

Página em falta

Página em falta

## II

Muitos dos que se teem por entendidos em questões litterarias, vêem como indicio de rapida e inevitavel decadencia o discorrer continuo da critica tratando das theorias da arte, de sua essencia, seus generos e influencias. Não pensamos, entretanto, do mesmo modo, se bem que conheçamos algumas anomalias da historia litteraria, em que muitas vezes tem occorrido coincidir com a decadencia de uma litteratura o florescimento dos estudos technicos do que podemos chamar a arte de bem dizer.

Isso está provado pela historia. Geralmente é de mão effeito e mesmo pouco agradavel o ver-se a eterna opposição das escolas introduzir toda a sua bilis no templo sacrosanto da arte, e causar sempre mal estar ao espirito amante do bello, ver os mestres envoltos nas polemicas das multidões, e muitas vezes capitaneando essas guerrilhas inglorias de folhetim.

E' indubitavel que Victor Hugo, não obstante seu immenso genio, está muito longe de valer como critico comparativamente ao que vale como poeta. E Zola, cujos *Documentos humanos*, não obstante grandes defeitos, revelam que são obras de um engenho muito forte e profundo, chega com os seus trabalhos criticos ao mais superficial positivismo, e no meio de muitas observações agudas e acertadas escreve vulgaridades desoladoras. Entre nós, brazileiros, Sylvio Romero, ao passo que muito se recommenda como critico e como philosopho, nada absolutamente vale como poeta.

Em regra geral os artistas, aquelles que teem a elevada ambição de enriquecer o caudal da litteratura propriamente dita, não são os que se devem consagrar a critica; não porque esta arrefeça o espirito, mas sim porque os Aristarchos precisam de tempo e certo preparo que o poeta e o romancista não necessitam. E é por esse meio que elles adquirem a subtileza e perspicacia com que descobrem as descalhidas e senões dos que lhes cahem na retorta.

Mediante esta natural divisão do trabalho, na qual não ha obices nem *desiderata* que necessariamente apartem as funcções do poeta e do critico, cabe-nos sustentar que a critica não prejudica com suas reflexões, analyses e controversias o livre vôo da phantasia. E' bom de notar-se comtudo que é *avis rara* encontrarem-se es-

tas duas qualidades em um unico individuo. Todavia não é impossivel.

Concretisando-nos ao assumpto de que desejamos tratar — o theatro — diremos que não descobrimos maior symptoma de enfermidade litteraria do que esse que a critica põe constantemente na ponta do seu escalpelo, tal como o genero que se cultiva presentemente, assignalando um indicio da deficiencia do theatro contemporaneo na frialdade com que o publico recebe muitas comedias e no desvio com que se aparta da arte que chamamos classica, para procurar espectaculos de indole distincta, alguns dos quaes, ainda que conservem todas as apparencias theatraes, nada possuem de dramaticos.

Assim como seria absurdo que abandonassemos, por haver passado de moda, o romantismo dos auctores que no theatro continuam cultivando esta *manière* da arte, não o seria menos oppormo-nos por systema ás innovações que espiritos revolucionarios e iconoclastas quizerem tentar. Mesmo porque isso de escolas litterarias, disse-nos uma vez Eunopio Deiró, são como as modas de Paris: assim como vêem vão-se. E' isso mesmo, o velho mestre tem muita razão.

Não é de boa praxe que os poetas desçam do Parnaso para escalar a tribuna ou para rabiscar folhetins nos jornaes, não vemos porém inconveniencia que dêem nova esthetica aos seus versos, e produzam dramas e comedias que assignalem novos rumos á arte do palco, que rompam artificiosos limites, assignalados pela arbitrariedade dogmatica, pela abstracção fria e anti-poetica.

Julgar que toda a obra litteraria que não reflecte a ultima tendencia, a actualidade palpitante, como se diz, é só por este facto secundaria, ainda que revele grande engenho, ainda mesmo athesourando bellezas de inestimavel valor, é manifestar um exclusivismo de seita que não pode produzir nada de aproveitavel nas letras.

Outro exclusivismo, porém, ainda mais pernicioso, é o d'aquelles que repugnam a novidade e o atrevimento, e que teem por absolutos e eternos os dogmas historicos, a romper com os quaes, é preciso outrosim romper com as leis constantes do bello.

O povo, o que forma o grande publico, essa hydra polymorphyca da mentalidade, como lhe chamou Scipio Gighele (*La folla delinquente*), esse elemento que é como a atmospheria em

que toda a manifestação importante de uma litteratura necessita viver, já não se identifica com as obras da *scena*, e facilmente deixa que lhe tomem a vontade e o gosto esses espectaculos de baixa estofa, hibridas creações, productos de varias obras mescladas com vícios e defeitos innumerados <sup>1</sup>. E a parte selecta da sociedade culta, os espiritos melhor educados, de gosto mais puro e fino, os unicos capazes de seguir o artista em seu genio profundo, original e delicado em todas as suas gradações e nos matizes de sua phantasia, sentimento e expressão, essa parte do publico que é com a que conta o homem de letras, acaba a seu turno por se enfastiar dos espectaculos dramaticos tal como se lhe offerecem, e deixando para os espiritos embotados o prazer das primeiras emoções, inteiramente alheias a poesia, prefere gosar antes a belleza menos gritadora, menos viva, menos estrepitosa, porém mais sympathica ás suas affeições intimas, mais espiritual, mais percuciente, mais humana, que lhe offerece o romance. Muita gente pensa ser a decadencia geral do theatro, fatal, inevitavel, e que a evolução do gosto litterario, determinada por concausas sociologicas demasiado complexas, torna invencivel esta força de reacção que se vae apoderando do publico, e leva-o a preferir o romance ao drama.

Pertencemos ao numero dos que opinam ser o romance genero mais proprio da sociedade presente do que o theatro; não acreditamos, entretanto, que estas formas tão distinctas da arte, venham a ser successivas, senão que possam e devam coexistir, ainda que umas ou outras predominem, segundo os tempos. Hoje o dominio é, sem duvida, do romance, nem por isso se annuncie, comtudo, como necessaria a ruina do theatro, e nem tampouco se repita que por estreito, insufficiente para a missão actual da arte, o theatro por convencional e limitado, deve succumbir, podendo como pode, melhorar e alargar seus moldes, aspirar a nova vida, em restauração proveitosa para si e para os progressos do espirito colectivo.

Qual será, pois, o caminho da regeneração? No que deixamos dito parece nos que claramente o assignalamos.

<sup>1</sup> A predilecção constante do nosso povo pelas operetas, zarzuelas e revistas de anno, é uma prova por demais exuberante.

Porque prepondera actualmente o gosto geral pelo romance? Satisfará melhor este as necessidades estheticas do publico?

É essencial no drama manter-se a immensa distancia a que hoje se acha do romance? Muitos acreditam que sim, sobretudo em França e na Hespanha <sup>1</sup>, onde o theatro foi sempre em tempos de gloria e de decadencia, puramente idealista, cheio de formas convencionaes, artificiosas em extremo, alheias á realidade da vida e ás leis da sua morphologia.

Quem, conhecendo bem a historia litteraria, deixará de admirar o theatro hespanhol do seculo XVII, creador do theatro moderno em que pese a Theophilo Braga que reclama esta gloria para Gil Vicente, portuguez, no seculo XVI — honra e gloria d'esses peninsulares sublimes, palacio da poesia sustido no mais alto grau do Parnaso pelos hombros herculeos de seis gigantes? Cada vez que Calderon de La Barca, Lopez de Vega, Tirso de Molina, Agostinho Rojas, Moreto e Juan Ruiz Alarcon, de quem um celebre critico, referindo-se ao seu defeito physico de corcunda, dizia ser elle o maior dos poetas visto que trazia o Pindaro ás costas, falam de seus, colyseus, como que se sente a alma, o orgulho nobre do patriotismo transvasado no rico labor d'aquella fantasia original, fresca e etherea como as madrugadas de Sevilha, poderosa como a architectura da Alhambra, tão natural, tão colorida e divina como as madonas de Murillo, tão simples e candurosa em sua exuberancia que chega a pasmar em seu aventurado vôo, levando a vertigem nas azas.

O quanto era fecunda e nova e rica a imaginação de então! Queriam ir e vir por espaços sonhados, porém, deslumbrantes. Cada poeta d'estes é um Colombo que descobre um mundo, não no seio das ondas, nem nos ares, nem na região celeste das nuvens, mas por sobre a terra onde nos rojamos como reptis. Tudo isso, ao tempo que é bello e poetico, é tão grandioso como a abertura de Suez ligando dois mares ou a electricidade ligando as distancias.

Esse tempo porém passou, e não servirá mais,

<sup>1</sup> Vide — G. Brandés *Les grands courants de la littérature au dix-neuvième siècle*, vol. 3.º e 4.º = Zola *Le naturalisme au théâtre* e os trabalhos de Lemaitre, Sarcey, Sainte-Beuve, *El teatro español* de L. Alas e *España liter. contemp.* de Emilio Pardo Bazan in *Revue des revues*.

estamos certos, para o drama que desejar attrahir ainda um pouco as vistas do publico que o abandona.

Continúa.

ADHERBAL DE CARVALHO.



