúvida que compreendeu ela a importância da atribuição que lhe era conferida, e que tratou de corresponder à expectativa do governo, que lhe conferia a missão de vigilante salvadora da moralidade pública nos teatros? Pois não! Era de crer que a sociedade nomeasse uma comissão do seu seio, composta dos seus membros mais hábeis para exercerem essa censura sobre todas as peças, com igual critério, igual espírito de acertar... Em vez disso, eis aí como se procedeu: o presidente da associação reservou-se o direito de regular esse trabalho, e na lista inúmera dos sócios escolhe, não sabemos se por capricho ou por escala, dois ³⁸ a quem remete a composição dramática para ser revista. Um após outro a examina, cada um dá a sua *tenção* escrita, na forma dos antigos tribunais de justiça, sem combinar com a opinião do colega, sem saber qual essa opinião nem qual esse colega. Afinal o presidente toma as duas *tenções*: se estão conformes, lavra a decisão que delas se conclui; senão, examina ele a composição dramática e adota um dos dois pareceres, o que mais lhe apraz.

Desse modo extravagante de exercer-se a censura dramática seguem-se irregularidades esquisitíssimas: aqui um censor mais severo repreende que em uma comédia se dê um beijo. – Um beijo em cena! Exclama indignado, nada de beijos!

...Cela fait venir de coupables pensées,

³⁸ No original, *dous*; e assim todas as vezes em que nesta transcrição houver o vocábulo *dois*.

especialmente se a atriz for bonita e moça. Outro censor, porém, em outra peça, outro censor menos erótico ou talvez

...moins tendre à la tentation,

Passa pelo beijo como pela coisa³⁹ mais comum deste mundo e sem lhe fazer o menor reparo. Daí resulta que temos às vezes peças em que contra a vontade do autor primitivo, os atores jejuam de beijos, outras em que os podem dar e levar a fartarem-se.

A qualidade mais distinta dos nobres censores é um zelo contra o maior e os pecadinhos que ele faz cometer, é um fervor santo pela honestidade do casamento, é uma guerra sagrada contra certos chistes menos discretos; qualidades nimamente respeitáveis, que poderão em breve dar cabo de todas essas composições graciosas que abundam no teatro moderno, de todas essas composições que despertam o riso, ainda dos mais preocupados; mas que, em compensação, tomando ao pé da letra o extravagante axioma “o teatro é a escola dos costumes”, dar-nos-ão em breve representações teatrais tão divertidas como aí uma aula de lógica em dia em que se defendem conclusões... Se com isso ganhasse a moralidade pública!... Mas esses senhores parecem querer nos fazer voltar ao tempo em que os pais não mandavam ensinar a ler e a escrever às filhas para que não escrevessem cartinhas de namoro nem lessem as gracinhas escritas pelos namorados; belos tempos em que o casamento quase que não existia, em que o concubinato era geral. Nesses tempos, as moças nem podiam chegar à janela senão pelas frestas de uma rótula que devia resguardar sua beleza dos indiscretos olhares do homem, mas que a nada obstavam, e até aguçavam o desejo pelo espírito de contradição que ditou aos romanos o seu *vetita placent*, que antes deles levou a primeira das Evas a comer a fruta do bem e do mal, e que ditou às Evazinhas desse belo tempo a que nos referimos o enérgico protesto:

Minha mãe não quê que eu fale a Pedro;

³⁹ No original, *cousa*; o mesmo é válido para todas as vezes que aparecer a palavra *coisa* nesta transcrição.

*Eu a Pedro hei-de falá,
Se não fô pela porta da rua,
Há de sê pela do quintá.*

Embalde porém tentem os censores puxar para trás o carro da civilização e do progresso; poderão, sim, contribuir para a morte e extinção do teatro em língua portuguesa em nossa terra mas não nos hão de levar a esses belos tempos de hipocrisia e de afetação de moralidade que tão longe estão da verdadeira moralidade.

Nunca porém os exímios censores se mostraram mais chibantes do que por ocasião da ópera francesa – *Les Diamants de la Couronne*. Aí inflamou-os, não o zelo pelos bons costumes, não o ódio ao amor e a tudo quanto se lhes segue; porém o zelo ainda mais patriótico e sublimado, um zelo eminente pela monarquia e pela dinastia imperante.

A fábula da peça, assaz conhecida hoje dos nossos leitores, dá uma rainha de Portugal, que, em vésperas de sua maioridade, vendo exaustos os cofres públicos pelas habilidades do conselho de regência, ajusta-se com um chefe de bandidos, contrabandistas e moedeiros falsos, que tem muito jeito para fabricar brilhantes, para que lhe substitua por diamantes falsos todos os diamantes da coroa, e que lhe mande vender pelas praças da Europa os diamantes verdadeiros; assim aproveita essas inutilizadas riquezas em bem de seus súditos, e habilita-se para governar sem empréstimos e sem novos impostos.

Ora, com isso embirraram os censores. Uma rainha e uma ilustre bisavó de Sua Majestade Imperial, cometendo uma ação tão indigna, entendendo-se com gente dessa laia, indo ter com eles, sob um disfarce, pra presidir aos trabalhos que lhes encomendou, e, embora lhes vedasse nesse ínterim o contrabando e o roubo, protegendo-os, dando-lhes desejo de mudar de vida, e fazendo-os sair do reino em vez de entregá-los à justiça!... Não, não, não; isso não se há de representar no Rio de Janeiro, não: porque isso é abater a régia majestade!

Embalde se lhes dizia: – Senhores da censura, olhai que é uma peça de música e em língua estrangeira, e que nessas peças o merecimento dramático desaparece sob o merecimento musical; apenas sobressai por um ou outro dito mais ou menos agudo. – Não! respondiam os censores. – Olhai, senhores, que essa peça foi representada e aplaudida por toda a parte, até mesmo em Portugal, sem que a português algum ocorresse a mais pequena lembrança análoga a essa vossa... – Não! respondiam os censores. – Olhai que essa ação mesma que pratica a rainha da ópera é toda fábula, e que todos a vêem e aceitam como fábula para composição da ópera. – Não! respondiam os censores. – Olhai, senhores, que essa ação atribuída à rainha poderá ser um tanto indiscreta e essencialmente inverossímil, mas ao menos é honrosa; uma rainha que sacrifica seus brilhantes, que se resigna a adornar-se com vidrilhos para não recorrer a impostos e a empréstimos, isso é até de ótimo exemplo, é até muito consolador para os povos, muito honroso para Maria I, se o houvesse ela feito. – Não, não, não! Temos dito, repetiam os censores.

Em vista de tão firme propósito, a indignação pública despertou-se, e os amantes da cena lírica francesa já amaldiçoavam a absurda severidade que lhes privava de uma das melhores composições do repertório francês... Súbito porém se lhes anuncia: - Os censores enfim aplacaram-se, disseram: Sim... *Os Diamantes da Coroa* têm de ir brevemente à cena. Então, como foi isso? como se fez o milagre? – Oh! fizeram-se mudanças extraordinárias, cortes profundos! – Mau! Diga-nos porém, com a prosa de Scribe e com algum dos seus versos, cortou-se modificou-se alguma coisa da música de Auber? Houve mão tão sacrílega que nem respeitasse a harmonia? – Não; a música está intacta. – Então paciência, iremos ver.

E em breve foi a peça levada ao palco cênico... Então pôde-se admirar os escrúpulos dos censores. Se não fosse a superioridade da composição de Auber que surriadas não teriam desagradado o bom povo do Rio de Janeiro do insulto literário que lhe havia sido feito pelos censores! A peça se passa na Dinamarca; ainda bem. Não é a coroa da Dinamarca das mais

afamadas pela sua riqueza em brilhantes; mas enfim vá essa concessão. Em correspondência a essa mudança, fizeram-se mudanças idênticas nos nomes das personagens; tudo passou a *dinamarquesar-se*. Santa Cruz passou a ser Turvik, Pedro passou a ser Peters, e assim por diante. Feita essa transformação, Jesus, meu Deus! que espantoso milagre se operou! A ópera cessou de ser antimonárquica, antidinástica; os espectadores puderam, a paz e salvo, e com todo o sossego de suas consciências, divertir-se, dar palmas, passarem algumas noites cheias no teatro de S. Francisco.

Nesse *dinamarquesamento* da peça a atenção não podia ser tão completa que não deixasse alguma coisa a portuguesa, nem a memória dos atores tão fiel que tivesse sempre pronta a substituição: assim, se Santa Cruz chamou-se Turvik, um Sebastião sempre lá ficou para dizer que ação da peça era portuguesa; se deram à coroa de Dinamarca um diamante de grande valor chamado – a brasileira – em compensação deram-lhe a inquisição, que nunca fez em Kopenhaga arder as suas fogueiras; se lhe outorgaram para educação das meninas um convento da Trindade (a um país protestante), também lhe deram soldados que ajoelham diante de uma procissão de penitentes; e enfim, se, mentindo à geografia como a tudo o mais, deram-lhe serras importantes, deixaram-lhe moedas espanholas na circulação, como sejam os maravedis. Ora pois, descansem os manes de Maria I. No céu, onde pára sem dúvida a sua alma bem-aventurada, admire o zelo que ainda há nos censores brasileiros pela sua glória, e se, na sua Lisboa, a insultaram com a representação dos Diamantes da Coroa, quais os escreveu Scribe, veja ela que no Brasil antes quiseram que fosse insultado o bom senso com disparates de toda a casta, do que se dissesse que para governar sem impostos nem empréstimos havia ela na sua minoridade (embora o seu reinado não houvesse começado por uma minoridade) tomado algumas vezes o nome de Catalina e o trajar de cigana para vir cantar música divina... em um tablado.

E pois, agradecida a tanto zelo, volva, lá do céu, os seus benignos olhos para os devotos censores, e em paga implore ao Altíssimo que lhes dê... que lhes dê... dois dedos de juízo... Amém!

20 DE JANEIRO DE 1847

TEATRO DE SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA

Lindíssimo fogo de vistas, em benefício do Sr. Marinangeli.

Benefício do Sr. Franchi. Algumas observações.

Lia-se, há dias, nos jornais da Corte, nos anúncios de espetáculos, o seguinte: *Lindíssimo* divertimento da companhia italiana, em benefício do primeiro tenor Marinangeli. Haverá o *Barbeiro de Sevilha*, com os competentes recheios para fazer o *lindíssimo* divertimento mais digno do respeitável público, a quem se promete muito agradável noite com o *concurso* dos amadores; e fazendo apêndice a tudo isto uma história de *Columella* no meio dos doidos,⁴⁰ que tocarão em instrumentos fingidos as melhores ouverturas⁴¹ dos grandes maestros, etc.

Ao depararmos com semelhante anúncio, veio-nos à lembrança os dos Srs. De-Vecchy e Yorck, quando dizem: haverá no Tivoly um *lindíssimo* fogo de vista. Nem outra idéia podíamos ter ao ler semelhante destampatório. Pois, na verdade, o Sr. Marinangeli não teve uma única pessoa a quem consultar sobre o anúncio do seu benefício antes de o mandar publicar do modo por que estava redigido? E a pessoa no teatro a quem estes anúncios são submetidos antes de publicados não o podia corrigir por deferência à nossa pobre língua e bom senso público? Mas dizem os expertos na matéria que os anúncios de benefícios devem ser *esdríxulos*; que daí é que lhes vem o mérito e os cobres da récita. Se tal foi o pensamento do Sr. Marinangeli, podemos lhe assegurar que andou avisado no negócio e que sabe muito

⁴⁰ No original, *doudos*; idem para todas as ocorrências de *doido(s)* nesta transcrição.

⁴¹ Assim no original. Consta nos dicionários atuais o vocábulo *ouverture*, do francês, que significa abertura.

bem arranjar a sua vida; assim soubesse ele não se deixar adivinhar como certo planeta do nosso conhecimento!

Não é nada: o *lindíssimo* fogo de vistas e os doidos que fingiam, levaram uma torrente de povo ao teatro, que o encheu de alto a baixo. Sinceramente damos os parabéns ao Sr. Marinangeli pelo brilhante benefício que fez, assim como ao teatro, que foi de meias com ele. É coisa muito séria na época presente fazer passar o dinheiro de tantas algibeiras para uma só, cujo dono ainda em cima é aplaudido. Isto é milagre que fazem só as gargantas; porque, se outro tanto quisessem fazer as mãos, chamar-lhe-iam ⁴² ladroeira.

Vamos ao *lindíssimo* fogo. Deu princípio a ele o Sr. Ribas e os seus ajudantes, *atacando* a abertura; levantou-se o pano, e foram aparecendo as diversas peças de que se compunha, por sua ordem e tempo. Em primeiro lugar, viram-se alguns foguetes formando uma girândola ou coro conduzido por um traque da China. Estas girândolas pegaram bem. O traque da China esteve espertinho, tanto na qualidade de condutor de serenata como de cabo da guarda. Veio depois uma grande roda-viva embrulhada em capa branca. Esta roda ia falhando umas poucas de vezes; cremos que a pólvora estava molhada ou que o estopim era de má qualidade. Foi milagre não gritarem os moleques: “Fora o fogueteiro!” Em algumas ocasiões a roda-viva girou com rapidez, mas o fogo era descorado e não fazia vista. Deve-se porém levar em conta a boa vontade, figura e esforços que fez para brilhar. Teve suas palminhas, o que não é de desprezar, principalmente por ser coisa com que muito poucas vezes se tem benzido.

Depois desta roda, causa primordial de todo o fogo, apareceu o barbeiro, o qual trazia, em vez do rebole tradicional, um violão a tiracolo. Vinha gamenho e folgazão, as pernas lhe não pesavam, e girando de um lado para outro, preencheu muito bem a sua parte, com boa vista e soído. Algumas vezes desmentiu o que dizia de si, que era um *barbier di qualità*,

⁴² No original, *chamariam-lhe*.

espirituoso como ele dizia ser, não se abaixa tanto a *caricaturar* o seu papel para fazer efeito. O modo por que fez a barba e o tamanho da navalha são mais próprios de figurar em fogo de aldeia do que diante do tão conspícuo auditório da capital.

