

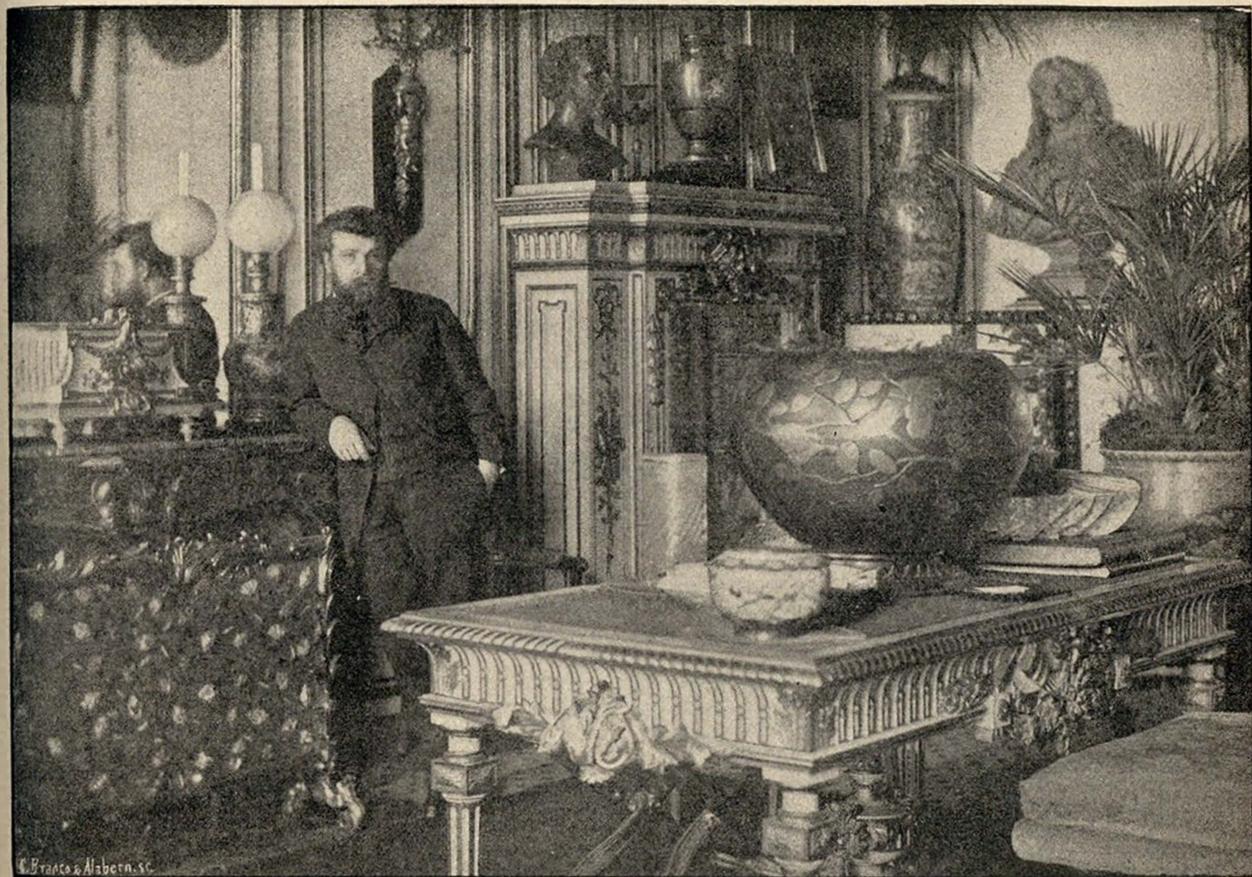
# REVISTA THEATRAL

2.<sup>a</sup> Serie — Anno II

Lisboa, 1 de março de 1896

2.<sup>o</sup> Vol. — Num. 29

## CELEBRIDADES ESTRANGEIRAS



EDOUARD PAILLÉRON

AUCTOR DE *CABOTINS* !