## ENTREACTOS

### MANUAL DO COSINHEIRO THEATRAL

(Continuado de pag. 344 do vol. 1.º)

#### II

#### COSIDO

#### O «VAUDEVILLE»

Escrevendo este titulo o meu pensamento reporta-se immediatamente ao valente campeão, ao luctador heroico que defendeu e defenderá ainda, até ao ultimo alento, o *vaudeville*. Será preciso dizer-lhes quão grande é a commoção que experimento quando penso nas nobres batalhas que o meu caro mestre Francisque Sarcey tem ferido para fazer respeitar um genero que, — forçoso é que reconhecamos, meu Deus! — já passou de moda, mas do qual cada um dos francezes tem o dever e o direito de se sentir orgulhoso?

Os nossos avós que aliás não eram tolos, apreciavam-o muito, não iam procurar o seu entretenimento nas peças escabrosas, d'uma immoralidade revoltante; sabiam divertir-se decentemente e não desdenhavam o *couplet* brejeiro, comtando que elle se mantivesse nos limites d'uma chalaça moderada. Era a velha graça franceza que já não existe, agora que o escarneo e a troça estão na ordem do dia.

Lembra-me ainda de quando era creança, bem novo por signal, e meu pae me levava algumas vezes ao theatro a ver *vaudevilles*. Como nos divertiamos ouvindo *Prosper et Vincent*, *Renaudin de Caen* e em geral a maior parte das peças de Duvert e Lauzanne! Meu Deus! ainda hoje, quando penso n'isso, farto-me de rir! Mas creiam-me, o bom tempo do *vaudeville* não foi senão durante a Restauração e a monarchia de Julho: já no segundo imperio ninguem o aturava. Depois da guerra acabou se não queriam nem ouvir falar d'elle: *Etiam periere ruinae*.

Já não resta, conforme dizem as criticas hebdomadarias de meu querido Francisque, senão um numero limitado de fieis que, como elle e eu, conhecem esse repertorio e estão persuadidos de que um certo numero d'essas peças, se as repetissem com bons actores comicos, haviam de agradar ainda, já não digo aosscepticos modernos, mas ao grosso publico que gosta de rir e de folgar.

Bem sei que os espertalhões que desdenham d'este genero por affectação, que se indignam á simples idea de verem na scena uma peça de Scribe ou d'ouvirem uma

canção de Béranger, se absteriam de comparecer no theatro. Mas deixal-os: ainda ha em França bastantes pessoas dignas, que não teem vergonha nenhuma de chorar quando ouvem:

Não, já não és a Lisette  
A Lisette do cantor...

E' por isso que eu desejo indicar summariamente como se manipula um *vaudeville* tendo a certeza de perder o meu tempo insistindo muito n'este genero, mas não querendo entretanto resignar-me a passal-o em claro.

E como segundo a minha opinião, o *vaudeville* é uma coisa pouco pezada, comparal-o-hei a um cosido de peixe com molho de alcaparras.

#### RECEITA DO «VAUDEVILLE»

O verdadeiro *vaudeville*, aquelle que estava em moda no tempo da Restauração, cosinhava-se em dois actos.

Se quiserem ensaiar-se n'este genero mettam no primeiro acto um *qui-pro-quo*. Por exemplo: Um marido toma a mulher do visinho pela sua e julga-se trahido, quando pelo contrario nunca foi tão amado. Pode-se alterar a ordem dos factores.

Outro exemplo: Um rapaz é amante d'uma senhora casada; sabe que o marido da sobredita o matará como a um frango se vier alguma vez a descobrir essa ligação. Ora cada vez que põe o pé na rua o nosso rapaz é seguido por um typo que tem toda a traça de o perseguir. «Não ha duvida, pensa elle, é o marido!» E soffre horri-veis colicas. No ultimo acto sabe que se enganou completamente ácerca das intenções do personagem que o perseguiu, o qual era simplesmente um caixeiro-viajante, secção de gravatas.

Terceiro exemplo: Uma familia espera o noivo da menina que deve vir recommendado por um amigo do papá: apparece um rapaz; não o deixam explicar-se, toda a gente o considera o futuro esposo. Só no fim, quando o recémchegado tem praticado os maiores disparates é que chegam a perceber que não é este o noivo que esperavam, mas o seu creador.

No primeiro acto exponham o *qui-pro-quo*, no segundo inventem as situações mais absurdas que poderem e tenham a certeza de que o publico se escangalhará a rir.

Não se cansem á procura d'um desfecho, o publico bem sabe o que se passa no fim, mas cultivem a arte de fazer o *couplet* em que se reclama a indulgencia dos ouvintes:

N'esta ligeira comedia  
Se os divertimos, senhores  
Palmas, palmas, e mais palmas  
Ao auctor e aos actores.

(Ensemble)

Palmas, palmas e mais palmas  
Ao auctor e aos actores.

Se tiverem empenho em fazer um *vaudeville* em quatro ou cinco actos tambem o podem fundar n'um *qui-pro-quo*,

mas farão talvez melhor se tomando um ponto de partida qualquer, lançarem d'ahi os seus personagens n'uma serie de aventuras extraordinarias. E' por este processo que se imagina os convidados para uma boda dormindo na casa da guarda ou cahindo d'improviso no salão d'uma dama da alta sociedade que está á espera da sua modista: os vossos personagens andarão a toda a hora a procurar-se uns aos outros, perderão os chapéus, rasgarão os fatos, rirão ou chorarão sem se saber porquê. No fim tudo se arranja. Não esqueça, nos momentos mais patheticos, a tal arte do *couplet*.

Se se trata d'alguem que parte, começa-se:

Andar, é ja partir!

Se é preciso pôr alguem na rua:

Foge da minha presença  
Vil, patife, infame, cão!  
Todos os dons te retiro  
Fóra a minha maldição!

Nas passagens ternas:

Ai! que momento encantador!

Querem fazer um brinde:

Ergamos os copos  
Beber, é beber.  
Folguemos, cantemos  
E viva o prazer!

Por fim o galã, que durante toda a peça terá sido um filho querido da fortuna, tornar-se-ha menos orgulhoso e pedirá para ver a rapariga pobre que desprezou durante os quatro ou cinco actos (já disse que esta medida era arbitraria): quando, desenganado, reconhece que a verdadeira felicidade não consiste na riqueza mas sim no amor, a donzella apparece dizendo:

Eis-me aqui, eis-me aqui!

E, já se vê, casam. Nem outra coisa se admite no honesto *vaudeville* de que tratamos.

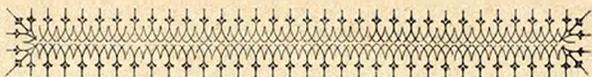
O *couplet* tem no *vaudeville* a mesma importancia que o *tremolo* da orchestra no drama. Accrescentarei que não tem rasão quem se amedrontar com as difficuldades que julga ver na fabricação d'este genero de peças: como musica aproveitam-se as arias conhecidas, ainda que tenham já servido muito: pelo que diz respeito aos versos toda a gente agora sabe contar pelos dedos e com um dictionario de rimas facilmente se sae de embaraços.

Continúa

SÉSOSTHÈNE RABICHON.

## SARCEY NO SEU GABINETE DE TRABALHO

N'um dos proximos números.



## AS NOSSAS GRAVURAS

D. JOÃO DA CAMARA

Não ha escriptor dramatico por quem eu tenha maior paixão: — é esta a palavra.

Se admiro as elevações de pensamento e de phrase de Lopes de Mendonça, se me empolgam os arrojões do sr. Marcellino Mesquita, a delicadeza de trabalho, a concepção artistica e tantas vezes symbolica de D. João da Camara exercem sobre mim a mais profunda impressão, fazendo-me vibrar commovido deante da sua obra que me falla ao espirito.

Sem apreciar a *Toutinegra*, o seu ultimo' drama, porque o não ouvi, bastam apenas trechos das suas outras peças para se vêr bem o grande vulto do auctor. O primeiro acto do *Affonso VI*, cheio de character, o quarto acto do *Alcacer-Kibir*, em que comecei a aprender o drama mais sentido do que fallado, e em que os personagens nem sempre dizem o que sentem, mas em que sempre nos fazem sentir o que elles sentem, qualquer acto d'*Os Velhos*, e qualquer dos tres primeiros d'*O Pantano*, uma obra que chegou cedo de mais, são para mim creações notabilissimas, de que eu sentiria justo orgulho de ter feito uma scena que fôsse.

No livro é o mesmo artista que no theatro. O seu romance *El-Rei*, se não é uma obra prima, desdobra-se em paginas d'uma riqueza de colorido e d'uma abundancia de ternura, paixão e conhecimento da alma humana, que são de sobejo para nos servirem de fiança a todo o merito do escriptor.

Do homem não fallo: é um dos meus poucos amigos intimos. Confessado isto, tudo quanto dissesse da nobreza do seu character e da riqueza do seu coração seria tomado á conta de estar cego de amores, conservadas as devidas distancias!

Pediram-me para escrever meia duzia de linhas a respeito de D. João da Camara: está satisfeito o pedido. Elle que me perdõe ter roubado, com o egoismo da amisade, occasião propicia para outro qualquer dizer melhor e mais do seu grande talento e do seu formoso cara-

cter. Mas perdôa-me, que bem lhe conheço a alma.

EDUARDO SCHWALBACH LUCCI.

\*

O retrato de D. João da Camara que publicamos é o que deve sair em cartão separado com o nosso n.º 28 e faz parte da edição do drama

ALCACER-KIBIR

de que hoje distribuimos a 2.ª folha. A gravura foi especialmente feita em Vienna d'Austria para a *Revista Theatral*.