De todo o lindíssimo fogo, incontestavelmente a melhor coisa foi a *boneca*. Vestida com gosto e garri[di]ce, viva, espirituosa e animada, com aqueles olhinhos a cintilarem, despertou as simpatias e os aplausos. O seu primeiro rodar foi indeciso, como que receosa por tantos olhares que nela se fitavam, e talvez duvidosa da substituição que ia exercer de uma antiga boneca de fogo que já havia colhido grandes aplausos deste mesmo público. Mas esta desconfiança foi desaparecendo pouco a pouco e a *bonequinha* fez prodígios. Com aquela fisionomia viva em que se lia o ardil que o amor desperta até nas mais ingênuas, corria com gentileza ora para o *barbeiro*, a fim de que lhe desse este novas do amante, ora para o próprio amante, a queimar-se no fogo, ainda que franco, de sua roda. Ou então, fugindo à *bomba* do Tutor, desaparecia, deixando a todos com desejo de a tornar a ver. Em todos os fogos de artifício, desde tempo imemorial, foram as bonecas as que mais mereceram do público e suscitaram prolongados aplausos; ainda uma vez foi este costume observado, e com muito boa razão. A pirotecnia teatral está aperfeiçoada, e um fim diverso e mais humano deu à linda boneca. Todos sabem como costumam acabar estas no campo de Santana e no Tivoly, arrebetadas e incendiadas. Esta cá não, e seria de lastimar se assim fosse. Intacta ficou, e pronta para nos abrasar outra vez em suas chamas.

O contraste é um dos segredos da arte que mais fazem sobressair o belo. O fogueteiro teve este preceito em vista quando colocou junto da gentil *boneca*, para a perseguir como um tutor cioso, uma *bomba* impertinente. De todos os fogos é este o mais incômodo ao ouvido e menos agradável à vista. Em todas as rodas e mais artefatos da pirotecnia há sempre uma bomba final cujo estouro faz piscar os olhos a todos; esta de que falamos não só causou isso, como obrigou-nos a abanar a cabeça, assim como quem diria: isto não vai bem. Alguns

estouros estiveram sofríveis, e o modo por que atrapalhou a *boneca* e se deixou apagar pelo barbeiro amolador não deixa de ter tal ou qual merecimento. De boa vontade preferimos o ruído desta bomba ao zunido do *vento* do Tirol.

Não deixaremos de mencionar uma longa *pistola* envolta em guita preta, que principiou *piano-piano* e acabou com *un colpo di canon*. Esteve boa; gostamos da apropriada figura que fazia e do descarnado do todo. Há bem tempo que não vemos *pistola* que excitasse mais hilaridade e deitasse menos lágrimas.

Seria injustiça se nos esquecêssemos da *fragata*, que fez tão bonito fogo. Não tinha castelo a combater, mas salvou com primor. Fez a sua parte muito bem, e se não estivesse tão velha e não metesse tanto de proa, arriscava-se a levar alguma abordagem; porém, graças a Deus e às diligências que fazia para fugir ao perigo com panos largos, não sofreu avaria. Ainda bem! Que esta *fragata*, segundo nos dizem, tem sido maltratada pelos pilotos da costa, o que deu causa a não ser vista há muito tempo por estas paragens. Damos-lhe de conselho que para se vingar atire uma banda, que tem artilharia e força para isso.

Acabada a primeira parte do lindíssimo fogo, em que figuraram, em dois diversos atos, as peças que deixamos mencionadas, ora sós, ora em diferentes encontros, tivemos a terceira parte, na qual apareceram uma *rodinha da sécia*, um *foguete do ar* em forma de cartucho de amêndoas, a *bomba* e as *girândolas*. Sem muito exigir, pode-se dizer que a *rodinha* girou com suavidade, que mereceu distinção pública, e que nas suas delicadas proporções houve-se com graça. A *bomba* que a acompanhou, cremos que estava desta vez carregada com algodão-pólvora; porque não fez tanto fumo inútil, e melhor mostrou ao que tinha vindo. O *foguete do ar*... ah! que foi um gosto vê-lo na sua ascensão!... Enfeitado de veludos e sedas vistosas, não quis subir às nuvens sem levar flutuando ao lado as cores brasileiras em quatro longas fitas, para assim mais merecer. Este *foguete* teve, entre outras manias, a das cores nacionais. Já houve quem o visse atravessar o céu do Tirol com as cores francesas, e agora aparece com as

brasileiras. A rapaziada *patriótica* ficou entusiasmada com a lembrança, e querem atacar o *foguete* para que ele suba até as nuvens, e de lá paire orgulhoso sobre todos. O desejo é louvável, e a ascensão, ainda que falhada, vai sendo brilhante; mas cuidado com a volta da flecha,⁴³ que descera com mais rapidez do que subiu, para cair por aí algures, e sabe Deus onde! Isto é uma moralidade em que os foguetes deviam meditar, se os foguetes pudessem meditar. Querem subir sem se lembrarem da queda; mas lá vem um dia que chove ou que acendedores não têm fogo, e adeus *foguete*!

A peça final é, como de costume, uma alegoria. Aparece em um quadro iluminado, que mostra uma casa de doidos, um homem cantando: *Femine! femine! femine!* que quer dizer: ó mulheres! mulheres! diabos!... Este homem representa a diretoria do teatro arrependendo-se por causa das cantoras, e dando-as ao demo e suas pretensões. Momentos depois uma súcia de doidos assaltam ao homem, tocando em instrumentos fingidos as melhores ouverturas dos mais acreditados maestros. Cada um dos doidos quer obter a atenção do pobre homem, que, vendo-se atrapalhado e atormentado, quer deitar a fugir; mas não foge por amor-próprio e presunção de ensinar a doidos, no que muito se engana. Estes doidos com seus instrumentos fingidos representam os cantores do teatro com suas vozes fingidas ou engasgadas, executando as melhores óperas dos mais acreditados maestros, e atropelando e atormentando a diretoria para os contratar, a qual pretende às vezes fugir deles; mas certa idéia oculta a retém no seu posto, apesar dos embates e descomposturas com que agüenta.

Com tão engenhoso transparente dá fim o lindíssimo fogo de vistas, que custou a nós todos não sei quantos mil-réis, e que por algumas horas nos trouxe entretidos.

A semana foi toda de beneficência. Depois do beneficio do Sr. Marinangeli, logo na noite seguinte tivemos o do Sr. Franchi. O anúncio deste nada apresentava de notável, e por

⁴³ No original, *frecha*.

isso não lhe ocorreram tão bem os abençoados cobres. Obsequiou-nos com a *Lucrezia* pela décima ou duodécima vez, e mais alguns entremeios, de que iremos falando.

Da *Lucrezia* já muito se tem dito, e voltar à carga seria fastidioso. Nela estreou a Sr.^a Lasagna, como todos sabem, e desde então a sua reputação tem ido em aumento.

Cabe aqui uma observação digna de se fazer e ficar em memória. Nos primeiros tempos da companhia italiana todos os elogios e aplausos eram poucos para as *tenutas* e notas suaves e amortecidas dos sopranos, ao mesmo tempo que se exigia dos tenores violência e vibração de voz. Presentemente o caso é outro: quer-se que os sopranos tenham força como a Sr.^a Lasagna, desprezando-se a voz da Sr.^a Candiani, dizendo-se que só é própria para modinhas, e que os tenores cantem *falsetto* ou com surdina, e com tanta *suavidade* que só eles se ouçam a sim mesmos. Entendam essas mudanças de gosto e digam se é isso negócio de fé ou de cisma.

De todas as músicas cantadas no teatro pela Sr.^a Lasagna, o *rondó* final da *Lucrezia* é sem dúvida nenhuma o em que ela emprega com mais vantagem a sua voz vibrante e poderosa. Agrada-nos ouvi-la nesta e em outras ocasiões análogas; mas como não somos amigos dos privilégios exclusivos, dizemos que muitas vezes a aspereza da sua voz nos faz lembrar com saudades a Sr.^a Candiani. Serve cada um para o que serve, e o mais são partidos.

O Sr. Sentati parece que só foi contratado para fazer de Gennaro. Julgamos que a diretoria, em vista do seu físico, hesita em confiar-lhe outro papel. Não sei quantas vezes tem morrido envenenado e ressuscitado qual outra Fênix, e para dizer eternamente: *son un Borgia!* Parece que o veneno da querida mãezinha, em vez de o matar, abre-lhe a voz cada vez mais. Veja se reparte um pouco do *tal veneno* com os Srs. Tati e Marinangeli, que será obra de caridade. Tínhamos curiosidade de saber a como tem saído à empresa cada nota do Gennaro. Ajuntar dinheiro em santo ócio, e passar vida folgada e divertida como os cantores do Rio de

Janeiro, só no reino de Cocagne. Não há nada melhor: o exército cantante é numeroso e as folgas extensas; só os miserandos coristas... Pobre gente!

Deixando de parte estas irregularidades de serviço que à diretoria pertence equilibrar, e que só notamos de passagem, prosseguiremos na análise do espetáculo.

A Sr.^a Barbieri vai se tornando uma potência no teatro; os seus entusiastas, a quem se pode disputar bom ou mau gosto, por depender isso de opiniões, são incontestavelmente os primeiros *palmistas* do mundo... Que palmas!... Este mérito ninguém lhes rouba; assim escolhessem melhor as ocasiões. Porém a *inveja*, que se persegue sempre o *mérito*, responde com pateada às palmas do entusiasmo. É isto muito malfeito, porque Deus, quando concedeu mãos a certos homens, foi para darem palmas a torto e a direito. Lá se avenham; mas por caridade deixem que as pessoas pacíficas que vão ao teatro gozem do espetáculo em paz e sem perturbações extemporâneas.

Entendamo-nos: não pareça a alguém que temos a menor indisposição com a Sra^a Barbieri; não: nem com ela, nem com nenhum artista da companhia. Bem longe está de nós a animosidade pessoal. Fazemos nossas observações para o fim que já deixamos apontado no folhetim transato. Seremos sempre os primeiros a fazer elogios aos artistas que os merecem, sem distinção de pessoas, e teremos por muito agradável esta ocupação.

Cantou o Sr. Tati a ária de *baixo* da *Parisina*, e justos e merecidos aplausos recebeu. O Sr. Tati parece que já vai compreendendo que não pode sustentar a posição de tenor, que quis tomar no teatro. Se este cantor, impelido pelo desejo de escriturar-se, não se tivesse dado como *tenor* e se contentasse em ser *barítono*, não passaria por tantos embaraços e dissabores, e seria hoje o mais conceituado da companhia, porque mérito, e muito tem ele. Na nossa humilde opinião julgamos que a diretoria dará passo acertado escriturando-o como barítono; valiosos serviços pode prestar nessa qualidade, e todos o ouvirão em cena com prazer.

Estamos convencidíssimos que o Sr. Tati pensa como nós, e, se o não confessa, é por vexame. Pois fará mal.

Quem viu o Sr. Franchi no *Elixir* pode fazer idéia do que ele é em todas as óperas. Com aquelas pernas curvas e andar trôpego, torna todas as personagens que representa como que semelhantes, o que é grave defeito, principalmente em um cantor bufo. Com a boa pronúncia que tem e voz sofrível, variando o jogo de cena, será cantor aproveitável.

Para finalizar, permita a Sr.^a Lasagna que lhe façamos uma censura. Foi falta de delicadeza da sua parte cantar o dueto da *Linda de Chamounix* depois de ter sido ele cantado pela Sr.^a Meréa. Uma *prima-donna* de reputação e mérito foge de vexar a uma companheira que ocupa o modesto lugar de segunda dama e que não tem pretensões. A ação não foi bonita. Que o Sr. Franchi quisesse cantar o mesmo dueto que o Sr. Vento, bem: estão em confrontação e tratam dos seus novos contratos; mas ela!... O Sr. Franchi já teve o troco. Se cantou melhor que o Sr. Vento no dueto, três dias depois o Sr. Fiorito, apesar de não ser baixo-cômico, cantou também muito melhor a ária de D. Gherardo. Ninguém as faz que não as pague. Até para a semana.

TEATRO DE SÃO FRANCISCO

Basta analisar o gênero da ópera-cômica para não surpreender a pouca duração do seu repertório e a dificuldade de se sustentar na cena. Estas óperas não são nem uma *partição* segundo o valor musical da palavra, nem um *drama* segundo o mérito literário que se exige em uma peça de teatro. O autor e o músico, escravos um do outro, raras vezes se pode reciprocamente mostrar, a fim de que resulte vantagem real para o drama e para a música. A poucos é dado vencer esta dificuldade; e a reunião de dois gênios que se compreendam não é tão fácil de encontrar-se. Para crédito da ópera-cômica dois nomes se ajuntam, muitas vezes:

Scribe e Auber. Ninguém tem sustentado melhor este gênero que Scribe, ninguém o tem abrilhantado com mais variedade de espírito e bom gosto. Em suas obras a cena é sempre maravilhosamente compreendida, e com naturalidade se presta à música; situações engenhosas e inesperadas excitam a atenção sem a afadigar, e as agradáveis e graciosas inspirações de Auber as vem realçar e embelezar.

O público do Rio de Janeiro já por muitas vezes tem gozado as obras primorosas destes dois gênios, e ainda esta semana duas ocasiões se lhe proporcionaram, com o *Domino noir* e os *Diamants de la Couronne*, de passarem agradáveis momentos. Já dissemos como estas óperas foram executadas, já contamos o seu entrecho, não voltaremos pois a este assunto; injustiça porém seria se não repetíssemos que os atores têm continuado a merecer aplausos, e que Mlle. Duval, alma e encanto da companhia, cada vez se faz mais credora do entusiasmo público.

Passando-se a companhia lírica francesa do imundo Teatro de S. Januário para o de S. Francisco, deu acertado passo. Deixava um pardieiro por um teatro elegante e um diretor ainda pouco versado no gosto do país, e receoso de se entregar a gastos extraordinários, por outro bem conhecido por seus trabalhos cênicos, aptidão e ânimo de despender, como não poucas vezes tem dado provas. Dizer o que o Sr. João Caetano dos Santos é capaz de fazer em um teatro que dirige, é repetir o que todos sabem e o que a experiência tem mostrado. Só, lutando com o colosso de S. Pedro de Alcântara, sem outro auxílio mais que seus próprios e incansáveis esforços, tem sabido sustentar os eu teatro com luxo e esmero, e carregar com duas companhias. Não foi o desejo de lucrar que fez com que o Sr. João Caetano tomasse sobre si a Companhia Lírica Francesa; bem sabia ele que ia se encarregar de pesada e dispendiosa tarefa; mas o desejo de tornar o seu teatro brilhante e uma nobre emulação fizeram-lhe esquecer este inconveniente, ou antes, lembrando-se dele, o quis arrastar. Estamos

que todos estes sacrifícios serão compensados e reconhecidos, e que o público não abandonará o artista que tanto se esmera para lhe agradar.

Sabemos que toda a companhia está muito satisfeita com o seu novo diretor, e que entre todos reina a maior harmonia. É isto uma garantia de próspero futuro.

Uma nova ópera-cômica de grande cenário, e por conseguinte de avultadas despesas, se prepara e subirá à cena no dia 24 do corrente; queremos falar do *Cavalo de Bronze*. Aventurando-se o Sr. João Caetano a dar-nos uma peça de maquinismo em um teatro de tão acanhadas proporções internas, mostra que para satisfazer ao público nada receia.