NO SEU GABINETE DE TRABALHO



# A LEI DA RAZÃO NO THEATRO

(Concluido de pag. 52)

## V

**Q**UE será preciso para cumprir, em condições racionais, o que a arte exige para o drama moderno, no consonante á acção? Antes de tudo desprezar por imprestavel esse ideal da acção convencional, polida, elegantemente trajada, pretenciosamente orgulhosa, inteiramente isolada no mundo da realidade, separada de todo o resto das acções humanas pela barreira artificial dos palcos.

A acção dramatica não deve ser senão um fragmento da vida, tal como se nos mostra, com relação de antecedentes, de consequentes, da subordinação das quaes depende. O interesse e a unidade da acção não devem estar na abstracção engenhosa do auctor que suppõe, contra a realidade, acontecimentos casuaes que por si sós representam um mundo á parte, sufficiente para retratar em miniatura toda uma ordem da vida. O interesse do drama deve residir no fundo do ser dramatico por um lado, e por outro no resultado de suas relações com a realidade em que se móve relações necessarias em todo o caso, de modo vulgar ou extraordinariamente. A unidade do drama deve, antes de tudo, fundar-se na unidade da acção total da vida, no determinismo logico da convivencia social. Esta unidade pode estar sufficientemente representada, fazendo-se que o essencial dos personagens tenha espaço e tempo para se expressar, sem violentar comtudo o curso dos successos, nem fa-

bricar eventualidades symbolicas e, principalmente, sem cortar a vida, a agitação scenica em proveito da acção em fixos limites. Alguem já dissera que a «unidade de uma cousa que começa *ex-nihil* e volve ao nada, é uma unidade absurda.»

Como nada se acaba n'este mundo, conforme as leis bio sociologicas, como nada começa nem acaba absolutamente, a acção dramatica tambem não deve principiar nem finalizar definitivamente; deve ser fragmentaria, e dar por supposta e necessaria a grande unidade da vida theatral. Só assim o drama deixará de ser uma ficção repugnante para o gosto apurado e delicadissimo a que se vão costumando os espectadores.

Quão opposta é esta doutrina ao que actualmente se tem por dogmatico n'este ponto! Quão difficil seria a um poeta acclimatar semelhante conceito das representações scenicas! Seria ocioso ponderal-o, e demais esta *Revista* não se acha disposta a publicar, em vez d'um simples artigo, uma estopada de cem a duzentas paginas.

Em uma analyse percuciente, minuciosa de critica theatral, segundo o conceito ligeiramente acima esboçado, dever-se-hia ampliar estas considerações, tratando das propriedades todas da acção, corrigindo as preocupações que estorvam o auctor na pesquisa da naturalidade e verosimilhança ao fantastico e fabuloso da scena.

Se na unidade de acção dá-se o que demonstramos, na de tempo e logar dar-se-ha forçosamente o mesmo. A respeito dos expedientes,

de que lançam mão os auctores, para o enredo e o desenlace do argumento, está claro que não seria preciso prescindir d'esses artificios de que se valem ainda os melhores dramaturgos.

Os assumptos que nas obras do theatro contemporaneo se approximam mais da realidade do que da acção, considerados estheticamente valem pouco ou quasi nada.

É factó corrente em philosophia esthetica que a arte, tornando-se cada vez mais realista deveria *materialisar-se*, entretanto U. Guyan (*L'art au point de vue sociologique*) mostra o que de inexacto ha n'esta asserção. Segundo esse illustre auctor «o realismo bem entendido não procura agir sobre nós por uma *sensação directa*, mas pelo despertar dos sentimentos *sympathicos*.»<sup>1</sup>

Não é uma verdade que o character determine a acção no drama, como querem muitos. O auctor que assim o pense é máo observador e esquece-se de um elemento, de um factor poderosissimo tantas vezes pugnado por um critico e historiador illustre.<sup>2</sup> Queremos-nos referir ao *meio ambiente* que exerce grande influencia e que por sua infinidade é muito difficil de estudo mórmente no *quantum* de seu influxo em cada caso, e segundo o character de que se trata. Por esta razão é falsa toda a obra dramatica que architecta um character a seu modo, que faz com que toda a acção seja meramente a expressão externa, o desenvolvimento do assumpto ideado.

Este procedimento unilateral de dentro para fóra é puramente idealista, e a natureza em que taes personagens se movem, é uma região enganosa, falsa, tão pobre e absurda como esses objectos scenographicos que nos *ateliers* photographicos servem para fundo dos retratos.