## REVISTA DOS THEATROS

### THEATRO DE S. CARLOS

#### TROVADOR, AFRICANA E LOHENGRIN

Visto que as boas contas fazem os bons amigos vou, quanto antes, saldar uma divida que me fez contrahir com os meus leitores a primeira do *Trovador*, effectuada ainda na quinzena finda, na ultima noute de 1895, e a horas, em que o numero anterior da *Revista* já se estava a imprimir. E tenho devêras pena de ser impossivel occupar-me em tempo opportuno da representação da rugosa opera de Verdi. Não por causa do desempenho, isso de modo algum; foi elle de tal ordem que, exceptuada a sr.ª Bonaplata, esteve abaixo de toda a critica.

O que eu desejava era expôr algumas considerações ácerca do espanto que senti vendo anunciado o *Trovador*.

Por certo que em S. Carlos, quem determina as operas a pôr em scena não as escolhe ao acaso; não diz — agora vae a *Carmen*, depois o *Baile de mascaras* e, a seguir, o *D. João*, com a mesma materialidade com que um creado de boitequim, onde se jogue o loto, ao tirar as espheras do sacco, exclama sonoramente: 9, 18, 59, 79, 90...

Não; não posso crer tal. Deve ter havido uma razão qualquer, que levasse a empresa a exhumar do archivo o bolorento *spartito*. Por espirito de ganancia não foi, decerto.

Era já de prever a escassa concorrência que o *Trovador* traria ao theatro; effectivamente, nas duas unicas vezes que foi á scena, só na segunda houve enchente, e essa mesma, devida a que, n'essa noute, o espectáculo decorria no extremo da sala, opposto ao palco; era recita de

grande gala e, portanto, estava aberta a tribuna.

Ao presente, do *Trovador* só se pôde ouvir com interesse o 4.º acto; n'esse, ha verdadeira musica theatral, bem adaptada a cada situação scenica, perfeitamente demonstrativa do vigoroso temperamento dramático do auctor, e comprehendendo-se perfeitamente que n'um espectáculo de retalhos, ou constante d'uma opera curta, como a *Cavalleria Rusticana*, a empresa o faça cantar. Mas acompanhados dos tres primeiros actos, os dois ultimos quadros da truculenta partitura já não podem ser escutados com a merecida attenção; porque o espirito já está fatigado da insistencia do compositor na tonalidade menor e nos rythmos dançantes, e aborrecido da pobreza da parte harmonica, que attesta uma instrumentação escripta sobre o joelho, e da trivialidade das ideias melodicadas, na maioria incaracteristicas, das quaes algumas de feliz inspiração, como o *adagio* da ária do barytono e o da do tenor, *Ah si ben mio*, são poucas para resgatar a insipidez das restantes. Manda a verdade que cite ainda uma das cousas apreciaveis da opera, que é o *racconto* da contralto no 2.º acto, no qual ha boas paginas de declamação lyrica, sublinhada por uma orquestração bem trabalhada. Toda essa situação estragou-a, porém, a sr.ª Zavner, por não ter recursos naturaes, nem artisticos para ella, e sorte igual coube ás duas bellas melodias supracitadas, porque o tenor Verner e o barytono Modesti se possuem voz, falta-lhes arte para a aproveitarem.

Está bem de ver que tambem não foi por contar com uma interpretação *hors de pair* que a empresa fez cantar o *Trovador*; faço-lhe essa justiça. Resta ainda uma hypothese: a de suppôr que a sr.ª Bonaplata fosse tão extraordinaria no papel de *Leonora* como dizem terem sido a Penco e a Galletti, que deixaram o nome vinculado a essa difficultosa parte de soprano dramático. Se n'isso fundou as suas esperanças, tambem se enganou redondamente, porque a raça d'essas grandes cantoras já se extinguiu, ha muito. Hoje pasma-se quando se pensa, folheando partituras como a *Norma*, *Lucrecia Borgia*, *Trovador*, e muitas outras, que houve vozes com a opulencia e extensão necessarias para esses papeis, (no *Trovador* a parte de *Leonora*); e que junto a essas gargantas privilegiadas coexistiu tão perfeito methodo de canto que artistas como a Pasta, a Grisi, a Malibran, a Frezzolini, a Cruvelli e as duas cantoras atraz mencionadas, depois de dizerem um longo *adagio*, executavam a correlativa *cadenza*, em seguida atacavam a *caballetta*, erçada de passagens difficeis, andamento que era cantado na integra, e não como presentemente que o reduzem a menos de metade, e que rematavam tudo isto com segunda cadencia, que em escabrosidade não era inferior á primeira. Bom tempo esse, que cedeu a vez ao actual, em que se diz

ser a sr.<sup>a</sup> Bonaplata um dos sopranos que hoje cantam melhor a parte de Leonor!

Longe de mim contestal-o; quero mesmo aqui deixar consignado que desempenhou o penultimo quadro do *Trovador*, de fórma a merecer incondicionaes elogios, e disse com bom estylo o *adagio* da sua aria do 1.<sup>o</sup> acto; porém, na execução da *caballetta* d'esse andamento, a sr.<sup>a</sup> Bonaplata deixou muito a desejar.

Parece pois averiguado não ter sido com a mira em que a sr.<sup>a</sup> Bonaplata salvasse, por si só, a execução do *Trovador*, que a empreza foi desalojar do archivo a poeirenta partitura.

... Por que mysterioso motivo seria então?

Porque a *Africana* foi á scena é que não é difficil perceber-se, uma vez que o barytono absoluto se não estreára ainda, apesar de já ter tido occasião, apparentemente azada, de se apresentar. Reporto-me ao *Rigoletto*, cujo papel de protagonista nenhum barytono deve desprezar, quando tenha envergadura artistica para o interpretar com sufficiencia, porque é soberbo e como poucos, dá margem a que um bom artista n'elle ostente todos os seus recursos. O sr. Blanchard preferiu estrear-se na *Africana*; e procedeu com prudencia, pela simples rasão de que no *Rigoletto* muito difficilmente triumpharia das exigencias do seu papel.

Alguem com boa memoria disse-me que a voz do sr. Blanchard era robusta e bem timbrada quando elle, ha alguns annos, cantou n'um dos nossos circos. Hoje está inteiramente bacia, e tem tão pouca vibração que, quando o sr. Blanchard no decurso do canto precisa sustentar algumas notas, ella sôa apenas metade do tempo d'aquelle em que se deveria ouvir. Haja vista a execução do *Alerta marinari*, que, por ser trecho *a secco*, poz bem a descoberto esse defeito vocal de quem o cantou.

Se o sr. Blanchard dispozesse de rasoaveis qualidades vocaes, creio piamente que o teriam recebido com geral agrado, porque a boa accentuação do *allegro* da aria do 2.<sup>o</sup> acto, e o sentimento com que disse o *andante* da scena do juramento, n'elle attestaram um artista intelligente e habil. Houve, porém, outros trechos que me não deixaram impressão agradavel; foram elles o *andante*, *Figlia di regi*, no qual não encontrei na dicção do sr. Blanchard a doçura e expressão submissa que tal trecho reclama; a invocação a Brahma, a que não só faltou elevação, mas tambem afinação; o *Alerta marinari*, pelo motivo já apontado, e principalmente o *allegro* do juramento, que por muita deficiencia de voz, foi nm pallido reflexo do que deveria ser. Tambem se me affigurou censuravel a fórma como o sr. Blanchard representou o seu personagem. A avaliar pela naturalidade com que o sr. Blanchard *olhou e ouviu*, durante a permanencia de *Nelusko* na sala do conselho, qualquer julgaria que o typo selvatico, imaginado pelo librettista,

era um indio civilisado, para quem o espectáculo d'uma assembléa d'aquellas não offerencia a menor novidade.

Outra circumstancia, a que os frequentadores de S. Carlos devem o ter agora ouvido a *Africana*, foi ser já notorio que o tenor Marconi é impagavel no 4.<sup>o</sup> acto d'essa opera. Por isso me não colheu de surpresa o seu maravilhoso trabalho n'esse acto, nem tão pouco poupar-se nos anteriores para se reservar para a sua aria e o duetto do 4.<sup>o</sup> acto, trechos perfeitamente talhados para um tenor de meio character, como elle. Os jornaes de Madrid já d'isso nos tinham advertido, quando ahi cantou, ha algumas semanas, a opera posthuma de Meyerbeer.

Com effeito, no 1.<sup>o</sup> acto, afóra umas phrases bem accentuadas, e o magnifico *si natural*, vibrante e límpido, com que elle fechou o *concertante*, pouco notei que o revelasse uma celebridade, e nos dois seguintes succedeu-me outro tanto. Emfim, subiu o panno para o 4.<sup>o</sup> acto, a orchestra tocou a *marcha indiana*, de maneira que me fez saudades das noutes em que que a ouvia á nossa orchestra, dirigida por Kuon, Dalmau ou Mancinelli, e depois do *andantino religioso*, appareceu o sr. Marconi. *Sursum corda*, segredou proximo de mim alguem, que já lhe ouvira a aria — *O paradiso dall'onde uscito*. Ao contrario do que geralmente acontece quando esperamos uma cousa extraordinaria, a execução d'esse trecho foi ainda além do que eu supuséra. Felizmente já não pertenco aos tempos em que cantou Naudin, o creador da parte de *Vasco*, e que, ao que dizem, era adoravel n'esse acto da *Africana*; mas muito difficilmente a cantaria melhor do que o sr. Marconi. Foi simplesmente admiravel na pureza d'emissão dos sons, no phraseado intelligente, na fórma de contornar e colorir a melodia, cingindo a voz com métrica summa aos effeitos da *dynamica vocal*.