O *Cavalo de Bronze* é uma das óperas-cômicas de mais nomeada. O seu enredo é bem conduzido e engenhoso, e a música magnífica.

17 DE MARÇO DE 1847

As atenções da diretoria. Nossos desejos a respeito dos *Capuleti*. Modos de encarar a ópera. A *Streaniera* pela Sr.^a Lasagna. O Hino Nacional. *Beatrice di Tenda* e os seus cantores.

Não são tantas as atenções da diretoria do Teatro de S. Pedro para com o público, que, aparecendo alguma, deixe-se de notar com especial menção e se tenha em grande conta e fineza.

Anunciam, por exemplo, os jornais do dia, espetáculo para a noite; porém ao meio-dia chovisca por algum segundo, e a gente que ainda se fia em letra redonda dirige-se às horas determinadas para o teatro, e aí chegando, tem o dissabor de o encontrar fechado. Isto é costume tradicional e muito seguido nos nossos teatros; venha dinheiro, dizem os diretores, e dinheiro que faça conta; quando não, vão bater em outra porta, que a nossa não se abre assim tão facilmente. Na terça e quinta-feira anunciou-se espetáculo no teatro de S. Pedro; porém desde pela manhã que a chuva caiu em torrentes e sem descontinuar; bastava esta circunstância para servir de desculpa à diretoria se transferisse as representações que prometera: não o quis, e cumpriu com um dever, que por bondade do público será tido em conta de obséquio.

Feitos os devidos elogios a *quem os merece*, passemos a falar dos espetáculos. Os *Capuleti* na terça-feira estiveram *aguados* com a muita chuva que caía. O narcótico de Julieta causou efeito geral, e, dormindo sonhamos que toda essa gente tinha morrido afogada, e que unicamente se salvara *Teobaldo* pela sua alta estatura, passando a vau o Largo do Rocio com *Romeu* debaixo do braço e Julieta no bolso do gibão. Acordamos espantado, ⁴⁴ estava-se

⁴⁴ Assim no original, sem *s* em *espantado*.

apagando o lustre, e nada mais pudemos contar senão este sonho. Somos compassivos e prezamo-nos de ter o coração ainda mais sensível do que os ouvidos, e, apesar disso, confessamos sem vexame que entoaríamos com prazer o *De profundis* no túmulo de Julieta contanto que estivessem dentro todos os *Montescchi* e *Capuleti*. Cremos na transmigração das almas, e esperaríamos então ver as de *Romeu, Julieta e Teobaldo* animando outras personagens, para nossa satisfação e glórias suas. Se a alma do bom *Lourenço* ficasse no Cocito ou viesse animar alguma sardinha, lhe rezaríamos um Padre-Nosso por tenção, que é tudo quanto se poderia humanamente fazer. Basta, basta de narcótico! De uma até três vezes toma-se sem risco; mas quando em excesso, mata. Piedade para nós todos!

Com um dia de antecedência diziam os cartazes que teríamos a *Straniera* pela Sr.^a Lasagna; e para logo acenderam-se e fervera os desejos dos amigos das comparações: mas veio a chuva e pôs-lhe água na fervura. Nós não recuamos assim com quatro goteiras: fomos ao teatro, e como se retardasse o espetáculo, esperando-se que entrassem mais fregueses, divertimo-nos em lançar nas folhas da carteira as reflexões que se seguem. De duas diferentes maneiras encaramos a *ópera*, segundo a disposição de ânimo em que estamos, e comoções e efeitos que ela nos causa. Se a poesia se apodera de nossa alma e nos exalta o pensamento, e se com esta predisposição temos a fortuna de assistir à representação de uma *ópera* bem escrita e cujos cantores conscienciosa e artisticamente fazem o seu dever, encaramo-la como o mais belo e magnífico espetáculo que tem cogitado e cogitará jamais o espírito humano. Vemos nela a reunião de todas as belas-artes, da música, da poesia, da pintura, da arquitetura, da ótica e da *mecânica*, em uma palavra, a grande obra por excelência, como o seu nome indica – Ópera. – É então a música para nós uma espécie de revelação desses influxos divinos e incompreensíveis que se unem misteriosamente às nossas sensações, a voz da alma, as modulações dos pensamentos ocultos, os acentos das simpatias secretas, dom celeste que desperta as sensações de alegria e melancolia. A cena com todos os seus prodígios de pintura

e de ótica transporta-nos pelo poder da imaginação aos remotos tempos e lugares que representam, esquecendo-nos completamente do que ela tem de material e mesquinho. Nos atores, perdendo de vista o que na verdade são, vemos personagens históricas, caracteres e tipos reais, e a ilusão dominando a realidade, com eles sentimos e vivemos de suas vidas.

A *ópera*, quando assim a consideramos, é um enlevo dos sentidos, é o mais digno e nobre passatempo em que se pode gastar as horas, furtadas ao trabalho.

Mas se nossa alma está despida de toda a poesia, se olhamos para o mundo e para as ações da vida com a zombaria que merecem, e se, assim pensando, temos de assistir à representação de uma mal sabida e mal cantada ópera, de diferente modo a julgamos.

Levanta-se o pano, e se a cena, por exemplo, representa uma praça, vemos, quando muito, uma sala de trinta pés quadrados; de um lado e de outro cinco ou seis bastidores com quatro pinceladas, simulando casas feitas em talhadas; no fundo um grande pano com torres e edifícios arruados e pintados, com rasgões aqui ou ali, os quais, vistos de longe, fingem cavernas na terra ou buracos no céu. Se um homem passa por trás deste pano e o toca levemente, principiam as casas e torres a tremerem e a dançarem como se houvesse terremoto na cidade. Meia dúzia de trapos pendurados ao comprido à maneira de roupa a secar e pintados de azul representam o céu. Uma vela de sebo atrás de uma roda de papel oleado é a lua; quatro tiras de paninho azul diante das luzes dos candeeiros fazem o luar; abaixam-se os paninhos, é o sol. Sai de dentro dos bastidores o cantor ou a cantora, com ridículos vestidos bordados a ouropel; o vermelhão lhes afogueia e ilumina as faces, que descoram com o correr do suor; riem-se sem que ninguém as faça rir, e do mesmo modo choram. Fecham os punhos de raiva, deitam a cabeça para trás, incham as veias do pescoço, caem em convulsões, e arrancam dos atormentados pulmões ganidos e regougos; atiram-se nos braços uns dos outros, beijam-se e afoagam-se quando talvez desejassem arranhar e morder; caem fingem-se mortos, espicham-se no chão; e todas estas momices são feitas a compasso! Na orquestra, uns poucos

de homens esfregam os arcos nas rabecas com tal rapidez de braço que causa vertigens, ao mesmo tempo que outros assopram nas cornetas e fagotes com as bochechas intumescidas⁴⁵ e luzentes à semelhança de querubins de andor. E o público dos camarotes e platéia, velhos e moços, donas e donzelas, olham para tudo isto de boca aberta, riem-se, choram, aplaudem, entusiasmam-se, e à meia-noite voltam para casa calcando lama, e, quando Deus quer, debaixo de aguaceiro.

A ópera, quando assim encarada, é o mais ridículo espetáculo que nos pode roubar as horas de descanso.

Aqui estávamos com as nossas reflexões filosófico-teatrais, quando a orquestra, ouvindo dar nove horas e cansada de esperar debalde pelos fregueses, principiou a tanger. Subiu o pano e demos logo uma risada sem saber bem o porquê,⁴⁶ sendo seu único mérito revelar o estado de nosso espírito. De poesia, nem um ceutil n'alma; de ilusões, nem átomo; vimos o teatro tal qual é: pinho, linhagem e tintas. O que nos pareceriam os cantores? Esperamo-los e não tardaram. Sem entusiasmo os julgamos e sem entusiasmo falaremos. O frio da noite tinha-nos resfriado até os ossos.

O aspecto e iluminação do castelo de Montolino são coisas muito de ver-se e capazes de conservar acordado até depois de meia-noite o menino mais dorminhoco. Quando se emprega atentamente um dos sentidos, é sempre com prejuízo dos outros: tínhamos os olhos esquecidos nos lampiões, no átrio e na fosforescente fachada do castelo, e a *barcarola* de introdução roçou tão levemente por nossos ouvidos que não lhe demos atenção. Bom foi isso, porque poupa-nos o dissabor de dizer que esteve detestável. Valdebourgo e Isoleta vieram cantar o seu *duetto*, e como quem faz o que sabe não é mais obrigado, não os obrigaremos a que o cantem melhor, porque, sofrível, já vai ele. Estavam bem no meio de suas confidências, quando a *Straniera*,

⁴⁵ No original, *entumecidas*.

⁴⁶ Neste caso, acrescentamos o acento circunflexo; no original, *porque*.

Qual ombra errante,

atravessou pelo lago em uma canoinha de pescador rápida como um relâmpago. Pega! pega!... Pois não! nem vestígios. O vento estava fresco e a piroga desapareceu: não havia nada mais natural; e no entanto a tímida Isoleta dá um grito de susto e sai de dentro do castelo um poder de gente espantada e arrepiada, como se tivesse visto alma do outro mundo. Ora, o susto é contagioso: um dos trombones assustou-se e deu um berro desentoadado; Valdebourgo assustou-se com os berros e deu outro ainda maior; o coro, assustadíssimo, deu prolongado bramido; e o contra-regra deu um assobio e veio o pano abaixo. Isto de pano abaixo nesta conjuntura, e fora de tempo, precisa de explicação. O contra-regra assobiou assustado, não pelos berros que ouviu, mas sim pela falta de gente para fazer a mutação da cena à vista. Chovia a cântaros, e a gente chamada de *movimento*, ou por outra, os *puxa-vistas*, deixaram-se ficar em casa. Há pessoas cujas cabeças regulam-se pela chuva como outras pela lua. Sobre *regulamentos* teríamos muito que dizer; mas não é este o lugar. Veio o pano abaixo, e o contra-regra, vendo-se sem braços para executar as manobras, esteve quase não quase vindo à boca do proscênio a fim de pedir aos poucos espectadores que havia que quisessem ter a bondade de o irem ajudar. Felizmente não foi preciso recorrer a este extremo. Depois de meia hora de espera, em que estivemos todos na platéia como em nossas casas, lá se foi o pano, que tantas coisas encobre, para o ar, e vimos a cabana da Estrangeira. Entrou Artur. “Então, como vamos de voz? – Sofrivelmente; ouça lá. – Não vai mal! Não vai mal! Está mais clara e robusta; mas a respeito de ser tenor... – Já desisti; prometo que não me meterei em outra. – Pois então conte conosco, que seremos seu defensor, quando for barítono”. Este pequeno diálogo tivemos nós com Artur, pela linguagem dos olhos, enquanto cantava ele a *romanza*.

Não há quem passeando pelas ruas desta cidade não ouça sair de alguma casa de rótula mesquinha, pobre, sons de piano; não é portanto para admirar que os ouvíssemos também dentro da cabana da Estrangeira. Após o prelúdio levantou-se uma voz aguda e estridente que

nos fez saltar da cadeira com arrepio; poucos momentos porém depois vieram-nos as lágrimas aos olhos, porque a voz dizia:

Fior caduca é la beltà,

e nada nos comove tanto como ouvir uma mulher lamentar-se pela perdida beleza. É sabido que cada um lamenta-se do seu modo conforme a força dos pulmões que Deus lhe deu: Norma, nessas ocasiões, solta a voz com suavidade, e Alaíde com estridor; uma curva-se à dor, outra revolta-se contra ela. Artur escuta com um pé no ar estes gritados lamentos, e exclama:

Mestra come il suo cor

Son le sue note...

que vem a dizer: - sua voz é triste como o seu coração. – O maganão, ao pronunciar estas palavras, voltou a cabeça e escondeu a cara. Apostamos que foi para rir-se à vontade. No seu lugar faríamos outro tanto. Boa laia de tristeza!

Artur, assim que avistou Alaíde, surpreendido, deu dois passos atrás, cobrou ânimo e avançou seis para diante. Alaíde fez o mesmo, e foi o resultado deste exercício aproximarem-se um do outro. Estes encontros no tablado são muito bem calculados, e, medidos a compasso, nunca falham.

Como estivessem os dois juntinhos, principiou ela a cantar, e... paramos aqui. A pena salta-nos impaciente debaixo dos dedos e parece querer tratar tão asperamente a Sr.^a Lasagna, assim como ela tratou a romântica e melodiosa parte da *Straniera*. Sentiríamos deixar-lhe liberdade neste ponto, e esforçamo-nos para contê-la. Fazemos esforços sobre-humanos para tal conseguir, porque também o espírito sarcástico nos domina; mas a Sr.^a Lasagna nos merece atenções, e atenciosos seremos com ela desta vez. Além disso, havia no teatro nessa noite, quando muito, trinta pessoas; pode-se portanto dizer que a representação foi em família:

esperaremos pois por segunda ocasião para prosseguir na análise começada e termos mais testemunhas do nosso dizer.

O dia de domingo amanheceu puro e sereno; o sol brilhava radiante em céu de azul, como que festejando dia tão grato para todos os corações brasileiros (14 de março). Tudo a flux concorreu para nos exaltar o pensamento e levar-nos apressado ao teatro, a fim de vermos o brilhante concurso que aí se ajuntaria, e assistirmos à representação da *Beatrice di Tenda*. O povo nestas ocasiões solenes nunca falta ao incentivo do dever e do prazer. Os camarotes e a platéia acham-se literalmente apinhados; os diversos trajes de gala davam-lhe realce e brilho. Ao abrir-se as cortinas do camarim imperial vivas de entusiasmo repercutiram na sala, grande número de versos foram espalhados pela platéia, e levantando-se o pano, os artistas da companhia italiana entoaram o hino nacional, cujas letras, em italiano e português, e por eles oferecidas ao motivo do dia, foram conjuntamente distribuídas pelos espectadores. As estrofes foram cantadas pelas Sr.^{as} Candiani, Lasagna, Mugnay e Barbieri, sendo excluída a Sr.^a Meréa. Sentimos que assim tivessem procedido com esta última cantora, afastando-a de tomar parte nessa demonstração de gratidão e respeito. Onde canta a Sr.^a Barbieri pode muito melhor cantar a Sr.^a Meréa. Em certas ocasiões seria muito de desejar que desaparecessem as proteções. Tratemos da ópera. Havia-se anunciado *I Puritani*; adoecendo porém o Sr. Fiorito, foi esta ópera substituída pela *Beatrice*. A Sr.^a Candiani, que a devia cantar, achava-se *debilitada pelo seu estado de saúde e pelo seu estado de fraqueza*, como textual e luminosamente anunciou-se. Prevenidos pelo *farol*, já de antemão a desculpávamos se cantasse mal; graças porém à sua boa estrela, ou antes à sua bela voz, não foi preciso grande soma de indulgência para lhe revelarmos algumas imperfeições. Fraca e debilitada esteve a Sr.^a Candiani, como ela mesma já o previa, em todos os *allegros* e *stretta* do primeiro ato; porém nos *adágios* e *andantes* o suave timbre de sua voz deu encanto à música. A *cavatina* foi bem desempenhada; o *largo* do dueto com Filippo foi dito com sensibilidade e arrancaria

aplausos se a solenidade do dia os não embargasse; no *quintetto*, quando a sua voz se une à de Orombello, que se queixa dos tratos que sofrera, causou geral comoção.