Na maior parte dos dramas, mesmo entre os bons, debaixo do ponto de vista dos characteres, não ha sequer esta logica, abstracta mas systematicamente certa e real, de que acima falamos. Nos dramas de Gonçalves Dias, por exemplo, se houvesse um pouco d'esse homocronismo synthetico quanto aos characteres d'essa vista de *aperçu* sobre o que chamamos sentimentos psychicos, não resta a menor duvida de que

*Pactkul* e *Leonor de Mendonça* estariam fazendo companhia aos primeiros dramas da raça latina d'este seculo.

Alguns auctores crêem haver descoberto o nó gordio da questão, e julgam os seus characteres bem afeiçoados, optimamente humanizados, mas quando os atiram ao jogo scenico, a acção em que os complicam, fal-os monstros, sêres estranhos, mais semelhantes a fantoches que a homens.

Circumscrevendo-nos á these cujo titulo epigrapha este artigo, deixaremos de entrar no estudo da *acção do character* no theatro antigo e moderno desde Eschylo até Beaumarchais, o que já foi magistralmente feito por Paulo de Saint-Victor em sua gigantesca obra: — *Les deux masques*, infelizmente não concluida. Voltando ao assumpto.

Respectivamente á relação do character á acção, as influencias hão de ser mutuas, porém não symetricamente, mas de modo tal que nunca a resultante do choque de forças entre o exterior e o character seja a linha projectada pelo auctor, debaixo do ponto de vista que assignala a virtual direcção do character considerado abstractamente.

Já ultrapassamos os limites e abusamos sobremaneira da paciencia dos leitores da *Revista* n'este artigo, que não tem pretenções a um estudo teleologico da arte no theatro, pois a tanto não se abalará a nossa audacia. Vamos, pois, concluir.

Como no naturalismo francez, as innovações introduzidas no romance fôram as que suscitaram maior numero de desafectos a auctores, que como E. Zola, começaram a reforma com uma tenacidade e um heroismo verdadeiramente spartano, no theatro semelhante temeridade seria de um effeito muito mais desastroso. O que dizemos não é um paradoxo e muito menos uma fantasia, é a realidade dos factos, e elles mesmo fôram que nos ajudaram a pesquisar e descobrir essa *lei da razão* de que tanto nos occupamos n'este trabalho.

Neguem-n'a, agora, os *soit-disant* puritanos da arte dramatica.

Recife, 1895.

<sup>1</sup> Vide o nosso livro *A poesia e a arte*

<sup>2</sup> Vide H. Taine *Histoire de la littérature anglaise* vol. 1.º Introduction.



## ENTREACTOS

### MANUAL DO COSINHEIRO THEATRAL

Continuado de pag. 53

#### III

#### ENTRADAS

#### RECEITAS DE COMEDIA-FARÇA

E' este um bom prato de familia: este genero agrada sempre, com effeito, ás pessoas simples que não andam á procura de acepipes e supportam sem indigestões as comidas pezadas.

Antes de mais nada arranja-se uma decoração em que haja uma meia duzia de portas praticaveis, alguns armarios e um ou dois caixotes grandes em que caiba uma pessoa. Uma vez conseguido isto e postos a funcionar os armarios, os caixotes e as portas, a peça está feita. A intriga, ou o enredo, como quizerem chamar-lhe, é d'uma tal simplicidade de invenção, que uma creança ainda de biberon, poderia indical-a.

Arranja-se ao comico um typo de meia idade. Dá-se-lhe uma esposa ainda nova, bonita, elegante, que se aborrece. Não esquecer introduzir n'este *ménage* um primo que se chamará Gontran, Guy ou Adhémár e uma *cocotte* que terá por nome Paméla, Anita ou Rosita.

Torna-se o primo furiosamente apaixonado pela mulher casada e o marido absolutamente palerma pela *cocotte*.

Os dois primeiros combinarão uma entrevista n'um restaurant, onde os dois ultimos virão tambem por acaso.

Está achado um segundo acto, divertidissimo por força, por causa dos *qui-pro-qué*s que as respectivas situações dos personagens hão de produzir; um dos quaes passo a indiciar.