Depois, Marconi é mais do que um cantor: é um perfeito artista lyrico-dramatico; não é uma creatura cantando melhor ou peor, que pouco interesse nos desperta, porque a gesticulação e o jogo da physionomia, são os que o chavão lhe dictou. Elle encarna, vivifica o seu personagem; quando, no 4.<sup>o</sup> acto, *Vasco* entra em scena, contemplando, extatico, a luxuriante vegetação que o rodeia, inebriando-se com a perfumada atmospheria d'essa região desconhecida, transparece no rosto do eminente artista, a par do prazer que esse personagem deve experimentar, deslumbrado por tanta maravilha, a gloria do descobridor, que vê o seu nome immortalisado. As mesmas qualidades scenicas admirei n'elle no desenvolvimento d'essa situação; no fim, quando não lhe valendo rogos, *Vasco* se convence de que vae morrer ás mãos dos sacrificadores, e vê totalmente frustrados os seus grandiosos planos, com que funda expressão d'angustia, com que convicção, com que verdade, o sr. Marconi representa esse lance dramatico!

No duetto com a sr.<sup>a</sup> Bonaplata foi tambem um encanto ouvil-o. Para especialisar citarei o *andante* — *O Selika io t'adoro*, que elle disse com ternura infinita, *smorzando* com uma arte irreprehensivel. Um verdadeiro modelo do *canto largo e sostenuto*, que hoje só podem executar os pouquissimos artistas conhecedores dos escusos segredos do *bel canto*, ao numero dos quaes pertence incontestavelmente o sr. Marconi.

E' no papel de *Selika* que a sr.<sup>a</sup> Bonaplata me tem agradado mais. A restricção que poderia fazer ao seu desempenho da *Africana* foi terem sahido imperfeitos uns passos vocalisados, que na *berceuse* alternam com a flauta; este senão foi, comtudo, resgatado pela proficiencia, com que se houve, mórmente no 4.<sup>o</sup> acto. E' mesmo de justiça dizer que, algumas vezes, o seu canto foi expressivo e apaixonado, qualidade que na *Aida* a sr.<sup>a</sup> Bonaplata nunca patenteou.

A sr.<sup>a</sup> Bignardi deu-nos uma *Ignez*, como a maioria das que costumamos ouvir; e o sr. Lanzoni foi um correcto e anafado *D. Pedro*.

A orchestra não me deixou boa impressão; os côros, na *preghiera* do 3.<sup>o</sup> acto, mereceram os applausos que lhes dispensaram. Em todo o caso convém registrar que esse côro já por cá tem sido bem cantado, e sem auxilio de muletas, isto é, sem que um oboé abelhudo, para amparar a afinação, venha metter o bedelho em certo ponto d'esse trecho (quando modula de *fá menor* para *maior*), que deve ser cantado simplesmente por *Ignez*, a menos que haja a irregularidade, que agora se deu

Resta-me falar-lhes da execução do *Lohengrin*. Nunca a celebre opera romantica de Wagner soffreu em S. Carlos tão crueis inclemencias, como as que lhe infligiram no sabbado. Execução boa, em absoluto, não a podia ella ter, é claro, e jámais a logrará emquanto a orchestra do nosso theatro lyrico não estiver organizada de maneira, pelo menos, racional; quero dizer, emquanto se não obtiver instrumental de corda, que produza quantidade de som em relação com o dos instrumentos de metal.

Havia um meio de remediar em parte esta deficiencia; era nos *cheios* orchestraes graduar a sonoridade do instrumental de latão, de fôrma que este não abafasse o de corda. Mas não se pensou em adoptar esta providencia, talvez porque se contasse com que os nossos *dilettanti* morrem pelos effeitos instrumentaes fragorosos, e d'ahi resultou algumas paginas do *Lohengrin* parecerem tocadas por uma banda regimental.

Accresce ainda que, n'esta recita, os côros estavam com decisiva tendencia para desafinar — o côro nupcial foi um horror! — e que a orchestra tambem não primou pela alinação.

Aos principaes interpretes do *Lohengrin* devo apenas duas referencias favoraveis. Uma á sr.<sup>a</sup> Bonaplata, que disse conscienciosamente a sua

parte, e reproduziu com fidelidade o personagem de *Elsa*; e outra ao sr. Lanzoni, que foi bem no papel de *Rei Henrique*. Pelo que respeita aos restantes, todos pareciam empenhados em enterrar a opera.

O tenor Verner não pode, ou não sabe, graduar a voz, o que não impede que cante — ou, melhor, que tente cantar — a *mezza voce*. Além d'isso, a sua pronuncia italiana é má, e n'uma opera em que avulta a declamação lyrica, como no *Lohengrin*, esse defeito torna-se immensamente sensivel.

A sr.<sup>a</sup> Santarelli não tem voz para a parte de *Ortruda*, e representou esse papel com tal exhuberancia de gestos e excessiva mobilidade phisionomica que longe de imprimir distincção a esse personagem, grande, com *Yago*, na encarnação do mal, o converteu n'uma caricatura.

O sr. Modesti, esse não cantou a parte de *Telramondo*, berrou-a como um energumeno.

Eis o que foi o desempenho do *Lohengrin*, que deve ter morrido á nascença. E como não vale a pena gastar cera com ruins defunctos, por aqui me fico, tambem porque julgo desperdicio gastar com elles tempo, papel e tinta.

A. M.

## THEATRO DO GYMNASIO

10 de Janeiro

FEIXE DE NERVOS<sup>1</sup>

Comedia em 3 actos, original do sr. Rangel de Lima Junior

Creio que o sr. Rangel de Lima Junior não errou o caminho abordando o theatro. No que me parece ter sido atraído pelos seus enthusiasmos de mocidade, foi em querer seguir a corrente nova que deseja destruir tudo, levada apenas pelo odio instinctivo que as gerações posteriores nutrem sempre por aquellas que as precederam.

O sr. Rangel de Lima é um escriptor que debuta: a Critica tem por consequencia a obrigação d'encarar a sua obra mais demoradamente e d'ella extrahir, se por acaso existem, as qualidades que denunciam um dramaturgo; pôr em relevo essas qualidades e affastal-o quanto possivel dos defeitos que haja mostrado. E' absurdo exigir d'um principiante a sciencia que se obtem apenas por uma larga practica do *métier*; felizes nos devemos considerar se podermos perceber, no decurso da sua obra, um reflexo, embora pallido, d'isto a que se chama «o dom do theatro».

<sup>1</sup> DISTRIBUIÇÃO: = *Sophia*: Beatriz. — *Helena*: Jesuina Saraiva. — *Clotilde*: Barbara. — *Cassilda*: Jesuina Marques. — *Fernão*: Carlos Santos. — *Gustavo*: Telmo. — *Se-pulveda*: M. Franco. — *Barnabé*: Cardoso.

O 1.<sup>o</sup> acto em Lisboa. O 2.<sup>o</sup> e 3.<sup>o</sup> em Caneças.

O defeito capital do sr. Rangel de Lima — largamente evidenciado, como é natural, no *Feixe de nervos* — é o seu proprio temperamento, temperamento tão subtil, tão *tortillé*, tão cheio de nuances contradictorias, que receio nunca consiga vencel-o e o encontre sempre no seu caminho, como uma barreira de ferro onde vá bater, esmagando-se, a sua debil constituição physica.

O sr. Rangel de Lima é um Triste e nada confrange mais o coração do que ver um rapaz na força da vida embrenhando-se, contra vontade, nos matagaes do Lugubre e, uma vez ahi, buscar reagir, pedindo em altos gritos a Alegria que lhe appareça, correndo desesperadamente para alcançal-a e sentindo-a sempre fugir, fugir, na vastidão immensa da Treva,—até cair, espuante de raiva, na dôr cruciante de saber que a desforra lhe é vedada.

Ah! bem quiz o sr. Rangel de Lima dar-nos, na sua peça, uma sensação de vida: o esforço foi inutil pela crueldade enorme do temperamento que o teve ali, constantemente, agrihhoado ao *boulet* fatal da Tristeza. Conseguiria mais o sr. Rangel de Lima se, declarando-se abertamente vencido, navegasse em outra esteira? Talvez. Porque, como é proprio de todos os debutantes, o sr. Rangel de Lima tateou todos os generos nos tres actos do *Feixe de nervos*, desde o sorumbatico melodrama (personagem de Fernão) até ao vaudeville picaresco (final do segundo acto), tentando levantar-se á comedia de caracteres (personagem de Sepulveda) sem descurar o drama de paixões (scena de Sophia e Fernão no terceiro acto). Ora foi justamente n'esta scena que o sr. Rangel de Lima melhor me revelou as suas qualidades de dramaturgo. E comtudo a scena passou despercebida, fallhando completamente o effeito — por circumstancias que passo a explicar, buscando indicar ao novel escriptor o caminho que se me afigura ser-lhe mais proprio.

\*

A protagonista da peça é uma mulher extraordinariamente nervosa, de caracter irritante por demasiado brusco, sujeito a rapidas transições que nos deixam absolutamente desorientados, e que, afim, terminam por nos deixar indifferentes.