Há nesta ópera uma inspiração poética e melancólica; queremos falar da *preghiera* de Beatrice junto da estátua de Facino Cane; tomada porém no movimento *agitado* que lhe deu a orquestra, perde muito de seu efeito. Cremos que na partitura está marcado *allegro-moderato*, e isto desculpa um pouco o mestre do canto; mas tão freqüentemente se alteram os andamentos designados pelos maestros, que seria de desejar que este o fosse para maior beleza e expressão do canto.

A Sr.^a Mugnay na parte de Agnese, e o Sr. Mugnay na de Orombello, pouco trabalham nesta ópera: à exceção da *romanza* daquele, e no *duetto*, que andaram sofrivelmente, nada mais merece particular análise. Não deixemos de notar a maneira expressiva e bem sentida com que o Sr. Mugnay executou o *quintetto*. Pálido, fraco, nos braços dos guardas que o conduzem, sua voz melancólica e quebrada como que se ressentia dos tratos que sofrera o corpo; pouco a pouco, lembrando-se do seu amor e dos iníquos tormentos por que passara, olvida as dores que o prostram, seus acentos vão gradualmente crescendo, um brado de imprecação forte e enérgico solta-se-lhe dos lábios, os olhos se lhe avivam, e torna de novo a cair em abatimento. Quiséramos ver sempre o Sr. Mugnay cantar e representar com tanta inteligência.

É de grande satisfação para nós podermos mostrar que as nossas censuras não são filhas de indisposições pessoais, e que somente aos artistas se dirigem, segundo entendemos que desempenham as partes de que se encarregam. Dissemos que o Sr. Massiani havia desempenhado mal a parte de Torquato, porque assim o pensamos; e decorreram apenas oito dias, que já temos a satisfação de fazer-lhe os merecidos elogios pela maneira por que compreendeu o papel de Filippo. O primeiro papel estava inteiramente fora de seu caráter e

voz, e o segundo perfeitamente adequado; daí as censuras e os louvores, para o que nada mais concorreu.

Na *romanza* do primeiro ato e no *duetto*, modificou a voz, soltou-a com a necessária vibração, sem esforço, caretas, e agradou a todos: ele mesmo devia ler nessa multidão de olhos que o encaravam que neles havia um sentimento de prazer, e não de susto e repugnância, como das mais vezes que canta a estalar. A ária do segundo ato, quando assina a condenação de *Beatrice*, foi dita com expressão de arte. Repetiremos ao Sr. Massiani o que acima dissemos ao Sr. Mugnay: quiséramos vê-lo representar e cantar sempre assim. Fácil é o segredo: escolher papéis apropriados e domar a voz em seus justos limites.

Em conseqüência do incômodo da Sr.^a Candiani, a ópera não chegou ao fim, suprimindo-se o lindo *terzettino* e o *rondó* final. O espetáculo já ia extenso para dia de gala; mas a diretoria, que tem às vezes a consciência timorata, julgou que assim ganharia mal o dinheiro do público, e ordenou que se cantasse no intervalo dos atos a cavatina de *Belisario* pela Sr.^a Lasagna, e a da *Straniera* pela Sr.^a Meréa. Nada diremos sobre estas duas peças de música, por não apresentarem particularidades notáveis além das que temos apontado em outras ocasiões, limitando-nos somente a pedir a M. Maugé que sustente com mais fôlego e ligação o seu acompanhamento de flauta, obrigada no andante da última cavatina. A exceção das pessoas que lhe estão a quatro braças de distância, ninguém percebe o que diz a flauta nesse tão bem imaginado acompanhamento. Assopre e não se escandalize conosco.

8 DE JUNHO DE 1847

O Conservatório Musical. As Sr.^{as} Lasagna e Barbieri, e os mais cantores da *Lucrezia Borgia*. O *Barbeiro de Sevilha* e a censura à Sr.^a Mugnay. Um lembrete de amigo ao sr. inspetor de cena. Algumas reflexões.

Há oito meses que em um dos nossos folhetins, falando dos coros e notando os seus defeitos e causas que para isso concorriam, dizíamos: “Como remediar esse mal? Como colocar os espetáculos líricos no grau de perfeição que nossas exigências e gosto requerem, pelo que diz respeito a essa parte?” Lembramos então a criação do Conservatório de Música, para cuja manutenção o corpo legislativo havia concedido loterias; lastimamos a indolência que paralisava as pessoas mais interessadas neste negócio; apontamos as suas conveniências, e concluímos: “Quem sabe que resultado poderemos ainda colher? Com menos de dois anos teremos um corpo de coristas de ambos os sexos, com as habilitações necessárias, e digno de se fazer ouvir em cena; e alguns filhos do país terão com isso lucrado; circunstância esta que não é de desprezar. Ainda mais: dentre os discípulos, um ou outro haverá que, dotado pela natureza de talento e boa voz, possa ainda um dia subir a grande altura e medir-se com vantagem com qualquer artista estrangeiro. Outra vantagem se colherá do estabelecimento do mencionado Conservatório, e é esta a criação da ópera brasileira.”

Se nossas observações e desejos serviram para despertar o adormecido ânimo das pessoas que deviam figurar à frente deste estabelecimento, não sabemos; mas quer-nos parecer que para isso alguma coisa contribuíram. Na conformidade do decreto de 21 de janeiro do corrente ano, e do art. 9º do plano que o acompanhou, contendo as bases segundo as quais se deve estabelecer o Conservatório, foi nomeada pelo governo a comissão diretora que deve zelar e fazer progredir o estabelecimento. Esta comissão é composta dos Srs.

Francisco Manuel da Silva, diretor interino; padre Manuel Alves Carneiro, tesoureiro, e Francisco da Mota, secretário. Por aviso da Secretaria do Império, de 15 de maio próximo passado, foi concedida uma das salas do Museu para nela se estabelecerem as aulas primárias do Conservatório; e ao Sr. J. P. da Veiga baixou uma portaria ordenando a extração das loterias concedidas por decreto de 27 de novembro de 1841 à Sociedade de Música desta corte.

Em breve pois abrir-se-á nova e honrosa carreira para muitos de nossos patrícios; vê-los-emos em pouco tempo com uma profissão independente; e o caminho do bem-estar, e para alguns o da fortuna, se patenteará diante deles. Coragem! Se a natureza não foi igual na distribuição de seus dons, se não é dado a todos sair da mediocridade e distinguir-se, o estudo regular sempre faz do homem alguma coisa e o torna mais ou menos útil. Aqueles dos discípulos do Conservatório a quem a inteligência for escassa não brilharão na primeira plana, mas terão adquirido, à força de estudo e de aplicação, uma profissão livre; porém aqueles com quem foi liberal a mão de Deus e cujo gênio adormecido só espera o despertar, poderão ter ainda distinto lugar na sociedade. Não há nações privilegiadas; o talento foi por Deus espalhado por toda a terra; e se alguns povos mais se distinguem em certas artes, é pelo desenvolvimento e animação que se lhes dá, e bom método que seguem no seu ensino. É preciso que desapareça entre nós o preconceito de que só italianos podem cantar e compor óperas italianas. O exemplo em toda a Europa tem mostrado o contrário. Porque haveria uma exceção pra os brasileiros? Ninguém conhece os recursos que em si tem; o estudo é que o desenvolve e lhe dá a medida do seu valor; estudem pois os nossos patrícios, tenham coragem e perseverança, que ainda algum dia estas nossas palavras serão lembradas com agradecimento.

Sabemos que são raros esses compositores e cantores de grande nomeada, e que dos conservatórios da Europa poucos são os que adquirem subida fama; mas não é esta

consideração de desanimar; antes pelo contrário deve ela despertar a nossa emulação, para merecermos também os favores da distinção e da fortuna.

Quase todas as nações européias possuem teatro de canto nacional. E por que não o teremos nós? Será o nosso idioma impróprio aos acentos musicais? Todos concordam que depois do italiano é ele o mais próprio para o canto. O que nos falta pois? Cantores, e unicamente cantores. Temos visto alguns dramas e comédias de produção brasileira, e eles nos dizem o que podem fazer seus autores a bem da ópera-cômica. Entre nós existem compositores que só esperam o momento e animação para nos oferecerem seus trabalhos; o público, que corre ansioso ao teatro da ópera-cômica francesa, para ver um drama que muitas vezes não entende e ouvir música bem diversa da do estilo e gosto nacional, não deixará de sustentar com empenho e aplaudir a ópera-cômica brasileira, que para ele será escrita. Longe não está talvez a realização desta idéia.

Expormos os relevantes serviços que pode prestar o Conservatório às orquestras, dando-nos bons *instrumentistas*, é inútil, por serem de fácil compreensão. Temos presentemente muitos músicos para bandas militares, mas não assim para orquestra de um teatro de canto, por isso que lhes faltam estudos especiais e sistemáticos. A esta falta só pode para o futuro remediar o Conservatório.

Apelamos para os bons desejos do Sr. Francisco Manuel da Silva, que sem dúvida, compreendendo os resultados da missão de que se acha encarregado, lhe prestará todos os desvelos. Consta-nos que este senhor pretende adotar para os exercícios práticos o método que de Wilhem, aprovado pelo Conselho Real de Instrução Pública de França, e adotado pela Comissão Central de instrução Primária de Paris. Louvamos tão acertada escolha, da qual se colherão sem dúvida imensas e rápidas vantagens. Quanto à parte teórica da arte, ocupa-se o Sr. Francisco Manuel em organizar um compêndio, que será de grande proveito para os discípulos. Para não tornar longo este artigo, o finalizaremos pedindo ao governo que

continue a proteger eficazmente o Conservatório Musical Brasileiro, que pode ainda ser muito útil e vantajoso à nação. Pelas artes civilizam-se os povos.

Depois de tratarmos do objeto que fica acima exarado, principiaremos a nossa tarefa semanal dizendo algumas palavras sobre a última representação da ópera *Lucrezia Borgia*. Vai pela décima ou vigésima vez que ocupamos a atenção do leitor com a análise, apreciação, facécias e motejos da dita ópera, e tanto que já tememos ser fastidiosos; mas o público é bom, muito bom, e assim como atura e paga as sempiternas *reformas, ressurreições, enxertos e espeques*, e perdoa com magnanimidade à governança teatral que lhas impinge, esperamos que relevará também as nossas repetições. E demais, somos como o satélite que acompanha o planeta em sua rotação: se este toma errada via, forçoso nos é acompanhá-lo, até o dia em que benéfico cometa, abalroando-o, atire-o por esses ares e nos faça gravitar para melhor centro. Assim como há portugueses que esperam por D. Sebastião, ingleses por Artur, crentes pelo Messias, renegados pelo Anti-Cristo, nós também esperamos pelo reformador do nosso teatro. São crenças, e com ela morreremos, legando-a a nossos filhos. Deixemo-nos porém de metáforas, e falemos dos cantores e cantoras em frases comezinhas.

Lucrezia Borgia é a ópera por excelência da Sr.^a Lasagna, e na verdade faz nela bela figura. Muitas vezes o temos dito e ainda o repetiremos: se tivessem conhecido a especialidade desta cantora, se ela mesma se conhecesse a si, mais conceituada estaria a esta hora. Se depois da *Lucrezia* tivesse cantado óperas como *Nabucodonosor, Gemma de Vergi, Maria de Rudenz* e outras do mesmo estilo e força, muito teria ela ganho em sua reputação artística, assim como o teatro nos seus interesses. Com as mil dificuldades que existem para termos cantores de subido merecimento, é necessário que a direção do teatro empenhe todas as suas forças pra acreditar aqueles que o acaso traz às nossas praias, confiando-lhes óperas em que possam ser ouvidos com prazer, e evitando confrontações desairosas; porque do contrário, expondo-os ao desagrado ao público, os compromete e dá provas de incapacidade.

A Sr.^a Lasagna é sempre ouvida com prazer desempenhando o papel da terrível Bórgia, e ainda nesta última representação, em que muito bem se houve, recebeu justos e merecidos aplausos. Compare-se esta última recepção pública com a que tem tido na *Straniera*, e ultimamente em *Anna Bolena* e digam os seus mais fervorosos defensores se temos ou não razão de assim falar. Sabemos que estas nossas palavras vão perdidas; mas perguntaremos: “Quem lucra com o crédito dos artistas, nós ou o teatro?” A resposta é óbvia.

Hoje estamos muito sérios, e falando do Maffio Orsini, não diremos se esteve gamenho e dengoso, se cantou bem ou mal, e se merecia palmas ou pateada; outro é nosso intento: queremos provar que a oposição manifestada pelo público e pela imprensa contra a Sr.^a Barbieri é toda devida à diretoria. A Sr.^a Maria Amália Monteiro é atriz de reputação e bem conhecida pelo bom desempenho dos papéis jocosos nas farsas e entremezes; mas se um dia quiser ombrear com a Sr.^a Ludovina, representando *Inês de Castro*, *Fayel* ou outra qualquer tragédia, esse mesmo público, de quem é hoje tão querida e aplaudida, seria o primeiro em desfeiteá-la em cena. É esta exatamente a situação da Sr.^a Barbieri. A diretoria, por proteção, simpatia, acinte ou o quer que seja, elevou esta cantora a uma posição no teatro que não podia ocupar, e concedeu-lhe ordenado quase igual aos das primeiras cantoras; mas o público, que presenciou este disparate, disse mentalmente à diretoria: “Tu podes celebrar com qualquer cantora o contrato que bem te parecer, e conceder-lhe o ordenado que tua afeição marcar; porém, por mais que queiras, não lhe poderás dar um só átomo de merecimento artístico. Iguala na tua fantasia a Barbieri à Candiani e à Lasagna, que nós cá estamos para protestar porque o bom senso ainda nos não abandonou, e nem será dito que ouvimos com teus ouvidos e julgamos segundo tuas afeições.” Assim falou o público, e constante tem sido o seu proceder de desaprovação. Agora acrescentaremos nós: se a Sr.^a Barbieri se tivesse encarregado somente de segundas partes, as quais podia satisfatoriamente desempenhar, ou ainda mesmo dos primeiros papéis em alguma burleta, porque para isso tem ela graça e

gentileza, e que sobretudo se ignorasse a proteção que ela goza e o não proporcionado ordenado que percebe, outra seria a sua posição no teatro, e o público teria tido ocasiões de a aplaudir sinceramente, e nós de a elogiar. “Admira-me, dizia certo acionista, que o público goste mais da Meréa do que da Barbieri, sabendo que esta tem maior ordenado.” Esta brilhante e comercial sentença, que já tivemos o gosto de publicar, confirma o que acabamos de dizer, e dá idéia do apreço universal e onipotente em que algumas pessoas têm o ouro. Responderemos humildemente aos que assim pensam que o ouro dará tudo, menos voz e talento. Disse.