O janota disfarça-se em moço de botequim para não ser conhecido pelo marido: a mulher já com um pé no frizo do adulterio, procurará fugir cheia de medo.

N'esta occasião é que se utilisam as portas, os armarios e os bahus (não é de rigor a fórma dos recipientes). Mette-se cada um dos personagens successivamente em cada um dos esconderijos, e meche-se tudo com vivacidade, com o maior enthusiasmo possivel, polvilhando o dialogo de graças apimentadas, ditos com duplo sentido, e subentendidos tão *frescos* que *aqueçam* ao rubro as faces dos espectadores. (Os que virem na opposição d'estes termos um motivo de chasquearem a minha fórma de dizer, estão pouco aptos para comprehenderem as receitas d'este Manual.)

Naturalmente, no ultimo acto, cada um dos personagens fatigado de ter tido tanto trabalho para nada, não pedirá mais do que um pouco de repouso. O marido voltará para os braços da esposa, o primo para o das hetairas, e a comedia poderá recommear. (N'outra noite, bem entendido).

N. B. Pode-se substituir o restaurant pelos aposentos da *cocotte*. N'esse caso a peça será um pouco mais livre nos episodios d'esse acto, mas a intriga fica a mesma.

Este genero de comedia está ao alcance de todas as intelligencias. Devo mesmo dizer, que muitos auctores o tem cultivado: se alguns com bom exito o fizeram e outros foram infelizes, nunca percebi qual fosse a razão d'esse facto.

Todas estas peças são eguaes e deveriam portanto ser igualmente applaudidas. Por isso quando uma d'ellas cae, eu penso que a causa d'esse desastre deve ser attribuido... a mudança de tempo.

Nunca á falta de talento dos escriptores.

Continúa.

SÉSOSTHÈNE RABICHON.



## REVISTA DOS THEATROS

### THEATRO DE S. CARLOS

IRENE<sup>1</sup>

(Lenda de Santa Iria)

Drama lyrico em 4 actos e 9 quadros. Letra de Cesar Ferreal  
Musica de Alfredo Keil

Precisando informar-me do que era ao certo a lenda de Santa Iria, e confiado na auctoridade litteraria do sr. Silva Pinto, soccorri-me do seu livro, *Santos Portuguezes*, obra moderna — apenas com um anno de vida — e, aberto elle, a paginas 65, li que Santa Iria, natural de Nabancia, modernamente Thomar, era filha de paes ricos e de alta estirpe. Era muito formosa e professou em plena juventude. Um dia um mancebo enamorou-se da joven religiosa, e tão violenta se lhe manifestou essa paixão, que adoeceu e confessou aos paes ser a causa dos seus males morrer de amores pela freira Iria. Sciende do caso, Iria procurou aproximar-se do enfermo, e conseguindo-o, aconselhou-o a que apagasse «as flammias infernaes» com jejuns e orações. Britaldo, assim se chamava o mancebo, malcontente da receita dos jejuns, protestou matal-a se ella viesse a pertencer a outro homem. Mais tarde, um frade, de nome Remidio, ardendo em desejos impuros, provocados pela belleza de Iria, ousou manifestar-lh'os. Energicamente repellido,

<sup>1</sup> PERSONAGENS.—Irene, donzella luzitana: Bonaplata.—Julia, amante de Britaldo: Santarelli.—Antonio, joven pescador: Zawner.—Britaldo, capitão godo: Moretti.—Remigio, monge: Blanchard.—Castinaldo, governador de Nabancia: Dadó.—Guerreiros, godos, lusitanos, nobres, virgens, pescadores, mendigos, espiritos infernaes, anjos, etc., etc.—A acção passa-se em Nabancia no seculo vii.

o monge jurou vingar-se; propinou a Iria uma beberagem que a fez inchar, dando-lhe o aspecto de grávida, e fez constar a todos que ella o estava realmente. Britaldo, cego de ciúme, illudido pelas apparencias, manteve o que jurara á freira e mandou-a degolar por um servo seu. Consummado o crime, o assassino tirou o habito a Iria e lançou-a ao rio Nabão, d'onde o cadaver, passando ao Zezere e depois ao Tejo, veio parar defronte de Santarem, cidade de que a Santa é padroeira, e onde ficou sepultada.