Tal nol-a apresentam no primeiro acto, tal a devemos acceitar visto que não temos o direito de discutir o postulado do author: simplesmente, o que devemos analysar é o que o author tirou d'esse postulado.

Admittido, pois, que Sophia é toda nervos e só a nervos obedece é evidente—pelo menos devia ser evidente,—que a peça girará sobre um conflicto de paixões cuja origem será o temperamento nevrotico da heroina. E a peça começa a desenhar-se na nossa imaginação: pedida em casamento por Gustavo, mas amando ardentemente Fernão, que parece repellil-a, Sophia vae,

por um impulso violento que a doença explicará, obedecer a um *coup de tête* que destruirá toda a sua vida presente, lançando-a n'uma situação de que, nos momentos lucidos, tentará sair, mas que a aprisionará novamente, mercê ainda da enfermidade que é a unica dirigente da sua accção. Por outro lado, a figura triste, cyprestal de Fernão apparece-nos como devendo representar um papel proeminente na existencia aventurosa d'esta exquisita rapariga sendo elle a causa do desvario e um motivo occulto, que o author vai trazer a plena luz, affasta aparentemente estas duas creaturas que se amam, até ao momento em que a tensão de nervos d'um e a explosão de amor do outro, os obrigará a ceder á furia do sentimento cujas consequencias antevemos desastradas. E porque antevemos isto? — porque de caracteres complicados só pôde sair uma situação complicada. E teremos assim o estudo de dois temperamentos, estudo especial decerto, mas curioso, pelo choque dos variados sentimentos debatendo se, pela violencia d'uma paixão que deseja romper todas as peias que a sua expansibilidade encontra e pelos *aperçus* psychologicos, que nos mostrará o cuidadoso *fouiller* d'estas duas almas extravagantes.

O assumpto, dir-me hão, é demasiado esmagador para um debutante e de cada dez não haveria dois que se saíssem d'elle airosoamente. Decerto — mas havia um meio mais simples d'evitar a difficuldade: não o escolher.

O sr. Rangel de Lima fugiu ás responsabilidades e tendo-nos apresentado e definido muitissimo bem todos os caracteres no primeiro acto (qualidade esta que o publico não apreciou como devia), fez *fausse route*, isto é, continuou a servir-nos uma Sophia com os mesmos ataques de nervos, os mesmos propositos irasciveis que já viramos, sem que o personagem *progredisse*. Da peça que eu começara a imaginar, nada existe—e nada existe porque o *métier* é absolutamente desconhecido do moço escriptor. O *métier*! — eis a grande questão é o sr. Rangel de Lima deve a esta hora estar convencido de que é preciso dar annos ao trabalho para conseguir apprehendel-o. Pois quê?—elle tem a coragem de agarrar um personagem complexo (e, seja dito em boa verdade, um personagem que muitos desejariam estudar) e em lugar de, raivosamente, febrilmente, arrancar tudo o que n'elle havia d'elementos de comedia ou de drama, compraz-se em gastar toda a sua virilidade em scenas episodicas, em esbocetos de caricatura, em torneios d'espírito que alegrem a peça (cá está ella, a maldita Alegria que o perdeu) deixando absolutamente no escuro aquillo que nos promettera e que nós nos preparavamos já a saboreiar! Mas não, sr. Rangel de Lima: escolhido o assumpto é d'elle que ha de sair a peça, embora paro isso tenham d'empregar-se os ferros do operador—e tudo o que seja afastar-se d'elle é correr para o suicidio.

Porque, eis o que o author fez: Sophia ama Fernão e Fernão ama Sophia. Mas porque é que Sophia se não declara a Fernão ou Fernão se não declara a Sophia?—o author desprezou esta explicação e, comtudo ella era essencial, era a razão de ser da peça. Postos em presença um do outro, dois entes que se amam devem falar do seu amor. Longe d'isso, os personagens do sr. Rangel de Lima aggridem-se. Mas porquê, meu Deus? Nervos. Vá pelos nervos, no que respeita á mulher, mas o homem? A verdade é que, quando elles se estão dirigindo ironias, perdendo um tempo precioso, a gente tem vontade de voltar-se para o homem e dizer-lhe:

—Ouve cá. Emquanto vocês estão ahí a chamar-se coisas feias, improprias de pessoas que teem uma certa educação, o melhor era tu declarares francamente e lealmente o teu amor, e consoante a resposta da bella, tratares da tua vida. Ou se ha uma razão forte para que lh'o não possas dizer, dá para cá essa razão, que nos fixará a respeito da tua conducta e do interesse que devemos tomar pelos vossos amores. Emquanto vocês estiverem n'essa situação é nos absolutamente indifferente tudo o que disserem e, do momento em que nos é indifferente...»

E aqui está um estudo que o author falhou. Sophia entretem-se—sempre por causa dos nervos, é claro—acceitando ora a mão do elegante Gustavo, ora a do ridiculo Sepulveda, até que na occasião em que Fernão, naturalmente já farto d'aquelle estado de coisas, resolve partir sem nada dizer, Sophia se lhe declara e elle se declara também e todos se declaram, acabando a peça com tres casamentos—o dos protogonistas, o de Gustavo e Helena (Helena é uma menina que ama Gustavo e soffre vendo-o perseguir Sophia) e o de Cassilda e Barnabé, os creados da casa.

Quer o sr. Rangel de Lima vêr como é que, por falta d'uma explicação, eu vou tirar, logicamente, da sua peça uma deducção que é absolutamente contraria á ideia d'ella?

Eil-a: pelos nervos Sophia acceita a mão de Gustavo, pelos nervos acceita a mão de Sepulveda—não será também pelos nervos que vem a acceitar a de Fernão e não estaremos nós no nosso direito de suppôr que, no dia seguinte, vai atirar-se aos braços de Barnabé, a menos que até ahí não appareça outro?

E é porque os dois protogonistas chegaram á grande scena, á scena de amor, sem que para ella estivessemos preparados, ou por outra, estando para ella falsamente preparados, que o resultado foi perderem-se as esperanças do author.

E aproveito o ensejo para notar aqui uma prova de inexperiencia: o sr. Rangel de Lima tinha que fazer esta scena; é manifesto para quem souber vêr que elle não escreveu a peça com outro fim.

Pois querem saber o erro em que cahiu?—foi collocar, no segundo acto, os dois protogonistas face a face de fôrma a deixar-nos suppôr que o drama ia rebentar. A decepção foi enorme e, mais do que enorme, prejudicial, porquanto chegados ao terceiro acto, e vendo-os novamente a degladiar-se, apresentou-se-nos immediatamente a seguinte objecção: porque não disseram elles isto tudo ainda agora? E, em boa consciencia, nada se pode encontrar para rebater este argumento. Quando o author caminha para uma scena que ha de ser o ponto culminante da obra, deve evitar o encontro d'aquelles que n'ella representam os elementos principaes—se d'esse encontro não carece para fundamental-a—e tudo que se passar á roda d'essa scena tem fatalmente de trabalhar para a preparação d'ella a ponto que o publico vendo-os emfim a sós, saiba d'antemão o que vai passar-se—mais, haja mesmo um momento em que o publico *exija* o que vai passar-se.

E' a isto que Sarcey chama *la scène à faire*.

Repito: encarada particularmente a scena é, para um debutante, muito bem feita, porque é rapida, nitida e theatral. Quem a fez é, indiscutivelmente, um escriptor que possui o dom. Contra duas coisas, porém, tem o sr. Rangel de Lima de precaver-se—a preocupação de fazer espirito e o desejo de dar á phrase um *tour* original.

A primeira tentei eu explicar pelo temperamento do author em revolta comsigo mesmo, a segunda é facil d'evitar quando, seguro da sua arte, o sr. Rangel de Lima reconhecer que a concisão e a clareza são duas qualidades indispensaveis no theatro.

No dia em que o sr. Rangel de Lima arcar de frente com o drama de paixões, puramente romantico—e esta é a conclusão a que queria chegar—avigorando o estylo e explorando em proveito proprio o que ha em si de nervoso e d'irrequieto, assistiremos a um bello trabalho, desprendido do prurido de fazer novo (o *novum*, agora em moda, existe ha tantos seculos!) e obedecendo a esta suprema aspiração de todo o artista: produzir segundo o seu temperamento, sem revoltas, sem luctas, de que apenas pode resultar o falseiamento da obra.

\*

O respeito que me merece todo o debutante e, sobretudo, todo o debutante de talento, obrigou-me a tão largas considerações. Ainda bem, para os interpretes da peça: não poderia ser-lhes agradavel. Elles representaram todos com uma lentidão desesperadora, deixaram cair as phrases como se entonassem um cantochão e fôram, pelos tres actos fôra, arrastados, funebres, d'arripiar.

Rendamos-lhes um elogio, que d'esta feita mereceram a valer: foi a primeira vez que no Gymnasio se representou uma peça, sem recorrer á

berraria. Foi também a primeira vez que, no mesmo Gymnasio, se pretendeu introduzir uma inovação na *mise-en-scène*. No Gymnasio? — é verdade, não estou brincando. Mas essa inovação (muito de proposito não digo qual é, para os obrigar a maduras reflexões) foi concebida tão ingenuamente e realisada tão desastrosamente... que a muito custo suffoquei uma gargalhada.

GARCIA DE MIRANDA.

## THEATRO DO PRINCIPE REAL

11 de Janeiro

A CARVOEIRA<sup>1</sup>

Drama em 5 actos e 7 quadros de H. Crémieux e P. Decourcelle, traducção dos srs. Accácio Antunes e Eduardo Schwalbach.