Os demais cantores na ópera de que tratamos fizeram por agradar, e alguma coisa conseguiram, exceto o Sr. Theolier na sua ária. A voz deste cantor é sonora e agradável quando ele não a força demasiado para produzir efeito, porque então perde de seu timbre e fica como embaçada. Esperamos que esta observação será acolhida pelo Sr. Theolier com a mesma sinceridade com que é feita; se, à semelhança porém de alguns de seus companheiros cabeçudos e teimosos, não quiser atender a esta nossa reflexão, só nos restará o sentimento que não possa ele ouvir-se a si mesmo da platéia para convencer-se de uma triste verdade. No terceto canta bem e compreende o papel que representa.

Gennaro, com o andar dos anos e depois que cresceu, está melhor, e ocupa-se agora muito em fazer um estudo profundo sobre o gosto dos brasileiros pelas modinhas, a fim de enternecer todo o seu canto, qualquer que seja o sentido das letras. Com vagar voltaremos a este assunto, agradecendo ao cantor a honra que quer fazer à nossa música nacional.

O Sr. Eckerlin continua a vestir-se bem, e vai tendo mais cuidado no estudar seus papéis. Andar assim! Quando não, lembraremos de novo o Bitu.

Coitadinho! Coitadinho! ... Tínhamo-nos até hoje esquecido que havia na companhia italiana um mocinho chamado Tati. Ora, que esquecimento! Estimamos que tenha passado

muito bem; e se quer que nos ocupemos com sua pessoa cante mais alto; quando não, silêncio por silêncio.

O Sr. Sicuro continua a representar bem no papel de segundo tenor. Ganhe por aí reputação e dinheiro, que já não é mau.

Como não falta mais ninguém à chamada, damos a ópera como concluída, e passaremos a tratar do espetáculo de sexta-feira, que constou do *Barbeiro de Sevilha*, de dois esquetes e do mais que diremos.

Rosina-Mugnay esteve feiticeira, e interessante na *cavatina*, no *duetto*, no ... o melhor é dizer em tudo, para encurtar a relação. Temos uma censura que lhe fazer, e muito violenta. Diga-nos por que razão, em vez de fazer arremedos e caretas ao seu tutor, que estava cantando tão bem a ária, não as fez, e bem feias, ao Fígaro por trazer a barba tão crescida, e ao conde d'Alma-viva por vestir ainda a ridícula farda de ordenanças? Bem sabemos a razão. É porque um era o seu Mercúrio e outro o seu amante. Está bem servida! Que desgraça para tão gentil pupila! ... Falemos sem figura, o Sr. Sicuro cantou muito melhor nesta última representação do que nas primeiras; não esteve tão exagerado nos papéis de soldado bêbado e de mestre de música, e por isso mais agradou. É de lastimar que trouxesse a mesma farda, cujo disparate notamos. Já fizemos a devida censura ao ator, e agora nos voltaremos para o senhor inspetor de cena, ao qual diremos: quando qualquer escritor crítico teatral diz que um artista cantou e representou bem ou mal, pode-se deixar muitas vezes de seguir a sua opinião, por isso que reputa-se esta apreciação negócio de gosto; mas quando ele nota o erro de aparecer em uma mesma ópera atores com vestimentas disparatadas e ridículas, e cuja censura não pode ser contestada, é do rigoroso dever de V.S.^a, como encarregado da inspeção da cena, o corrigir semelhantes erros, que tanto rebaixam o nosso teatro à vista dos estrangeiros que o freqüentam. Tão imperdoáveis descuidos é que dão causa que a nossa cena seja

constantemente menosprezada e ridicularizada nas viagens publicadas na Europa por esses estrangeiros que por vergonha nossa presenciaram seus desmazelos.

Pedimos-lhe que tenha mais atenção com a dignidade da cena, como lhe cumpre, e com a reputação do primeiro teatro da Corte, e que se não deixe levar por caprichos que de nada servem. Por muitas vezes temos deixado de falar dos anacronismos acerca das vestimentas teatrais, por conhecer as circunstâncias do nosso teatro; mas tudo tem limites, e não queira o Sr. Romeiro, que aliás é uma pessoa em quem reconhecemos merecimento, que o tempo de sua inspeção cênica passe em provérbio como a do célebre Manuel Luís do Jacaré. Desculpe-nos estas observações. Como é conveniente não perder a ocasião, chamaremos do mesmo modo a sua atenção sobre a palhaçaria do Sr. Massiani com o navalhão. Fique S. S.^a na certeza que, se deixar os atores em cena fazerem o que bem lhes parecer, os de má índole, quando supuserem que fazem pirraça a alguém dando coices,⁴⁷ botarão as mãos no chão com todo o desembaraço e atirarão com os pés melhor do que qualquer asno.

Forma os dois *espeques* a *ária* da *Scaramuccia* pela Sr.^a Canonero, e a do *Burgomaestro* pela Sr.^a Barbieri. A primeira foi-se para dentro, correndo com medo de que o silêncio do público degenerasse em pateada; e a segunda recebeu algumas palmas, que na verdade conquistou.

Quando qualquer banqueiro possui um peixe grande e não lhe acha comprador posteja-o e assim o vende. O teatro conta no seu repertório algumas grandes óperas, e como não as possa vender por inteiro, fá-las em postas e assim as impinge aos compradores. Fizemos esta reflexão ouvindo cantar nesta mesma noite o *duetto* da *Straniera* e o *terzetto* de *Anna Bolena*, e achamos o sistema engenhosíssimo.

A *cobrecolite* continua a fazer estragos no teatro.

⁴⁷ No original, *couces*; idem para as próximas ocorrências de *coice(s)*.

O apito do Sr. Pessina vai perdendo a voz; parece-se nisso com certa pessoa que não nomearemos.

TEATRO DE SÃO FRANCISCO

Dia de muito, véspera de nada

Deram-nos nesta semana a *Ambassadrice*, o *Domino noir* e *Zampa*. Tão brilhantes estiveram as duas primeiras óperas como triste a última. A sala do teatro parecia pequena para conter os numerosos espectadores que concorreram a fim de ouvir Mlle. Duval nos papéis de Henriette e de Angèle. Aglomerados, apertados, e alguns recebendo na cabeça pingos de cera quente que do lustre caíam (incômodo ao qual deve quanto antes remediar o Sr. João Caetano), firmes conservaram-se nos seus lugares para aplaudirem a predileta cantora francesa. Temos dito por muitas vezes como Mlle. Duval canta e representa com perfeição estas duas óperas, e não há quem, tendo-a ouvido, deixe de confirmar a nossa opinião. Que mais diremos pois? Para louvar há sempre palavras; assim não as houvesse também para a censura, que tanto desagradam. A melhor ópera mal cantada torna-se enfadonha e insuportável, e breve desaparece da cena; quando pois conserva-se ela cada vez mais freqüentada e aplaudida, é sinal certo que alguns ou algum dos cantores a fazem valer: temos o exemplo nas duas mencionadas óperas, sustentadas pelo admirável canto de Mlle. Duval e o bom sentido de sua representação.

Aplausos tem sempre recebido Mlle. Duval nestas óperas; e nas duas últimas representações de que falamos subiram de entusiasmo. As palmas faziam como uma explosão geral e prolongada, e a artista agradecida, não sabendo como reconhecer tão lisonjeira recepção, redobrava de esforços, que eram de novo aplaudidos. Foi um combate generoso entre a artista e o público, em que por fim ficou este vencedor; porque chamando aquela à

cena, deu-lhe aí estrondosos sinais de sua aprovação, que infelizmente não podiam ser aí correspondidos. Esperamos pela primeira ocasião com impaciência para ouvirmos a desforra da artista.

Dia de muito, véspera de nada, diz o ditado, o qual nunca se verificou tão bem como na representação de *Zampa*. Bancadas inteiras vazias, em outras, duas e três pessoas, um frio glacial por toda a sala, e um bocejar que se tornou geral. No entanto *Zampa* é ópera de grande merecimento e muito digna de ser ouvida e aplaudida quando bem cantada. Porque pois o abandono em que tem caído? É que M. Guillemt... Mme. Mège... Silêncio! Sejam piedosos, e basta o que estes artistas sofreram vendo o teatro deserto.

Se ouvimos com sonolência toda esta ópera, despertamos na última cena com a pateada e assobios que deram esses poucos espectadores, em razão de demorar-se de um modo ridículo a mutação da cena final. Pedindo ao *regisseur* que tenha mais cuidado com as suas cordinhas e serventes para outra vez, agradecemos-lhe o serviço que nos prestou. Os mais atores e cantores nas três mencionadas óperas são acessórios, e o público fará de conta que estiveram como sempre, e nos poupará assim o trabalho de falarmos de suas pessoas. Por hoje basta.

10 DE AGOSTO DE 1847

Despedida da Sr.^a Candiani e algumas considerações a respeito.

Elixir d'Amore ou a *Patuscada teatral*. Os espeques. As pateadas.

Em a última noite de apresentação da *Norma* distribui-se pelos espectadores um impresso no qual a Sr.^a Candiani, despedindo-se temporariamente do público, confessava-se grata e reconhecida pelos favores e provas de simpatia que do mesmo sempre recebera. Deixando de parte estas e quejandas frases que nada significam pelo abuso em que têm caído, faremos algumas considerações sobre a ausência da cantora. Há tempos que o teatro parecia ir definhando; a crise por que passara imprimiu-lhe violento abalo, e daí para cá mais assemelhava-se a cadáver galvanizado do que o corpo vivo. Seus espetáculos eram abandonados ou apenas freqüentados por um ou outro impávido e teimoso *dilettante* e pelos partidários das cantoras, que faziam da platéia ruidosa arena de destemperados debates. Alguns gênios turbulentos e amigos da novidade concorriam ao teatro mais para ouvirem e presenciarem essas pateadas, que se repetiam quase todas as noites, do que para gozarem tranquilos das representações; porém as pessoas sérias e modernas que iam aí procurar um deleite saíam desesperadas, algumas para não mais voltarem, e praguejando contra os turbulentos, lamentavam o estado de degradação em que havia caído o primeiro teatro da Corte. A este mal acrescia outro de não menor importância, qual o do descrédito em que estava a maior parte das óperas. *Il Giuramento* caiu; *La Prigione d'Edimburgh* quase teve a mesma sorte; *Straniera*, *Anna Bolena* e *Belisario* foram desgraçadas no seu remonte; *Lucrezia Borgia*, por sovada, ia-se tornando improdutiva; *La Figlia del Reggimento* foi sempre considerada mais como um exercício militar do que como ópera; *I Capuleti*, talvez por efeito do seu narcótico, causava sonolência, e apenas a *Cenerentola* despertou a atenção. Eis

que se anuncia que a Sr.^a Candiani entra de novo em cena na ópera *Norma*, e para logo o teatro como que despertou de um letargo, três consecutivas enchentes fizeram lembrar o seu antigo brilhantismo, e, o que é mais para admirar, os partidos deixaram-no tranqüilo. Duas semanas esteve a Sr.^a Candiani no teatro, duas semanas de verdadeiro prazer, as quais serão sempre lembradas com saudades, e que mais servirão para realçar o mérito da cantora que tanto pode conseguir. Curto foi esse gozo para compensar tão longa privação, e não podemos deixar de fazer votos pelo pronto regresso daquela que só com a magia de sua voz regenerou por alguns dias a nossa cena lírica.

Delicada é, a nosso ver, a situação em que presentemente se acha a diretoria; assim como no desfecho da crise teatral deu aos pronunciados a medida de sua força, imprudência cujos resultados já vai sentindo, do mesmo modo acaba de fazer conhecer a uma cantora, por quem (dizem) não nutre grande afeição, que só ela é capaz de reabilitar o teatro; e este sentimento, de que a Sr.^a Candiani se acha justamente possuída, há de ser na renovação do seu contrato o maior obstáculo que o presidente terá de vencer pugnando pela economia do estabelecimento a seu cargo. O que lhe resta, pois, fazer para colocar-se na posição que deve ocupar e conjurar futuros embaraços? Empregar todos os seus esforços e influência para que cessem esses loucos partidos que tanto desacreditam e prejudicam ao teatro; esquecer-se das indisposições particulares que porventura tenha contra qualquer artista da companhia, e sobretudo tomar a firme resolução de os fazer estudar óperas novas, porque todas as velhas já estão improdutivas e mais agravam a dívida do teatro. Consta-nos que *Gemma di Vergi* está em ensaios e quase pronta; seja pois levada à cena quanto antes. Há meses que os coros da *Sonâmbula* foram estudados; fácil será agora recordá-los; entregue-se a primeira parte de soprano à Sr.^a Meréa, que, assim animada e no caminho que vai, pode ainda prestar muitos serviços ao teatro; ao Sr. Mugnay encarregue-se a parte de tenor, e ao Sr. Tati a de barítono. Em quinze dias, ou, quando muito, três semanas, pode esta ópera ir à cena depois da *Gemma*.

Distribuíam-se os papéis da ópera *Chi dura vince* pelos Srs. Franchi e Sicuro, e pela Sr.^a Mugnay, ou mesmo Barbieri, e façam-nos estudar e esquecerem-se das intrigas e dos partidos. Depois desta ópera, ou antes mesmo, pode ir à cena *Nabucodonosor* pela Sr.^a Lasagna e os Srs. Tati, Mugnay e Fiorito: em uma palavra, chamem e prendam a atenção do público com a novidade dos espetáculos, já que o merecimento das atuais cantoras parece que tanto não pode conseguir. As óperas velhas ou improdutivas são como as árvores sem fruto, que se devem decepar para não cansarem e ocuparem terreno que melhor pode ser aproveitado. Isto sabe qualquer horticultor, e todas as suas aplicações são matérias comezinhas. É verdade que o mais rude e cabeçudo entendedor é aquele que não quer entender. Contra isto o que havemos nós fazer?