Tal é a summula do capitulo dos *Santos Portuguezes* consagrado a Santa Iria, de cuja lenda foi extrahido o assumpto da *Irene*, ultima producção theatral do nosso festejado compositor Alfredo Keil.

Era aos frequentadores de S. Carlos, como compatriotas e admiradores de Keil, que competiam as primicias da opera. No emtanto, foram os turinenses que as tiveram no *Teatro Regio* em março de 1893. E a nós, depois da *Irene* nos ser promettida no elenco da passada epocha lyrica, surge-nos agora inesperadamente, pois que este anno a empreza quando apresentou o seu programma nem sequer alludiu a semelhante cousa. Como, porém, a surpresa fosse agradável todos acolheram com jubilo a noticia de que a *Irene* ia á scena, e com o exito lisonjeiro que ella obteve ficou demonstrado novamente que Alfredo Keil possui realmente verdadeiras qualidades de operista, merecedoras de subido apreço.

E' esta a segunda opera de Alfredo Keil que se canta em S. Carlos; a primeira foi, como se sabe, a *D. Branca*. No ensaio geral da *Irene*, uma d'estas alminhas que não medem nunca o alcance do que dizem, seja qual fôr o sitio em que se achem, estando eu n'um grupo de amadores de musica, descarregou-me á queima roupa esta pergunta:— Qual é melhor, a *Irene* ou a *D. Branca*?— Respondi-lhe que conhecendo ainda pouco a opera não o podia elucidar convenientemente.

Pois se agora, que são passadas varias audições da *Irene*, a parte das quaes tenho assistido, a inconsiderada creatura me repetisse a pergunta, e eu lhe quizesse responder com consciencia, confesso que me veria seriamente embaraçado. Se me perguntasse se da *D. Branca* para a *Irene* Alfredo Keil havia progredido, então sim, teria resposta prompta e affirmativa. Na *D. Branca* havia uma copia enorme de melodia, mas applicada sem ordem, sem o mais leve conhecimento da lei das proporções. A *Irene* é uma obra de contextura mais engenhosa, feita por mão mais experiente, mas ainda não consegue corresponder ás exigencias da moderna dramaturgia musical; nem jámais o auctor conseguirá produzir um trabalho n'essas condições com librettos tão insufficientes como o da opera em questão.

Já vae longe o tempo em que Rossini dizia

que a quarta pagina d'um jornal lhe fornecia assumpto para uma opera apaixonada. Certamente era um paradoxo, mas n'esse, como na maior parte d'elles, havia um fundo de verdade, denunciado no papel subalterno a que o libretto estava então reduzido.

N'essa epocha a convenção theatral tinha outra latitude que não é a de hoje; por isso, quasi ninguem pensava em combater a incongruencia de ver muitas vezes a expressão d'um trecho musical em completo antagonismo com o character da situação sobre que assentava. Depois, a arte dramatica modificando-se pouco a pouco afim de afinar com as idéas naturalistas da esthetica moderna, arrastou comsigo a musica scenica, que não poderia deixar de acompanhar essa evolução, porquanto sem o theatro não teria razão de existir, e d'ahi provém os compositores actuaes exigirem dos seus librettistas outro trabalho que seja mais do que um mero pretexto para o compositor escrever uma serie de numeros de musica de maior ou menor effeito.

E'-me indifferente que o librettista se vá munir de material para o seu trabalho nos dominios mythologicos, historicos ou dramaticos. Quaesquer d'elles bem explorados podem produzir magnificos poemas d'opera. Provam-no a *Aida*, a *Norma*, a *Carmen*, e transitando para o terreno da lenda temos, por exemplo, o *Navio Fantasma*, o *Tannhäuser*, o *Lohengrin* e outros mais. E, comquanto em questão de librettos pessoalmente prefira qualquer outro genero ao fabuloso, é mister confessar que não sendo, a musica representativa, isto é, não se prestando á traducção da realidade exterior, mas sendo pelo contrario, essencialmente emotiva, essa arte se coaduna maravilhosamente com os personagens dos dramas musicaes de Wagner, perfectas personificações de sentimentos. O que em todos os casos é absolutamente indispensavel é que haja sufficiente solidez na psychologia dos personagens, de maneira que nos actos seguintes áquelle em que são apresentados com um determinado modo de ser, não pareçam uns titeres, pelo seu character inadmissivel á força d'inconsequente, e que a acção dramatica se desenvolva logicamente, observando sempre que as situações que provoca se prestem a ser tratadas por musica.