Aqui está um dramalhão que ficará com o *record* da estupidez emquanto não apparecer outro mais estúpido que o vença. Envenenamentos, raptos, suicidios, roubos, prisões, loucuras, mulheres de cabeça rachada, homens que ás 8 horas são recrutados de tambores (!) e lá para a meia noite são banqueiros riquissimos — de tudo ha na *Carvoeira*, menos senso commum e coisa que preste. Dir-me-hão que tem este drama os mesmos ingredientes que todos os outros do genero. Terá, mas mal cosinhados. E' um empadão a que faltam os temperos que o liguem. Também os cosinheiros portuguezes não souberam tirar-lhe o indigesto. E' comida grossa, encruada, de saloios, que de resto será o publico que terá de a ingerir.

E' indescriptivel o entrecho. Uma carvoeira, que pode ser padeira ou adella que em nada altera uma palavra das que lá se dizem, casa uma filha e dota-a com as suas economias. O genro é um fraco, dominado por uma irmã, par-

<sup>1</sup> DISTRIBUIÇÃO: = *Catharina Farjeau, carvoeira*: Amelia Vieira. — *Pelagia Everard*: Maria das Dôres. — *Pompon*: Adelina Abranches. — *Magdalena*: Antonia de Sousa. — *Irmã Luzia*: Guilhermina Macedo. — *Mãe Champoreau*: Adelaide Douradinha. — *Francisca, creada*: Mathilde. — *1.ª senhora*: G. Macedo. — *2.ª senhora*: M. Polla. — *3.ª senhora*: E. d'Abreu. — *Marengo*: Augusto. — *Narciso*: Antonio Pinheiro. — *Miguel Everard*: Pato Moniz. — *Simonard*: Roldão. — *Cabassus*: Gaudencio. — *Canivet*: Alves. — *Inspector dos Armazens*: Brazão. — *Chefe da policia*: Moraes. — *Director do theatro*: Luciano. — *Visconde de S. Tropez*: Baptista. — *Lourenço*: Luciano. — *Director da prisão*: Peixoto. — *Medico*: Ferreira. — *1.º carvoeiro*: H. Albino. — *Um francez*: A. Salvador. — *Bichon tambor*: H. Lima.

TITULOS DOS QUADROS: — 1.º Casamento. — 2.º A paixão fadada. — 3.º O armazem das quatro estações. — 4.º O camarim d'uma Estrella. — 5.º Em casa da carvoeira. — 6.º A enfermaria de Clermont. — 7.º A reabilitação.

Musica do sr. Rio de Carvalho. — Scenario do sr. J. Machado. — Guarda roupa do sr. C. Cohen. — Montagem scenica do sr. P. Castello.

teira, que é ladra, e por uma actriz, vagabunda retirada, que o ama a sério (ainda não se acabou a raça!), depois... o que se sabe (vide § 1.º) Ha de tudo porque ha, porque ha-de haver por força, porque o auctor quer que haja, sem uma causa, sem uma justificação, que, uma ou outra, são o interesse unico d'estas peças por que eu ingenuamente me pello, quando são bem feitas.

No desempenho scenas ha que valem elogio a Amelia Vieira, Adelina, Pinheiro e Augusto. Das outras scenas... que se pode fazer? Já não é pouco o deixar, por vezes, suppôr que Amelia Vieira e Pinheiro são bem mais dignos d'outro repertorio, que Adelina seria incontestavelmente hoje uma actriz apreciavel se lhe não teem errado a educação e que Augusto está apresentando, no drama, aptidões de que nunca o julgariamos capaz ao ouvil-o cantar na Trindade.

Um dos quadros passa-se no *Grande armazem das quatro estações*. Fez vista nova, a empreza. Modesta mas acieada.

J. M.



## CORRESPONDENCIAS

Do PORTO, Janeiro, 13.

«*Aida*» por emquanto, no «Theatro de S. João» é que tem as honras da opera mais bem cantada n'esta temporada.

Especialisaremos em primeiro logar a prima donna Barberini, a intelligentissima protagonista, que cantou admiravelmente todos os trechos da magestosa opera, sendo muitissimo applaudida.

O grande tenor Lucignani que fez um Rhadamés extraordinario, não se podendo exigir mais d'um artista e sendo aclamado com *entrain*.

Tabuyo, não poude revellar o seu valor artistico, por um incommodo repentino de que foi atacado e até á hora em que escrevemos ainda não se apresentou em scena.

A sr.ª Monteleone fez o mais que podia fazer.

Villani e Soldá andaram discretamente.

A opera superiormente ensaiada. O distincto maestro D. José Tolosa teve applausos em todos os actos. A orchestra d'uma afinação irreprehensivel.

Assistimos com agrado á 2.ª repetição do grandioso *spartito* de Verdi.

O barytono Tabuyo foi substituido pelo seu compaheiro Urbinatti, que cantou sempre com vigor e com distincção.

Ainda assim uma ligeira nuvem veio offuscar no 2.º acto todo aquelle ambiente de satisfação: a impertinente pateada á gentil cantora sr.ª Monteleone.

Verdade, verdade, não deixa de ser merecida aquella manifestação de desagrado, attendendo a que esta artista

dispõe de pequenos recursos, muito inferiores... á sua pose.

A sr.<sup>a</sup> Miramar fez a sua estreia de cantora, n'esta epocha, no nosso theatro.

A opera *Mephistopheles*, deve subir á scena por estes dias. E' a 1.<sup>a</sup> vez que se canta no Porto. O scenario e adereços são todos novos.

A grande opera de Arrigo Boito, foi confiada á sr.<sup>a</sup> Diana Barberini, Gardeta, Nicoletti, Lucignani, etc.

— Sobre a nossa platéa do Real Theatro de S. João, podia escrever-se um volumoso livro.

Ha no geral um certo desprendimento da parte d'ella para o que se passa em scena e isso verifica-se porque os grandes *habitués* só entram depois do panno estar erguido ha minutos e já estarem a cantar artistas de merito. No final do espectáculo embora a opera feche por um recho sublime e confiado a um artista de nome, as senhoras, algumas, põe as suas capas e os homens tratam de ir buscar os agasalhos sem a menor attenção por quem quer ouvir e tem direito, porque paga, a apreciar a opera toda.

No theatro de S. Carlos não se vê o que se passa na nossa platéa. Alli tudo ouve com religiosa attenção e quem não quer ouvir, não vae lá!

Não se comprehende muito o que se faz algumas vezes, no nosso theatro.

Ainda outro dia, na repetição da *Sonnambula* mais da metade da platéa protestou pela repetição da opera sem attender a que havia uma parte d'ella que queria ouvir a *Sonnambula*. Patearam Percopo no 1.<sup>o</sup> acto, no duetto principalmente e tiveram razões, mas era tal a fome de patear que mostraram o seu desagrado no quintetto concertante do 2.<sup>o</sup> acto, que foi irreprehensivelmente cantado, justo e afinado.

\*

No «Principe Real», a unica novidade durante esta quinzena foi a *reprise* da applaudida operetta *O testamento da velha*, do nosso saudoso escriptor Gervasio Lobato e D. João da Camara e musica de Cyriaco de Cardoso.

D'esta vez a distribuição dos papeis foi alterada, por não fazerem actualmente parte da companhia, alguns artistas da epocha passada.

Soffreram alteração os seguintes papeis: «Sete Cabeças» que era feito pelo distincto artista Santinhos que foi entregue ao actor Gaspar e, apesar da impertinente doença que o pressegue dia a dia, dedica-se este actor com alma e estudo á sua carreira; gostamos immenso d'elle, porque é sempre consciencioso e correcto. «Policarpo» foi desempenhado pelo actor Duarte, que debutou pela 1.<sup>a</sup> vez, no *Brazileiro Pancrácio*, na epocha passada no theatro «D. Affonso»; dispõe de vontade e especialmente de boa voz.

A sr.<sup>a</sup> Angela Pinto está completamente deslocada n'esta operetta; o papel que ella tem nunca devia ser interpretado por ella.

José Ricardo, sempre impagavel. De resto nada ha mais a mencionar de notavel, a não ser a distincta actriz Emilia Eduarda, na scena da embriaguez, que é sempre applaudida.

Cyriaco de Cardoso auctor da inspirada musica e regente da orchestra tambem partilha de geraes applausos.

O *mise-en-scène* de effeito.

No entanto, esta *reprise* não é para fazer carreira, por estar a peça demasiado vista.

\*

«Trindade». Esta casa de espectaculos tem ultimamente tido alguma concorrência com a representação da revista do anno intitulado *O Zé n'um sarilho*, producção do sr. Souza Rocha.

A peça está bem escripta, tem ditos pittorescos, chistosos e picantes, e pelo acolhimento que tem tido, promette demorar-se em scena.

A musica, não me pareceu bem apropriada; o seu auctor é incontestavelmente um artista, mas foi infeliz d'esta vez. O desempenho é totalmente mediocre, salvando-se apenas a actriz Rogelia Cardó, que interpretou bem o seu papel e canta com muita graça. O guarda-roupa é pobre, muito pobre. O scenario além de insufficiente, já é conhecido do publico, excepto o de dois quadros. A empresa apesar de trabalhadora é infeliz.

Por ultimo diremos que o theatro não offerece commodidades ao publico e que os preços são exagerados para um theatro barracão.

JOÃO PIMENTEL.