Depois destas breves reflexões comunicamos ao público como ocorreu a representação do *Elixir d'Amore* remontado, que subiu à cena na terça-feira; e ingenuamente confessamos que nunca tivemos tanto receio que nos faltassem expressões e frases adequadas para descrever essa patuscada teatral. Releve-nos o indulgente leitor as faltas que cometermos, e desculpe o nosso estilo se ficar muito aquém de tão grande assunto.

A maior parte das pessoas que leram os jornais em que se anunciava a dita ópera disseram consigo: “Há duas personagens novas: a Barbieri no papel de Adina e o Mugnay no de Nemorino; mas nem aquela vale muito a pena de ser ouvida, nem aquele o incômodo de lá irmos. O Dulcamara e o Sargento já estão muito vistos, e como, além disso, as ruas estão cheias de lama, ficaremos em casa, porque seria levarmos em cima de queda, coice.” Em consequência, pois, deste justo raciocínio, muito pouca gente esteve no teatro, e a dívida do teatro ficou mais agravada com o importe do floreado e minucioso anúncio publicado nos jornais. Foi um logro; mas de logros vive o Teatro de S. Pedro e são coisas que já lhe não fazem moça, nem a nós também, e nem ao público tão pouco, que tem paciência para tudo sofrer. Continuemos. Finda a abertura, ergueu-se o pano e vimos a Nina sentada, lendo em

um livro cujo rótulo não podemos distinguir por estarmos muito longe, mas que nos assegura a Sr.^a Adelaide ser um *Tratado de Vocalização* para uso das cantoras mediócras. Enquanto Adina, que estava pintalegrete, enfeitada e ataviada como um pombinho de leilão do Espírito Santo, estudava no tal livrinho o que tanto precisa saber, Nemorino olhava para ela com cara de namorado ou de tolo, que é tudo o mesmo. Levantou-se a buliçosa Nina, abateu com as mãos o bufante vestido que tomara as formas de um balão aerostático, e contou às companheiras a história da rainha Isota de um modo algum tanto gracioso, e com grande embasbacamento de Nemorino; principiou depois geral cantarola, e como vimos tanta gente de boca aberta a esgoelar-se, não podemos dizer com certeza quem foi que atrapalhou tudo aquilo, apesar do Sr. Ribas açoiar ⁴⁸ a lata como um homem. Foi-se tudo aquele cantarejo povo embora, e só ficou Adina e o simplório do Nemorino para cantarem o dueto. Ela, coitadinha, foi peneirando as notas como pode, e como quem faz o que pode não é a mais obrigado, damos-lhe a absolvição; e ele foi enternecendo-se, e arrancando suspiros dignos de melhor emprego. No andante, quando diz:

Chiede all'aura lusinghera

Pareceu-nos ouvir aquela modinha escrita sobre a mesma música,

Vede, ó Gelia, que poder

Têm teus olhos delicados,

Que o mais isento de amor

Beija teus ferros dourados.

Pedimos ao Nemorino que substitua esta letrinha à do libreto, porque então não só o seu canto será mais apropriado e inteligente, como dirá uma verdade à buliçosa Nina. No *allegro* precisavam ambos, antes de cantar, que estudassem o *Tratado de Vocalização* de que falamos, e que só serve à dona de livro de compostura. No fim do dueto... No fim? que dizemos? No

⁴⁸ No original, *açoutar*.

fim, não! em todo ele, de quatro em quatro compassos, rompia da platéia um dilúvio de palmas, que era coisa por maior, e um cão que lá estava latia como um desesperado, em virtude sem dúvida das instruções que recebera. Há animais muito inteligentes!!... Desapareceram os dois palmejados atores, assobiou o Sr. Pessina, moveram-se as tramóias, e descer das nuvens uma aldeia; pouco depois entrou o charlatão Dulcamara em um carro de aluguel puxado por um cavalo magro, trôpego e raquítico, que vinha conduzido pelo freio por duas figuras heteróclitas; na almofada via-se sentado um turco arrenegado junto de um lacaio enxovalhado, e dominando este interessante par a esquipática personagem do doutor, cujos colarinhos em guisa de vela latina, empoada gaforina e brinquinho na orelha, chamaram a atenção do auditório.

O animalejo (queremos falar do cavalo) entrou em cena, deu com os olhos no lustre e recuou ofuscado; atirou-lhe o cocheiro uma chicotada, e ele deu um arranco; o homem da destra sofreu-o; mas o bom do rocinante, vendo-se diante de tão conspícua assembléia, e querendo mostrar ainda uma vez ao menos, antes de morrer, que era capaz de ato de heroicidade, arfou violentamente para diante; os heteróclitos não o puderam conter; o carro, impellido e acelerado pelo declive do tablado, rolou com velocidade para diante; o charlatão, o turco e o lacaio, vendo-se em risco de serem precipitados na orquestra, que já se alvorçava, saltaram com presteza para o chão no meio da apupada que se levantou da platéia; o *ponto* meteu a cabeça para dentro da concha como uma tartaruga, e as coristas deitaram a fugir espavoridas quais tímidas ovelhas.

Mas o pobre rocinante havia-se fiado com demasia em suas forças; sopeado por um valente homem que lhe saltou ao magro pescoço, e empurrado pelo peso do carro, dobrou os joelhos e caiu de focinhos. O imoderado riso que se apoderou de todas as pessoas que estavam no teatro, o tropel do cavalo no tablado, o ruído das rodas, fizeram um todo confuso que durou por alguns minutos. A custo levantaram o tísico corcel, que, alquebrado e derreado, não

deu mais um passo; o Dulcamara, o turco e o laçaiio subiram para seus lugares; os coristas cercaram o carro; a ordem foi-se pouco a pouco restabelecendo, e principiando a orquestra o acompanhamento da *ária*, o charlatão a encetou.

Segundo nossa opinião, o Sr. Franchi cantou sofrivelmente; segundo a opinião de seus amigos que o palmejavam, muito bem; segundo a opinião do cão que continuava a ladrar, excelentemente; e segundo a judiciosa opinião do rocinante, que batia com as patas e abanava a cabeça, superlativamente. É de crer que o Dulcamara prefira esta última opinião, por ser a mais exagerada, e a que melhor satisfaz o seu amor-próprio de cantor.

O patola do Nemorino, depois que o carro entrou para os bastidores ajudado por quase toda a população da aldeia, porque o corcel embirrou em não dar um passo, veio ter com o doutor a fim de comprar uma garrafa do elixir da rainha Isota, para vencer a isenção da ingrata Adina. Este dueto foi bem cantado por ambos e a seu respeito só temos que notar três pequenos incidentes:

1º O Dulcamara, quando diz de Nemorino:

Gonzo iguale non si trova, non si dà,

que em vulgar equivale a

Não é possível encontrar-se maior patureba...

deu tal entoação e inflexão à voz, que nos pareceu quere fazer o conceito do verso incisivo e dar-lhe aplicação. Talvez nos enganássemos; mas *enganatio non est erratio*. Perdoe-nos o Dulcamara.

2º Quando o mesmo doutor disse rindo-se, logo que vendeu a garrafa de elixir ao simplório amante campônio:

É Bordeaux, non é elixire...

o *ponto* sorriu-se e estalou os beiços, lembrando-se do excelente vinho que bebera no Aljube na ceia que lhe dera o Sr. Mugnay, e este lançou-lhe um olhar furibundo, como quem dizia: Não me pilhas outro!...

3º O cão que estava na platéia continuava a aplaudir os cantores como podia, isto é, com latidos; mas a polícia, que viu nesse procedimento canino uma infração ao regulamento teatral, mandou prender o inocente animal, e para esse fim entrou na platéia um pedestre, que, chegando-se de mansinho para o perturbador do sossego público, trepou em um banco com receio de ser mordido nas canelas, e fazendo-lhe do lenço uma coleira, o levou preso, dizem uns que para a Casa da Correção, e outros que para o meio do largo, onde lhe dera um formidabilíssimo pontapé. Pobre animal, que pagou com dolorosos ganidos os aplausos que tão desinteressadamente prodigalizara!

Agora perguntaremos nós: Por que entra o cão na igreja?... Porque acha a porta aberta. Mas a porta da platéia está apenas meio aberta, e lá constantemente estão dois porteiros vigilantes como Cérbero; como pois entrou o cão? Está claro que com bilhete. A questão a elucidar é se ele o comprou ou lho deram. Existem a esse respeito opiniões divergentes.

Nemorino, muito satisfeito com a aquisição que fizera da garrafa de elixir, canta, mas não dança, porque não é ele homem para estas coisas de graça, e cavalgando em um banco ri-se estultamente. Nessa situação o encontra a garbosa Adina, e segue-se por conseguinte o dueto:

non me guarda neppiú!

A Sr.^a Barbieri não se foi de todo mal neste dueto, e o senhor seu amante fez-lhe sofrível perna. No principiar a cantora o *allegro*, arremessaram-lhe uma moeda de cobre, que ela apanhou e beijou, agradecendo a pessoa que a desfeiteara. Não é necessário dizer que as palmas e aplausos de seus partidários estrugiram os ouvidos de quantos lá estavam. Já em outra ocasião estigmatizamos esse proceder infame do homem que incólume insulta por

semelhante maneira uma mulher indefesa, e ainda hoje e sempre levantaremos a mesma voz. É preciso banirmos de nossa cena tão indigno modo de desaprovação, ou antes de inimizade. Permita-nos a Sr.^a Barbieri que lhe façamos também uma reflexão. Não andou bem em apanhar a moeda e agradecer-la tão risonha; isto dá provas de um ânimo aguerrido, que não é muito próprio de uma senhora, e deixa campo a infinitas suposições. Disseram algumas pessoas, vendo o seu sangue frio, que toda esta cena fora premeditada e arranjada de antemão por seus próprios partidários, a fim de terem uma ocasião de mais para aplaudi-la. Que nos diz a Sr.^a Barbieri a esta interpretação? Pedimos-lhe que fuja sempre delas.

Depois deste dueto até o fim do ato nada mais mereceu especial menção... Ai, com a breca, que temo-nos esquecido completamente do sargento Belcore!... Também pouco se tem perdido... Vamos adiante.

Findou-se o ato e principiaram os espekues, em número de três a saber: a *ária* de barítono da *Parisina*, superiormente cantada pelo Sr. Tati, que lhe deu admirável poesia e colorido; a *cavatina* do *Barbeiro*, pela Sr.^a Mugnay, que bem merecidos aplausos recebe pela maneira delicada e graciosa porque a cantou; e a *cavatina* do *Belisario*, energicamente desempenhada pela Sr.^a Lasagna.

Foi nessa ocasião que ocorreu um fato virgem e curioso na nossa cena, um *qui pro quo* teatral dos mais divertidos. Vá de história. Os partidários e apaixonados da Barbieri mandaram fazer duas coroas, um soneto e uma ode para mimosearem a sua diletta quando aparecesse em cena; mas o juiz do teatro, cuja licença se foi impetrar, não consentiu que os ditos objetos laudatórios fossem lançados à cena, para evitar tumultos. Ora, a decisão magistral era cruelíssima; as coroas estavam feitas, e o mais é que *guapas*, os versos impressos, e as despesas pagas (isto era o pior da festa); com perder pois tudo isto?

A imaginação dos homens é fértil, e o seguinte expediente foi logo lembrado por um dos mais agudos engenhos da roda partidista. “Se o juiz não quer dar licença, disse como

inspirado, atiraremos as coroas e versos sem licença. – Esta não lembra o diabo! Exclamaram todos admirados por tão luminosa idéia; mas quem se encarregará da difícil e perigosa empresa?” Aqui representaram eles fielmente aquela cena dos ratos que queriam atar ao pescoço do gato o guiso avisador: todos aprovavam a lembrança, porém nenhum atrevia-se a ser o executor. Por fim, depois de longa deliberação, apareceu uma alma grande e generosa que votou-se ao sacrifício, e, tomando os projéteis,⁴⁹ subiu à sorrelfa para a quarta ordem e aí, pedindo ao camaroteiro que abrisse o último camarote junto à cena, esperou a ocasião propícia. O medo é terrível companheiro, de uma sombra faz um fantasma, e de um pigmeu um gigante; e o nosso homem, que tremia de medo, lembrando-se do terrível e hediondo Aljube, onde talvez dormiria essa noite, foi pouco a pouco perdendo a cabeça e desorientado-se. Nessa ocasião, e quando já ele estava em suores frios, entrou a Sr.^a Lasagna em cena, e tomando o sacrificado a voz desta contara pela da Sr.^a Barbieri, porque o terror já lhe havia roubado a faculdade de comparação, atira precipitado com toda a carga de coroa e versos na cena e platéia, e deita a correr como um gamo pelas escadas abaixo. A Sr.^a Lasagna, vendo duas coroas a seus pés, e a geada de versos que caía na platéia, supôs, como era natural, que o negócio era com ela, e influída puxou pela estridente voz que foi um regalo; e o juiz, enfurecido pela desobediência e pouco caso que tinham feito de sua proibição, expediu apressado dois pedestres pra prenderem o delinqüente.

É sabido que os pedestres e todos os perdigueiros policiais escolhem o caminho mais curto; e como não é sempre este o que tomam os criminosos, segue-se que desta vez ainda se desconstruam; mas como os agentes policiais hão de por força agarrar, porque é este o seu ofício, os ditos pedestres engalfinharam-se a um pobre e inocente homem que tranqüilo descia do seu camarote, e o levaram à presença do juiz, que, conhecendo o engano, o mandou soltar. Enquanto isto se passava nos corredores, as pessoas que na platéia haviam apanhado os versos

⁴⁹ No original, *projets*.

e lido no seu frontispício a seguinte dedicatória: “*A illustre cantora Barbieri*”, conhecendo o deplorável engano que tinha havido, principiaram a rir-se e a tocar facetas observações, ao passo que os empresários da ovação mordiam-se de raiva.

Executada a *ária*, ufana apanhou a Sr.^a Lasagna as coroas, e, agradecendo ao público, sumiu-se pelos bastidores; foi então que, olhando para as fitas que pendiam das coroas, leu nelas impresso em letras de ouro o nome da sua companheira! Oh! Cruel e esmagador devia ser o vexame por que passou a Sr.^a Lasagna! Oh! desapontamento horrível! Oh! *qui pro quo* vergonhoso! Oh! infernal carambola! Partilhamos sinceramente os justos sentimentos da Sr.^a Lasagna nessa noite, porque a sua posição foi verdadeiramente ridícula. Corrida e envergonhada, fechou-se esta cantora no seu camarim, e poucos momentos depois bateram-lhe ao ferrolho; era o moleque da Sr.^a Barbieri que ia buscar as coroas. Como é de supor, foram-lhe imediatamente entregues, e a coroadada, ao aparecer em cena no segundo ato da ópera, as trazia na mão, beijando-as, a fim de fazer ver aos interessados que elas haviam chegado o seu destino, ainda que por interposta via, e que eram devidamente apreciadas. Palmas e mais palmas foi a nova recompensa que obteve a Nina pela sua desembaraçada lembrança.