Já mostrei, ha pouco, o meu desagrado pelo libretto da *Irene*; adiante direi porque.

Tambem pouco importa que o compositor nas suas operas empregue os *leitmotive*, os motivos caracteristicos ou de reminiscencia (*Manon*), ou simplesmente um thema dominante (*Carmen*).

Dos tres systemas, o compositor que use do que julgue mais consentaneo á sua indole artistica e á sua capacidade technica. Com qualquer d'elles se constroe uma obra moderna, solida e duradoura, ponto é que o operista evite na sua producção uns *hors-d'œuvres* musicaes, que avultavam na antiga opera-concerto e que são um

estorvo ao desenvolvimento natural da acção scenica, e que além de ter o maior cuidado em que haja fidelidade na traducção musical dos caracteres e nas paixões que animam os personagens, procure envolver o drama n'uma especie de ambiente musical que suscite nos espectadores a impressão do logar em que elle decorre.

Na *Irene* adoptou Alfredo Keil dos tres systemas citados, o dos motivos caracteristicos, e procedendo assim, revelou a intenção elevada d'escrever uma opera correspondente ao espirito da moderna musica dramatica. E não a revelou simplesmente pelo emprego d'esse processo. Teve tambem em vista levantar a orchestra do plano secundario em que a collocara na *D. Branca* para que os dois principaes coefficients da musica theatral: as vozes e a orchestra, fossem por egual aproveitados, como se observa nas operas hodiernas.

Em opposição a estas louvaveis aspirações de Alfredo Keil a operista moderno vejo, de quando em quando, surgirem na *Irene* uns côros de padrão já muito visto, e umas *cabalettas*, que ha já muitos annos cahiram em desuso, e noto tambem, com espanto, que o compositor ao passo que parece querer que a musica se succeda, á Wagner, sem solução de continuidade, a interrompe ás vezes no meio d'um quadro da opera com a fórmula da cadencia perfeita.

Não obstante todas estas contradicções é para mim ponto assente que Alfredo Keil quando começou a *Irene* quiz que o seu trabalho obedecesse a uma determinada orientação. Porém, pela inconstancia com que elle a seguiu, em rasão da mobilidade do seu espirito, ou por qualquer outro motivo, resultou que a *Irene* é uma opera sem unidade d'estylo e a que se não pode determinar a eschola musical a que pertence, porque é d'uma esthetica absolutamente equivocada. E como sem um conjuncto harmonico, não pode haver obra d'arte verdadeiramente perfeita, reputo a falta de tal conjuncto o defeito capital da *Irene*. A opera não é isenta de outros defeitos, mas esses são largamente resgatados por preciosas paginas de musica que gostosamente apontarei na rapida descripção que passo a fazer conjuntamente da partitura e do respectivo libretto.

\*

A opera abre com uma introduccão muito curta, iniciada por uma phrase de rythmo energico, que a orchestra ataca em unisono, e que tem por fim symbolisar o amor infrene que *Britaldo* nutre por *Irene*. E' o principal dos motivos caracteristicos da partitura. Segue-se um côro, a meio do qual vemos subir o panno. A scena representa uma praça de Nabancia. E' dia de S. Pedro, e o povo festeja o seu santo predilecto entregando-se aos folguedos proprios d'essa occasião. A multidão canta um côro