DE PARIS.—Janeiro, 8.

*Viveurs!*. — *Marcelle*. — *Le Capitole*. — *Reprise de l'anfan la Tulipe*. — *La Mendiante de S. Sulpice*. — As Revistas do anno.

Durante esta epocha de festas os theatros de Paris descansam—é boa occasião para liquidar contas atrasadas. Começemos por *Viveurs!*, a peça que actualmente está em scena no Vaudeville.

O auctor é M. Henri Lavedan, cujo successo se tem avigorado com a publicação d'uns curiosos romances dialogados, cheios de philosophia e amarga ironia. M. Lavedan propoz-se a mostrar-nos em *Viveurs!* a sociedade parisiense tal qual é. O primeiro acto passa-se em casa d'um *costureiro* em voga, onde muitos quizeram ver o celebre Doucet, da rue de la Paix. N'este acto apresentamos Madame Blandain, uma furiosa *noceuse*, M. Blandain, digno companheiro de tal esposa e o inevitavel amante Paul Salomon, um catholico que tomou um nome judeu para melhor fazer os seus negocios. Além d'estes, temos o doutor Guénosa, um especialista em injeções de morphina e sua filha Diane que, no calão moderno, é uma *demi-vierge*, M.<sup>elle</sup> Claudine de Jersey cujo amante de coração (sabem o que isto quer dizer) é uma especie de espadachim que dá pelo nome de Morvillette e, emfim, M.<sup>elle</sup> Ferouville que sob o pseudonymo de Paf escreve no *Petit Rossard* artigos armando ao escandalo.

O unico homem honesto de todo este bando é Octave Lacroix, doidamente apaixonado pela filha do doutor. O segundo acto passa-se no café Durand—decoração de primeira ordem e perfeitamente exacta, não ha duvida! O terceiro é a antecamara do medico e o quarto um salão do grande mundo. Mas a acção da peça?—perguntação com justiça os leitores. A acção é por tal forma diluida e ao mesmo tempo tão complicada que se torna difficil contar-a: imaginem que Paul Salomon, não con-

tente de ser o amante de Madame Blandain (que o adora) cubiça a filha do doutor Guénosa, tenta seduzil-a, é repellido e severamente castigado pelo pae; que, levado por um impulso de vingança, Paul dirige-se a Paf (a tal escriptora) e fornece-lhe os elementos d'um artigo diffamatorio onde se visa a honra de Diane para desviar Octave de pedil-a em casamento e que, emfim, Madame Blandain reconhecendo a infamia do amante, resolve partir com o marido para Stockolmo.

E' preciso notar que, nas peças de Lavedan, como nas de Donnay ou de Prévost, o *theatro* é questão menos importante; o que os auctores tem em mira — e conseguem-n'o a valer — é dispendir um espirito estonteador e arrancar á *mise-en-scène* todo o luxo de que ella pode dispôr. Sob este ponto de vista *Viveurs!* é um encanto — como um encanto é tambem a interpretação de Réjane. Mas parece-me que o publico se vai já mostrando farto de tanta peça. . . que o não é.

\*

Sardou deu ao Gymnase uma nova comedia em quatro actos — *Marcelle*.

Como quasi todas as obras do reputado dramaturgo, esta tambem foi escripta expressamente para uma actriz: Jane Hading. O successo de desempenho foi, porém, in teiro e completo, para M.<sup>me</sup> Pasca. Ironias do destino!

O irmão de Marcelle encontrou-a um dia com um homem no seu quarto — matou-o. Para o salvar do cadafalso, Marcelle declarou que esse homem era seu amante. Pura mentira, visto que o assassinio foi committido por questões de jogo. O que não impede que a pobre Marcelle se veja repudiada por toda a gente até ao dia em que entra, como leitora, em casa de uma velha marquezia. A velha marquezia tem dois filhos: um que ama Marcelle e que Marcelle ama, outro, fidalgo, todo cheio de prejuizos que, acreditando na fabula que a rapariga inventara, tenta desviar o irmão do caminho que lhe parece perigoso. Sabem qual é a grande habilidade de Sardou — entreter o espectador, por meio de episodios, até chegar á grande scena.

Aqui, a grande scena é aquella em que Marcelle recusa a mão que o seu apaixonado lhe offerece, não acreditando que ella deixasse de ser virtuosa. E' claro que, por fim, a innocencia de Marcelle vem a declarar-se. . . e o casamento conclue-se.

A peça não passou sem grandes protestos da critica que n'esta, como em todas as obras de Sardou, não perdeu ensejo de censurar-lhe a sua falta de observação, o seu amor pelo episodio e o seu completo desprezo pela verdade. O publico, todavia, poz-se do lado do auctor e o Gymnase vai enthesourando bellas receitas.

\*

O Nouveautés encontrou um bello exito com a peça de Paul Ferrier e Ch. Clairville, musica de Serpette — *Le Capitole*.

Trata-se d'uma descendente de Lucrecia, a mulher de Cornélius, a bella Metella, cujo desejo seria ceder ás instancias do formoso Narcisse se a estatua da sua pudica avó não estivesse de guarda á sua virtude. Ella resiste,

portanto, mas, apesar d'isso, todos a suspeitam. . . porque diabo ha de ella então continuar a resistir?

A historia nada tem d'original; o que a tornou picante foi os auctores transportarem-na aos tempos antigos. A musica tem alguns numeros deliciosos. M.<sup>me</sup> Jane Pierny e Germain obtiveram, junctamente com Tarride, farta colheita de applausos.

\*

Dois dramalhões:

No theatro de Coquelin — isto é, no Porte St. Martin — *reprise* de *Fanfan la Tulipe*, drama em sete actos de Paul Meurice. O drama data de 58 — pois apezar d'isso agradou muito mais do que os que actualmente se fabricam — como, por exemplo, *La Mendicante de S. Sulpice* de Montépin e Dornay, em scena no Ambigu, que é um melodrama pesado, difficil d'ingerir, abusando dos *trucs* ingenuos. Em *Fanfan la Tulipe* ha scenas de grande effeito, trazidas á rampa com certos visos de verdade e onde Coquelin obteve um triumpho.

\*

As revistas do anno fizeram a sua appareição. Por toda a parte: *Les Dessous de l'année, Paris fin de sexe, Pas-sage à tabac. . . rin!* etc., alóra as que ainda hão de vir. Sabem o que é uma revista em Paris, não é verdade? Muita mulher bonita, muita seda, muita pedraria, ás vezes certa graça e quasi sempre indecencia á farta. Nenhuma das que citei falta a este ultimo requisito.

A. D'AZEVEDO.



## NECROLOGIA

VALENTINO CARRERA

Italiano, Valentino Carrera, era comediographo notavel que nunca se afastou da escola de Goldoni, não se deixando nunca absorver pelos modernos arrebatamentos dos theatros excentricos que tantas e tão boas vocações tem pervertido. Nascera em dezembro de 1834 e hoje ainda apezar dos seus 61 annos fazia esperar bellas manifestações de engenho theatral. A primeira comedia que escreveu data de 1856 e chama-se *Il Lotto*, seguindo-se a ella e como mais notaveis *La Quaderna di Nanni* que se considera a sua obra prima e foi traduzida em allemão, *L'Allessandro Pouchkine, La Guardia Borghese Fiamminga, Capitale e mano d'opera, A. B. C., La Nuova scuola d'avvocati, Galateo nuovissimo, Scarabocchio, Il denaro del Commune, Il celebre Tamberlini, La mamma del vescovo, Nervosa, Il colpo di stato, etc., etc.*

\*

MARIANO PINA DOMINGUEZ

Morreu este auctor dramatico hespanhol, muito conhecido pelas innumeradas produções theatraes sob que punha o seu nome, mas mais ainda pela facilidade com que as subscrevia, como suas, sendo d'outros e a algumas das quaes nem a celebridade que adquiriam o impedião de pôr em pratica o seu lucrativo commercio. Duas nos lembram já: o *Mo. de où l'on s'ennuie* (*Sociedade onde a gente se aborrece!*) que elle mascarou um pouco intitu-

lando-a *Las tres jaquecas* e o *Bébé* que, como filho proprio, baptisou com o nome de *Chiquiti de la casa*. Ganhou muito dinheiro em theatro pelo seu systema particular, mas se a consciencia nunca o mordeu em vida, que a terra agora lhe seja leve.

#### FLORINDA DE MACEDO

Falleceu no dia 6 esta conhecida e estimada actriz. Actualmente escripturada em D. Maria, onde apenas creou dois ou tres papeis, a sua mais duradoura carreira fel-a no theatro da Trindade e com relativo brilho em todo o repertorio de opera-comica e operetta que Francisco Palha ali implantou. Ella foi a creadora da *Filha da sr.<sup>a</sup> Angot* e de todas as protogonistas de Offenbach e de Lecoq. Apesar de não ser cantora (nem como tal nunca se impoz) o seu fio de voz ouvia-se sem desagrado e, forçoso é confessal-o, com Queiroz, Josepha, Esther, etc., formou essa pleiade de heroes que sacrificaram, com Palha, nos altares d'esse genero quasi extincto hoje. Entre nós o que elles valeram demonstram-n'o os que para ahí estão agora supprindo á força de reclamo o que em dons naturaes lhes falta.

Florinda representava regularmente, podia ouvir-se cantar, sabia vestir, era bonita e perfeita, era modesta, tinha emfim os principaes talentos da sua arte. Devia servir de modelo ás que lhe gosam a herança artistica.