O segundo ato da ópera correu tranqüilíssimo em comparação do primeiro; o fatal engano resfriou o entusiasmo dos partidários, e os cantores foram caindo em abandono. O *duetto* de Adina com Dulcamara esteve insipidíssimo, apesar dos esforços que fazia o Sr. Franchi para ser engraçado, bradando: *Ah dottore!* Neste *duetto* houve uma coisa de notar-se, que até então passara despercebida no meio do ruído das palmas. Enquanto se aplaudia a Sr.^a Barbieri, ouviu-se algumas vozes gritando: “*À cena! à cena! ...*” como se a cantora estivesse fora dela, e este disparate deu causa a muito boas risadas, e houve quem o explicasse do seguinte modo: “Os convidados receberam instruções para aplaudirem e bradarem: “*À cena!*” nas devidas ocasiões; porém alguns deles, mais novatos, não discernindo bem essas ocasiões,

cometeram o disparate acima notado. Concordamos com esta explicação, e tornaremos toda a culpa aos calouros ⁵⁰ teatrais.

De todo o segundo ato três coisas foram bem cantadas e se ouviram com prazer: a *romanza* pelo Sr. Mugnay, o coro das damas e a canção do Sr. Franchi. Pela primeira vez executou-se o *quartetto* da ópera, por assim o exigir o mestre da companhia; porém como havia quatro pessoas que o cantavam e mais vinte coristas, esteve mau como vinte e quatro. Ensaíem-no melhor. O *andante* da ária final foi sofrivelmente cantado pela Sr.^a Barbieri, mas o *allegro* nem por sombra nos deu a idéia do que deve ele ser. Repetiremos: quem faz o que pode não é a mais obrigado. E assim finalizou-se ópera.

Pergunta: – O *Elixir d'Amore*, cantado pela Sr.^a Barbieri e o Sr. Mugnay, que tal esteve? Agradou ou não?

Resposta: – Na segunda representação o teatro esteve quase vazio.

A pergunta é nossa e a resposta é do público; lá se avenham com este juiz.

Tenha o benigno leitor paciência em ler mais algumas linhas que finalizaremos este folhetim, e desculpe-nos se, por falta do necessário talento, tão imperfeita nos saiu a descrição da *patuscada teatral*.

No espetáculo de sexta-feira nada ocorreu de notável. O *Elixir* foi cantado do mesmo modo, a ária de *Parisina* pelo Sr. Tati foi muito apaludida, e a Sr.^a Canonero levou uma pateada. No sábado o espetáculo dramático teve por *espeques*, o *duetto* de *Mareschiale d'Ancre* pela Sr.^a Meréa e o Sr. Tati e a ária de *Carlo de Borgonha* pela Sr.^a Mugnay. Da boa execução do *duetto* já temos por várias vezes falado; a ária foi cantada com muita inteligência e compreensão pela Sr.^a Mugnay, e lhe faremos por isso os nossos cumprimentos.

Os pateadores em serviço ativo estão tornando-se bravios: já não é somente nos espetáculos líricos que mostram para quanto prestam; nos dramáticos também se lhes assanha

⁵⁰ No original, *caloiros*.

o furor. No sábado deram pateada à comédia *O Noviço* e ao provérbio *Quem casa quer casa*. Consta-nos que estão preparando outra, e formidável, contra a diretoria, a quem farão vir à cena. Desta feita ninguém escapa, culpados e inocentes. Muito temos que ver! ... O mestre Giannini anda banzando pelos corredores do teatro. Que diabo terá o mestre? ...

Por falta de espaço não podemos dar uma análise completa dos espetáculos que subiram à cena durante a semana no Teatro de S. Francisco, e apenas diremos que na quarta-feira representou-se os *Diamantes de La Couronne*. Numerosa foi a concorrência de espectadores. Entre estes notavam-se sessenta e tantas meninas do colégio de Mme. De Geslin, todas vestidas de branco, que enchiam os camarotes da ordem nobre do lado direito, e apresentavam agradável vista. Mlle. Duval recebeu, como sempre, justos e merecidos aplausos. No sábado subiu à cena *La Dame Blanche*, encarregando-se Mlle. Duval do papel outrora representado por Mme. Mège.

Escreveremos mais uma linha, porque a justiça o pede. Graças aos incessantes esforços de M. Abel, a orquestra vai fazendo progressos. Ainda bem!

6 DE OUTUBRO DE 1847

Carta de Manuel Luís em despedida. Resposta à mesma.

Meu caro Folhetinista.

Glória a Deus no céu, e paz na terra aos homens. Há tempos que não lhe escrevo, e desta falta me acuso; mas espero que me desculpará, sabendo que tenho andado cá pelo céu muito ocupado com a redação de um novo regulamento policial que desejo oferecer ao Teatro de S. Pedro para sua futura tranqüilidade. Já havia tomado a peito este trabalho algo que soube dos distúrbios ocasionados pelos partidistas *dilettanti*, e dava-lhe agora com todo o afinco a última demão, constando-me que a estréia de um ator português havia de novo exaltado os ânimos. Quando empreendo qualquer coisa levo-a a fim, e muito desejo que seja completa; um regulamento policial para teatro abandonado e desacreditado era trabalho perdido; e pois empreendi também escrever umas instruções que amigavelmente remeterei, por intermédio do anjo Gabriel, ao presidente do Teatro de S. Pedro, para sua maior glória e satisfação. Trabalhava com todo o amor e aplicação estes dois primores de obra, que dois serafins iam copiando em lindo bastardinho, quando, ao levantar a cabeça, dando um suspiro de contentamento por haver terminado o meu trabalho, vi diante de mim as veneráveis figuras de S. Pedro e de S. Francisco, que encaravam-me contristados. Levantei-me apressado e respeitoso, e largando a pena, agradei, como devia, tão honrosa visita.

– Manuel Luís, disse-me o Apóstolo, muito triste e acabrunhado estou.

– Vós, senhor! lhe respondi eu; e por quê?

– O meu teatro lírico, tornou o Apóstolo, vai a definhar. Toda a sua companhia italiana acha-se no maior descrédito; o público foge de seus espetáculos. Erma e deserta se tem tornado a sua platéia, e as melhores óperas morrem apenas nascem. Este estado de coisas

corta-me o coração e aflige-me sobremaneira. Sei, por informações, que quase todos os seus cantores acham-se em deplorável estado. Uma das *primas-donnas* grita que é um tormento; a outra, por compensação, não grita, mas é porque tem a voz cansada. Com meneios e requebros preenche outra as cláusulas do seu contrato; com polidez e arte canta a segunda dama, mas nada pode fazer na posição em que está; pelo nariz canta o contralto, e vai com o bufo de parelha; o tenor grande é um desastrado, nada sabe, nada entende, e...

Aqui sorri-me eu; o Apóstolo, de enfiado, parou no seu discurso e perguntou:

– De que te ris, Manuel Luís?

– Santo Apóstolo, perdoai-me, lhe respondi respeitoso; creio que estais fazendo versos.

– Pode muito bem ser, tornou-me ele, aquele meu teatro tem feito maiores prodígios do que tornar poeta um rígido discípulo do Senhor; senão, observa o que por lá se passa, que desta triste verdade te convencerás. Por Deus, Manuel Luís, tenho, às vezes, ímpetos de fechar as portas do meu teatro e correr para fora com toda aquela súcia cantante que já para nada presta. Vê tu também como aquilo por lá se governa. O presidente terá bons desejos; mas atrapalham-no, embaralham-no, e ei-lo dando cincas. Em uma palavra, o meu teatro vai a definhar a olhos vistos, e eu não lhe posso valer!

– Não lhe podeis valer! interrompi eu admirado ao Apóstolo; não lhe podeis valer! e por que? Não é vosso o teatro? não sois um santo poderoso? Não tendes poder e crédito na corte celeste? O que vos impede pois de tomardes as providências necessárias para salvação daquela nossa casa tão querida e lastimada?

Com este meu argumentar, S. Pedro olhou para mim silencioso por alguns instantes, e suspirando disse depois:

– Manuel Luís, quer-se às vezes o que se não pode: tenho crédito, tenho, e disso me glorio; mas como dar merecimento e prestígio ao povo cantarejo, reabilitá-lo enfim? Pensas tu

que é isto uma coisa de nonada, e que o público, que já de sobra o conhece, ainda estará de bom humor para aturá-lo? Ai de meu infeliz teatro, Manuel Luís! deram com ele em pantana. Os músicos da orquestra fazem proezas; a governança deixa-se guiar pro caprichos; o teatro está imundo como uma pocilga; o azeite do lustre é mau e rançoso, e os cantores piores que o azeite. Com todo este *material*, o que se pode fazer que valha, já não digo a pena, mas alguns cobres? Vai tudo em debandada, meu bom Manuel Luís, e para descrédito meu, porque o padroeiro daquela casa de Orates... Quem tal diria?...

Assim falou o Apóstolo; e, como desanimado, deixou cair a cabeça sobre o peito e meditabundo conservou-se nessa posição por alguns momentos. O patriarca S. Francisco bateu então violentamente com o cajado no chão, o que me fez a mim dar um pulo de espanto, e ao serafim, que copiava as minhas instruções policiais, deitar um borrão sobre o nome do juiz do teatro. O Apóstolo, tranqüilo e sereno, levantou a cabeça, e, dirigindo-se ao patriarca, assim, falou-lhe:

– Tens razão, celestial colega, de tanto te azedares com a enumeração dos transtornos do meu teatro, e porque não menos digno de lástima é também o teu. Sei o que lá se passa e me condôo de ti.

O patriarca S. Francisco voltou-se para mim e com voz grave e pausada, exclamou: – Manuel Luís, se não fora blasfêmia afirmaria que ambos os teatros, o meu e o do colega S. Pedro, estão levados de todos os diabos! Já para nada prestam, e para nada valem! O colega acaba de enumerar sucintamente os embaraços e defeitos do seu, e agora direi eu também que o meu está outro que tal. Lá havia uma companhia lírica francesa que ia arranhando como podia certas óperas; por algum tempo tiveram algum crédito, mas isso foi de pouca duração, e o descrédito veio-lhe de seguida. A *prima-donna* merecia as simpatias do público e da imprensa; foi elogiada e animada como nunca o esperou ela nos seus mais exaltados sonhos

de glórias; mas vai senão quando por uma leve censura que se lhe fez, tomou a *inabalável* resolução de não cantar mais...

– Desta me rio eu, santo patriarca, interrompeu S. Pedro; estes propósitos e resoluções de cantoras só iludem aos incautos; são palavras ocas de sentido, e que nada significam; não é assim Manuel Luís?

– Com permissão de vossas santidades, direi que o povo teatral tem para seu uso um dicionário particular, que só a prática nos ensina a decifrar. Administrei um teatro por alguns anos, lidei com essa gente, e conheço-lhes as manhas. O ator ou atriz, cantor ou cantora, que mereceu durante os seus trabalhos aplausos e elogios do público, com muito poucas execuções, ficam insuflados de orgulho, e na ocasião de renovarem os seus contratos tomam logo a *inabalável*, a *firme*, a *firmíssima*, a *sólida*, a *estabilíssima* resolução de não cantarem ou representarem mais.

– Porém isto parece contra-senso, interrompeu-me o patriarca; deveriam, antes, esses artistas, continuarem a trabalhar no lugar em que se lhes dá apreço...

– Isso querem eles, continuei eu; mas o querem de modo mais proveitoso às suas algibeiras. Em uma palavra, todas essas demonstrações de descontentamento, e desejos de deixarem o tablado que lhes tem servido de pedestal de glória, querem dizer *dinheiro*, e nada mais.

– Oh! Manuel Luís, não creio que assim seja! acudiu S. Francisco; não é possível que tão ignóbil motivo...

– Ignóbil, santo patriarca? *dinheiro*, ignóbil motivo! se-lo-á cá no céu, porém lá na terra, não! E demais, depende isso do modo de entender as coisas. O público, por exemplo, dá palmas em sinal de aprovação, mas o cantor ou a cantora calcula estas palmas em uns tantos réis, e na renovação dos contratos apresenta a soma total como apreciação do seu merecimento. E quem tem culpa disso? O público. Toma este simpatia por alguém, exalta-o,

eleva-o, enche-o de orgulho e vaidade, e por fim deita-o a perder. Sempre disse, e ainda agora o direi, a nímia bondade do público, e a excessiva presunção dos artistas teatrais, causam a ruína dos empresários. Tornarei a repetir: quem, como eu, conhece o valor das *inabaláveis* resoluções, ri-se delas e vai à caixa ver se tem dinheiro para o aumento de ordenado que em breve será pedido.

Com esta explicação que dei, o patriarca mostrou-se mais sereno e prosseguiu:

– Julgas então que a minha *prima-donna* com mais alguns cobres ficará?

– E por que não? respondi eu. Para onde irá ela que mais aplaudida e querida seja! E além disso não foram os bonitos olhos dos fluminenses que a trouxeram das bordas do Seine; e quem assim não pensar logra-se a si mesmo.

– Manuel Luís, disse então o Apóstolo, basta de parolar, reconheço a tua experiência nestas matérias, dou a ela inteiro crédito, mas não é este o motivo que aqui me traz, e ao colega S. Francisco; outro obséquio espero de ti.

– Ordenai, meu bom S. Pedro, tornei eu respeitoso; que mandais deste vosso servo?

– Há mais de quinze dias, prosseguiu o Apóstolo, que não sei notícias do meu teatro...

– Disso também me queixo eu, interrompeu S. Francisco.

– Ambos nos queixamos, continuou o Apóstolo; e desta falta tornamos toda a culpa ao *Jornal do Comércio*, que não sei por que deixou de publicar a sua *Semana Lírica*. Estes jornalistas são sempre assim; falham na melhor ocasião. Pedimos-te, pois, meu querido Manuel Luís, que vás ao Rio de Janeiro saber o que há por lá de novo a esse respeito, para assim ficarmos descansados.

– Que eu vá ao Rio de Janeiro! Respondi eu com o coração pulando-me de contente no peito; e quando devo partir?

– Hoje mesmo, disse de pronto S. Francisco; e sem mais demora, porque estamos impacientes.

– Irei só ou acompanhado?

– Quem queres levar contigo?

– O maestro Bellini, que já foi meu companheiro de viagem.