animado e festivo, que se interrompe com a chegada d'um grupo de pescadores. Entre elles vem *Antonio*, que entoa uma canção de cunho bastante popular, acompanhada por bandolins. E' de feliz resultado a idéa do compositor em confiar só ao côro o ultimo compasso de cada phrase do periodo melodico que constitue o primeiro canto d'esse trecho, e que está em *ré menor*. Pouco depois a scena toma aspecto mais grave: ouvem-se os sons d'um orgão, vindos do templo de S. Pedro, e com elles a voz de *Irene*, e um côro feminino dirigindo aos céos uma préce. E' muito bem achado um desenho em 6 por 8 que na orchestra se ouve nas flautas, pois que pela sua expressão tranquilla se casa realmente bem com o estylo religioso da préce. Em seguida soam ao longe trombetas, annunciando a chegada de *Britaldo*, capitão godo que volta da guerra, vencedor dos gascões. Quando o povo corre ao encontro do triumphador, entra o frade *Remigio* que logo ás primeiras palavras proferidas mostra ser inimigo figadal de *Britaldo*. Ouve-se de novo no templo a préce de *Irene*, a que se segue um *candantino* do barytono, de accentuada expressão amorosa, e em que o monge confessa não poder domar os impetos da paixão que sente pela formosa freira.

Como vanguarda de *Julia*, amante de *Britaldo*, entra em scena um bando de cortezãs, que n'um côro elegante e garrido nos dizem qual a sua occupação. Emquanto a orchestra vae seguindo o movimento d'este côro apparece *Julia*. Pede a *Remigio* que a abençoe, ao que o monge se recusa, lançando-lhe em rosto a sua vida dissoluta. *Julia* em desforra, diz-lhe que sabe do amor que elle alimenta por *Irene*, e *Remigio*, por seu turno, affirma-lhe que em breve *Britaldo* deixará de amal-a. *Profeta di dolor!* exclama então *Julia*, no extremo da exaltação, mas tão chochamente o diz a sr.<sup>a</sup> Santarelli que tira a essa phrase toda a vibração dramatica. N'esta scena ha, tambem, dignos de referencia, uns commentarios do côro, que por momentos seguem a par do dialogo entre *Remigio* e *Julia*, postos ahi por quem tem, de facto, verdadeira intuição scenica; e além do interessante sublinhado da orchestra durante o sobredito dialogo, ha ainda a canção graciosa de *Julia - Rider, dançar, cantar* — a que dá certa feição caprichosa a *suspensão* mettida entre o primeiro e segundo compasso da melodia. A aria que o meio prano canta seguidamente a esta scena é a unica cousa da *Irene* que até aqui me desagradou, sobretudo porque a originalidade das idéas melodicadas, apesar de estas serem muito curtas, é, a meu ver, muito discutivel.

Temos depois duas marchas; uma um tanto pomposa, mas muito curta, e outra de accentuado character oriental.

*Britaldo* chega no meio das aclamações do povo; vem acompanhado de *Castinaldo*, seu pae, e dos seus homens d'armas. Todos se dis-

põem a entrar no templo; mas n'isto vê-se apparecer *Irene*, que d'elle sae, seguida de um cortejo de virgens. *Castinaldo* pede-lhe que invoque a misericordia divina em favor dos godos. Segue-se então um quintetto bem tratado quanto ao effeito vocal, mas que é absurdo, encarado sob o ponto de vista scenico, porque a mesma melodia, apenas com as alterações indispensaveis para que toda ella não seja cantada em unisono pelas partes principaes, é executada por personagens animados de sentimentos totalmente differentes, como facilmente se infere das palavras de *Irene* e de *Julia*, proferidas ao mesmo tempo.

Quando este *ensemble* termina, começa a sair da igreja uma procissão. A marcha que se ouve na orchestra tem o character grave que convem a todo o trecho que acompanhe uma cerimonia religiosa, mas é um tanto torcida por causa do seu rythmo incerto.

Todos os olhares convergem para a porta do templo; *Brítaldo* aproxima-se de *Irene* e implora-lhe de novo a préce para que Deus ampare os seus. *Irene* condescende; e após um breve recitativo que a harpa acompanha, inicia a invocação com as palavras: — *Dio del ciel fra noi discendi*. É uma melodia impregnada de uncção religiosa, bella em toda a extensão do termo, e que é ainda realçada pelo excellent effeito da apropriada instrumentação que a garante. É tambem de feliz concepção a do *andante sostenuto* que *Irene* entoia pouco depois, e que começa em *si maior*, assentando nas palavras — *Creator dei mundi* . . .