Apareceu pela primeira vez em scena em D. Maria aos 13 annos, n'um pequeno papel da *Probidade*, debutando definitivamente no Gymnasio em 31 de janeiro de 1862 e entrando na Trindade em 22 de janeiro. O mez de *janeiro* tinha, ao que parece, influencia na sua vida, pois em janeiro, tamhem morreu, com 53 annos de idade.



### INVESTIGAÇÕES

#### OS PRIMEIROS JORNAES DE THEATRO DE LISBOA

##### II

(Continuado da pag. 16.)

O primeiro numero da *Sentinella* appareceu em 11 de novembro de 1840. Veiu bastante calmo e assucarado, tanto que o *Entre-acto* ao annunciar a sua apparição lhe enderessou bastantes elogios, mas poucos numeros depois o novo athleta boccabadista evidenciou-se, e a lucha recomeçou feia e iracunda.

D'um lado os barilistas, entre os quaes se contavam Freitas Jacome, Silva Leal, os irmãos Gonçalves Lobo, Paulo Plantier, pae, Claranges Lucotte e Pinto Soveral, todos bons *dilletanti*.

D'outro o partido boccabadista, nos quaes se achavam muitos que davam a lei no nosso theatro lyrico, como Luiz Forjaz, um hercules de força; Thomaz Oom, que mais tarde redigiu a famosa *Revista dos Espectaculos*; Teixeira de Queiroz, havia pouco sahido dos bancos da universidade; João de Lemos, o mavioso poeta, etc.

Que noites então se passaram no theatro de S. Carlos em que a Boccabadatti e a Barili fizeram prodigios de vocalisação! Freitas Jacome e Faria Chaves, estiveram a ponto de se baterem em duello. Silva Leal, que, por fim, se tornou director e redactor unico do *Entre-acto* (do n.º 16 em deante) tambem teve seus dares e tomares com João de Lemos...

Por fim tudo serenou e todos se congraçaram. Barili disse adeus aos seus admiradores e lá se foi Tejo fóra. A empreza Farrobo cedeu o passo á de Antonio Porto, e os jornaes em lucha emudeceram.

A *Revista Theatral* cessou pouco tempo depois de apparecer a *Sentinella do Palco*.

O *Entre-acto* veiu a perecer em 28 de maio de 1841 ao publicar o seu n.º 75, e por fim a *Sentinella*, já não tendo com quem esgrimir, depôz a arma, ao ver prostrados os seus companheiros de lucha, e expirou como valente que era, dois mezes depois — em 4 de julho — tendo publicado no mesmo dia os seus dois ultimos numeros (n.º 24 e 25) mas podendo exclamar como o heroe de Waterloo:

*La garde meurt mais ne se rend pas!...*

##### III

Sabe-se que antes dos esforços de Almeida Garrett para levantar o theatro portuguez ao nivel dos theatros estrangeiros a arte dramatica era conhecida apenas de nome em Portugal. O Salitre denominado *Theatro Nacional* era simplesmente um pardeiro onde não havia nem declamação, nem caracterisação, nem incitamento artistico e cada actor, sem escola, sem mestre, sem rumo nem arte ia fazendo o que queria ou o que podia.

Em 1836 veiu para o theatro da Rua dos Condes uma companhia de actores francezes, entre os quaes se achavam madame Charton e os actores Paul e Charlet.

Essa companhia, não só pela novidade senão tambem pela maneira como representava despertou as geraes attentões e a tal ponto que o governo, a instancias de Garrett, fez organisar uma companhia de actores portuguezes para ir estudar as representações dadas por aquella *troupe*.

Madame Charton, notavel actriz franceza, Paul e Charlet foram os mestres e tão fraternalmente se deram os actores portuguezes com o seu con-

vivio que, ao subir á scena, na noite de 27 de março, na Rua dos Condes, pela companhia portugueza o drama: *A duquesa de le Vaubalière* e no Salitre o drama: *16 annos ou os Incendiarios*, foram essas representações notadas com verdadeira surpresa — e não menos com patriótico entusiasmo — os progressos dos nossos actores.

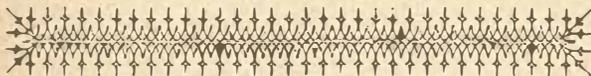
Pareciam outros, tal era o seu aperfeiçoamento! <sup>1</sup>

Em vista de tão pasmoso aproveitamento, tratou-se desde logo de fazer melhor applicação do talento e boa vontade dos nossos actores no cultivo dos segredos da arte. D'ahi a lembrança da criação do Conservatorio e respectiva aula de declamação.

Continúa.

SILVA PEREIRA.

<sup>1</sup> *Revista do Conservatorio*: Introdução.



## VARIÉDADES

Noticias do Gymnasio:

O *Hotel do livre cambio*, traducção do sr. Moura Cabral, vai em beneficio de Leopoldo, director de scena.

*Quem me empresta um tio (L'oncle Bidochon)*, traducção do sr. Eça Leal, e *Caes e gatos*, traducção em verso de Echegaray, pelo sr. Libanio da Silva, está em ensaios para beneficio de Telmo.

*Uma visita de nupcias*, de Dumas filho, será para beneficio de Carlos Santos.

Foi entregue e lido o 1.º acto da nova comedia original de D. João da Camara, destinada para beneficio da actriz Barbara.

A companhia de zarzuela que actualmente funciona no D. Amelia melhorou muito com a acquisição de novos coristas e reforma na orchestra. Seria injustiça não o reconhecer, muito mais não temendo os actores portuguezes — como o declararam — a concorrência das companhias estrangeiras. Agora pode ouvir-se a zarzuela.

Os musicos da antiga orchestra de S. Carlos foram convidados para o Theatro Real de Madrid.  
*Recusaram o convite. Registre se.*

Começam nos jornaes italianos os reclamos aos cantores de S. Carlos.

Vejam este:

«A celebre Klamsinska teve um successo triumphal no *Rigoletto*. Bisou o *Caro Nome*.»

Outro:

«Klamsinska *inarriyabile aria*.»

Ouviram o *Rigoletto*? Perguntem a quem o ouviu.

Perto de cem contos de réis ganhou Paderwsky n'uma serie de 28 concertos.

Já entrou em ensaios no Theatro Francez o 2.º acto da nova comedia de Meilhac *Grosse Fortune*. A comedia conta apenas sete papeis que estão entregues a Bartet, Pierson, Brandés, Lynnés, Le Bargy, Coquelin cadet e Boucher.

Nomeado official de Instrucção, Antoine, o creador do Theatro Livre de Paris.

Da Legião d'Honra, Dennery, Claretie e Legouvé.

Oitenta operas novas italianas se cantaram em Italia durante o anno passado. Um total de 180 actos. Entre os maestros apenas, como conhecido, figura Mascagni com *Silvano* e *Ratcliff*.

De 1800 a 1895 a opera de Paris poz em scena 109 operas francezas e 82 estrangeiras. O total das representações durante estes 95 annos divide-se em 5:934 para as francezas e 8:149 para as estrangeiras.

Dez theatros incendiados em 1895: O Annecy de S-boyva, o Tedesco de Milwankee-Visconsin (E. U. d'A.), o Circo de Saragoça, o Variedades de Legnago, o Real de Glasgow, o Politeama de Roma, o Jacob de New-York, o Imperial de Bonn, o Lyrico de Bucharest e o Politeama de Buenos-Ayres.

De Londres:

«Mando lhes uma noticia que deve interessar os numerosos e illustrados leitores da *Revista Theatral*.

No Conservatorio de Hampstead, em Londres, deu-se ultimamente uma serie de representações da «Antigona» a celebre tragedia de Sophocles. A obra do Grande Grego, tão raramente representada por causa das difficuldades que apresenta para os interpretes foi agora dada seguindo de perto. tanto quanto possivel, as tradições do antigo Theatro Grego. Construiu-se um palco especial para esta representação, o scenario e os fatos foram expressamente desenhados para esta occasião e os interpretes pertenciam na sua quasi totalidade ao *Club Dramatico Irving*. A musica. escripta por Mendelssohn para «Antigone» foi muito bem interpretada executando-a a *Philharmonic Orchestra*.

O resultado foi um triumpho artistico verdadeiramente magnifico, que ficará na memoria dos privilegiados que assistiram a esta solemnidade, e que justifica os altos creditos, tanto de Charles Fry, um dos professores do Conservatorio (que era o director de scena e ensaiador) como da Instituição Hampstead pelas suas elevadas intenções artisticas.»

Eis o nome e a lotação dos theatros de Berlim. Não mettemos n'esta conta os cafés concertos que são numerosos na capital da Allemanha:

Königliches Opernhaus.....	1:651	logares
Königliches Schauspielhaus.....	1:044	»
Deutsches-Theater.....	1:000	»
Berliner-theater.....	1:600	»
Lessing-theater.....	1:024	»
Schiller-theater.....	1:300	»
Friedr. Wilhelmstädt Theater.....	1:250	»
Residenz-theater.....	657	»
Neues-Theater.....	821	»
Theater Unter den Linden.....	2:600	»
Adolph Ernst Theater.....	1:349	»
Central-theater.....	1:000	»
Belle-Alliance-Theater.....	1:600	»
Alexanderplatz-Theater.....	750	»

O que dá um total de 17:000 pessoas que todas as noites vão ao theatro em Berlim, admittindo que as empresas tenham enchentes em todos os espectaculos.