– Pois seja, disseram os dois santos ao mesmo tempo. Vai procurá-lo e parte o quanto antes.

– Mas quantos dias, aventurei-me eu a dizer, se me concedem para observar o estado de ambos os teatros?

– Os que te parecerem suficientes, retorquiu-me o Apóstolo.

– E se derem por minha falta cá no céu?

– Tolo, acudiu prontamente S. Pedro; não sou eu o porteiro e nessa qualidade não posso fazer tudo quanto quero? Se duvidas das imunidades e regalias de um porteiro, pergunta ao das cadeiras do meu teatro quem lhe deu o direito de ser tão sem-cerimônia para com o público. Anda, vai, procura o maestro, e parte quanto antes.

S. Pedro e S. Francisco, depois de me haverem assim falado, dirigiram-se, conversando, para a porta do céu, e eu tomei os meus manuscritos dos serafins que os copiavam, guardei-os no bolso, e despedi aqueles, que foram pulando de contentes brincar o *tempo-será*. Saí imediatamente em procura do maestro, e encontrei-o dormindo a sesta em cima de uma grande folha de papel pautado; acordei-o, disse-lhe ao que vinha, e de boa vontade aceitou ele o meu convite; levantou-se e cantarolando tomou o meu braço e encaminhamo-nos para a porta do céu, a qual, sendo aberta por S. Pedro, deu-nos livre passagem.

Pusemo-nos a caminho, meu caro folhetinista; com a velocidade do relâmpago devorávamos o espaço, e durante alguns milheiros de léguas não encontramos uma só alma. Ao chegarmos, porém, junto do Cruzeiro do Sul, ouvimos o ruído de duas asas, e poucos

momentos depois apareceu-nos o *Anjo da Harmonia*, que demandava o céu com toda a velocidade.

– Manuel Luís, disse-me o maestro, aquele é o *Anjo da Harmonia!* Donde virá ele?

– Não sei; pergunta-lhe.

– Salve, mensageiro celeste, bradou o maestro, porque tão apressado caminhas para as alturas?

– Fujo da terra, maestro, respondeu o anjo reconhecendo quem o interrogava, ou para melhor dizer, fujo do Rio de Janeiro, onde tenho sido atrozmente maltratado pela companhia italiana e sua digna orquestra. Aquilo por lá, maestro, anda que é um horror, e para não renegar da minha essência celeste, bati asas, deixei o teatro lírico entregue ao seu abandono, e tomei o caminho do céu. Adeus maestro feliz viagem.

Assim falando, o Anjo da Harmonia apertou o vôo, e em breve desapareceu por entre as estrelas. Bellini, ouvindo o que ele lhe ⁵¹ dissera, olhou para mim, suspirou, e sem dizer palavra, como quem a tudo estava resignado, seguiu o caminho da terra. Em menos de dois segundos achamo-nos no Largo do Rocio; o teatro estava aberto, entramos; representava-se a ópera *Cenerentola*.

Longo seria, meu caro folhetinista, consignar aqui por escrito todas as reflexões que eu e o maestro fizemos a respeito da representação, não só desta ópera, como de todas as outras que ouvimos durante quinze dias que freqüentamos os teatros dessa corte. Cansados, aborrecidos, enfatiados, deixamos esses cantores medíocres, presunçosos e insuflados, com a firme tenção de não voltarmos tão cedo para ouvi-los e do fundo d'alma agradecemos a Deus tão salutar resolução. Escolha, meu caro folhetinista, em toda esta cidade o homem mais pachorrento, paciente e fácil de contentar, obrigue-o a ouvir a *Cenerentola* pela Mugnay e

⁵¹ Provavelmente há um erro de impressão do jornal e, conseqüentemente, em *Folhetins*, pois no original consta "... o que *lhe ele* dissera...".

pelo Franchi; a *Figlia del Reggimento* pela Barbieri e pelo Vento, e a *Beatrice di Tenda* pela Lasagna, e verá como se torna ele furioso e dá-se aos berros.

A propósito de *Beatrice di Tenda*. O maestro Bellini está furibundo com a Lasagna pelo modo por que cantou nesta sua ópera; tem dito desta cantora impropérios, e esteve quase não quase formulando contra ela uma acusação, e chamando-a a jurados pelo assassinato que cometera. Fui eu que o dissuadi desta idéia. Pobre maestro!

Como lhe dizia, meu caro folhetinista, deixamos, cheios de desgostos e pesares, os teatros dessa capital; mas antes de chegar ao céu paramos por alguns instantes no planeta Venus para recapitularmos as nossas impressões e darmos fiel conta a S. Pedro e S. Francisco. Foi o maestro o primeiro que me dirigiu a palavra, perguntando:

– Manuel Luís, que pensas tu dos dois teatros, italiano e francês, do Rio de Janeiro?

Tossi, tomei uma pitada, e com toda a seriedade e dignidade, respondi: – Maestro, bem sabes que de cantoria nada entendo; se os cantores são bons ou maus não to sei dizer, deixo lá esta matéria ao teu discernimento; mas posso dizer-te sem temor de errar, por isso que a experiência me constitui juiz competente, que o teatro de S. Pedro está nos seus arrancos de morte, e que em breve será cadáver. Há nesses estabelecimentos um infalível termômetro para mostrar o seu grau de vitalidade, e é este a *caixa*; durante as noites de espetáculo entramos dentro desta para calcular a receita e lembrado estarás, maestro, que grande foi o nosso espanto vendo o seu magro conteúdo, que nem para luzes dava. Eu cá sempre calculei por algarismos, e quando estes falham, falhando vai tudo. Isto é muito claro. Não há dinheiro porque os espetáculos não prestam, e o porquê⁵² não prestam, melhor do que eu dirá o maestro, que de solfa entende. Tenho explicado mercantilmente a morte do teatro, e agora espero que o maestro a explique artisticamente.

Bellini respondeu-me depois de breve meditar:

⁵² Novamente, no original, *porque*.

– De uma só coisa admiro-me, e muito, e é que os dois teatros líricos, italiano e francês, tenham se podido agüentar até hoje. Isto prova mais que tudo que o bom povo fluminense está sequioso de divertimentos, e que aceita com prazenteiro semblante gato por lebre. Vejamos quem são as cantoras italianas: Lasagna, Mugnay, Meréa, Barbieri e Canonero. Darei aqui breve resenha de seus merecimentos.

A Lasagna como atriz nada vale, e como cantora grita que é um tormento. Ora, ninguém dirá que é agradável despender-se ⁵³ dinheiro para ouvir gritar a compasso, e às vezes fora dele e de entoação. Há no homem um sentimento natural de repulsão, que se manifesta involuntariamente quando uma harmonia qualquer, que escuta com prazer, é interrompida ou adulterada por sons estridentes e discordantes. É curiosíssimo observar o grau de impressão que este defeito causa nos diversos indivíduos: este leva apressado as mãos aos ouvidos; aquele faz uma terrível careta; este outro estremece e dá um pulo como se o tocasse fluido elétrico; aquele outro solta um impropério, às vezes bem pouco delicado; enfim, segundo a sensibilidade dos tímpanos de cada um essas demonstrações tornam-se mais ou menos fortes. Tenho ouvido sempre dizer que *ninguém se conhece a si*, e eu acrescentarei, que *ninguém se ouve a si*; porque do contrário a Lasagna teria deixado de gritar.

A Mugnay tem boa escola de canto, pisa a cena com desembaraço, e possui além destas qualidades, que se adquirem pelo estudo e preceitos da arte, os dons que só dá a natureza, quais os de gentileza e graça; infelizmente porém tem a voz tão cansada e exaurida, que é uma lástima ouvi-la. É sabido por geral experiência que a garganta dos cantores e cantoras é um instrumento delicadíssimo, o menor vento o estraga, o mais pequeno acidente o desarranja, e sobretudo, os dias que passam, já não digo os anos, o inutilizam: seja isto dito sem aplicação.

⁵³ No original, *dispender-se*.

A Meréa é a melhor cantora de quantas se acham na companhia; mas, coitadinha, nada pode fazer, e pouco adianta-se na posição em que a colocaram. Não deve, porém, isto, desanimá-la, antes pelo contrário, sirva-lhe de estímulo para alcançar lugar mais vantajoso por meio de perseverantes estudos. Chegar aos primeiros postos por causas acidentais e proteções não admira, mas conquistá-los pelo mérito pessoal é que nos deve encher de louvável orgulho.

A Barbieri não canta, enfeita-se e atavia-se para entusiasmar a rapaziada. Isto é fácil de compreender: quem brilha por uma qualidade qualquer trata de aperfeiçoá-la se mais deseja merecer. A Barbieri muito bem conhece que o seu principal merecimento está menos na melodia e perfeição de sua voz do que nos meneios e requebrados do andar. As mulheres têm uma penetração particular para conhecerem dos dons que possuem, os que mais impressão nos causam; e tão avisadas são por natureza que para logo tratam de lhes dar incremento, a fim de melhor nos seduzirem. Assim explicam-se os requebros e garbos cênicos desta cantora, e seus olhares cintilantes; mas tudo isto não é cantar.

A Canonero... nem merece a pena de uma análise.

Dos cantores, direi que o Mugnay é um tenor desastrado, longo e obtuso; o Tati, cantor de muito merecimento, porém um pouco alquebrado; o Massiani, um barítono careteiro; o Franchi, um bufô palhaço, e... ora basta. Com semelhante gente não pode o teatro progredir; muito já tem durado, e por moribundo o dou.

Com esta sentença do maestro cerrou-se-me o coração, e a custo perguntei:

– E que me dirás, meu caro maestro, da companhia francesa?

Com esta interpelação Bellini franziu os sobrolhos e respondeu-me:

– Estes cantores-galos, têm-se tornado ultimamente muito susceptíveis, e temo dar a minha opinião a seu respeito para não carregar a todo tempo com a culpa de haver dispersado a companhia com as minhas observações. Mas no entanto não posso deixar de dizer algumas palavras. A primeira cantora, Mlle. Duval, tem tanta agilidade na voz quanta ingratição no

coração; por uma leve censura que se lhe fez, esqueceu-se de milhares de elogios que se lhe teceram. Isto prova ou muito orgulho e vaidade, ou pouco caso pelo público e pela imprensa que sempre a sustentaram e elevaram mais alto do que talvez merecia. É boa cantora, tem agradável semblante, conhece a cena, com inteligência desempenha os seus papéis, possui todas as qualidades de uma boa atriz; mas... É de lastimar que não possam vir as atrizes e cantoras ao mundo sem mal. Nada mais direi para que a respeitável mãe de Mlle. Duval não caia em síncope e não a obrigue a tomar de uma vez, e *deveras*, a inabalável resolução de deixar a tapera de Santa Cruz, para levar os seus gorjeios por aí algures.

O Mullot, ou *Arganaz* como agora lhe chamam, é um pobre moço que tem tanta presunção quanta falta de voz; bem vejo que não há compensação; mas a culpa não é dele nem tão pouco minha. *Requiescat in pace*.

O Gillemet é bom ator, pisa bem em cena e desempenha com arte todos os papéis de que se encarrega; a voz não lhe ajuda muito, mas não se torna desagradável.

O Pousseur e sua metade são bons atores de *vaudeville*, e nada mais.

O Georges tem excelente voz; mas não estuda.

A Levasseur é uma travessa, e os demais companheiros podem entoar o *Deo gratias*.

Assim se expressou o maestro, e eu ouvindo-o disse suspirando:

– Más novas temos de levar a S. Pedro e S. Francisco! Ai de mim!

– Más novas, é verdade, retorquiu o maestro. O Anjo da Harmonia tinha razão em fugir para o céu; e juro-te, Manuel Luís, que também eu tão cedo de lá não descerei para assistir às representações dos dois mencionados teatros.

– Nem eu tampouco! exclamei arrebatado.

E levantando vôo, seguido do maestro, tomei pela Via-Láctea, e, em breves segundos, achamo-nos à porta do céu. S. Pedro e S. Francisco, assim que nos avistaram, bradaram uníssonos:

– Manuel Luís, que novas me trazes do meu teatro?

Olhei para os dois santos, e como quisesse falar, os soluços embargaram-me a voz e apenas soltei um estirado suspiro. Bellini quis vir em meu socorro, respondendo por mim; porém a comoção que dele se apoderou, por tão más novas que ia dar, estrangulou-lhe a voz. S. Pedro e S. Francisco compreenderam perfeitamente esta muda linguagem, e conhecendo que seus teatros estavam perdidos, lançaram-se nos braços um do outro e desataram a chorar como duas crianças.

Ai! Meu caro folhetinista, até os santos choraram no céu, pelo deplorável estado a que chegaram os teatros dessa cidade! Adeus, nem mais ânimo tenho para continuar, e creio mesmo que tão cedo não o importunarei mais com letras minhas. Mande-me dizer, por último favor, que idéia faz de todas estas coisas, e qual é, a seu ver, o futuro de nossos teatros.

Sua afeiçoada

A ALMA DE MANUEL LUÍS.

Meu caro Manuel Luís,

Recebi a vossa carta, e tantas verdades nela se contém e tão de acordo vão com o meu pensar, que a tenho como escrita por mim. O teatro italiano está nos seus paroxismos; morrerá e muito breve. Dizem que o seu presidente vai convocar uma *junta*, para que o doente não lhe morra nas mãos; Deus os inspire nessa consulta; muito temo, porém, que nada façam. Os membros daquele corpo estão gangrenados e deteriorados, e só pela amputação se poderá salvar o doente. Querirão eles lançar mão deste violento remédio? Não sei.

O teatro francês não está em circunstâncias menos críticas. A *prima-donna* enfadouse, e pede mais dinheiro para nos dar um ar de sua graça; e os seus companheiros vêm-se sacrificados com esta resolução, por isso que por si sós nada podem. É incrível que a cantora que mais favores e obséquios deve ao público, seja a causa principal da dissolução da

companhia francesa! Bem se diz que de ingratos está a terra cheia; mas coitada! a culpa não é dela.

Disseste-me que tão cedo não me escreveríeis acerca de teatro, e eu, pensando bem as circunstâncias, outro tanto vou fazer. Declamar sobre ruínas é da competência dos filósofos e poetas; estes que lamentem e cantem as passadas glórias dos nossos teatros. Por mim, suspendo por ora as minhas revistas. Se algum dia se erguerem eles do abatimento em que jazem, e ninguém o deseja mais do que eu, continuarei a sua crônica com a costumada imparcialidade.

O vosso servo obrigadíssimo

O FOLHETINISTA

Autorizo a reprodução xerográfica deste trabalho para fins de pesquisa.

São José do Rio Preto, 16 de fevereiro de 2009

PRISCILA RENATA GIMENEZ