A fórma por que Alfredo Keil tratou esta situação perfeitamente theatral e ao mesmo tempo musicavel (reletem-me o neologismo) seria para louvar sem restricções, se o compositor não estivesse constantemente a enfiar modulações umas nas outras.

A tonalidade continuamente incerta torna a musica pouco accessivel ao publico, e chega mesmo a causar fadiga aos ouvidos mais experimentados.

Depois da invocação, *Irene* dirige-se para onde está o cortejo religioso para tomar o seu lugar debaixo do pallio. A sua passagem todos se inclinam excepto *Julia*, que tem já reconhecido n'ella uma rival. *Brítaldo* obriga-a a ajoelhar e a multidão, indignada pela resistencia de *Julia*, quer expulsal-a d'aquelle logar. Intervem então *Irene*, que para aplacar a colera do povo diz que só perante Deus se deve ajoelhar.

Está bem tratada na orchestra, pela animação e o rythmo resolutivo da musica, a scena em que a onda popular cresce, furiosa, para *Julia*. O acto termina com um *concertante* baseado na melodia do *andante sostenuto*, ouvida momentos antes a *Irene*. A medida que o panno desce desenrola-se na banda, ainda reforçada por cornetins supplementares, a marcha da procissão, ou antes esboço de marcha; pelas suas curtas di-

mensões, e o acto acaba no meio d'uma grande explosão de sonoridade, talvez excessiva por confinar com a estridencia.

É este, a meu ver, o acto mais bem feito da *Irene*, porque além de ser o mais scenico e o mais proporcionado, é aquelle em que ha mais affinidade entre o estylo da musica que o compõe. Concorre poderosamente para isso, ser o unico em que o librettista fez seguir as scenas naturalmente, deduzindo-as com cuidado umas das outras, de fórma a não parecerem, como nos tres actos seguintes, uma serie de situações dramaticas de successão puramente arbitraria.

O primeiro quadro do 2.º acto decorre no interior da igreja de S. Pedro. N'um subterraneo do templo alguns nobres tramam uma conspiração, tendente a derrubar Recesvindo, rei dos godos, ao serviço do qual *Brítaldo* tem a sua espada. Esses conspiradores, porém, são ainda mais descuidados do que os tres conjurados da Gran-Duqueza. Escolhem para ponto de reunião um sitio tão pouco afastado, que *Remigio* atravessando a igreja ouve-lhes a voz e fica sciente de que *Brítaldo* e *Castinaldo* estão implicados na composição.

Esta scena tem por unico merecimento o de nos comprovar que, salvo raras excepções, é d'exitto infeliz toda a musica dramatica inspirada n'uma situação falsa, sem a menor cõr de verdade.

*Remigio*, que se tem encoberto por detraz d'uma columna emquanto os conjurados se retiram, avança de novo para o proscenio e n'um *arioso* moldado na fórma do outro do 1.º acto, diz-nos approximadamente o mesmo que então: que está louco de amor por *Irene*, e que ha de possuil-a. Esta apparece em seguida, e *Remigio* confessa-lhe os seus capitosos desejos n'um realismo proprio de Zola ou Maupassant; então *Irene*, vendo que o monge pela ardencia que manifesta parece disposto a passar de palavras a factos, invoca a protecção divina empunhando uma cruz que traz consigo. A situação é immoral, mas não deixa de ser scenica, e o compositor soube aproveitall-a. É encantadora a phrase em *dó menor*, enunciada pelo oboé, e da qual a parte harmonica está confiada aos restantes instrumentos de madeira. *Irene* entoia-a, em parte, ao dizer a *Remigio*, quando este declara querer falar-lhe, que lhe quer como a um paé. Essa phrase pela sua serenidade e doçura d'expressão, ligase insolavelmente com as palavras a que a uniram. De boa concepção melodica é tambem o thema que se desdobra no instrumental de corda expressando o ardor da paixão do frade; o final do duetto, um tanto tumultuoso, traduz com efficacia a excitação em que se encontram dois personagens. Em fins d'este trecho quiz o librettista que *Julia* passase pelo templo e presenceasse de parte o mais importante d'este dialogo. *Irene* retirar-se de scena, *Julia* substituil-a, *Remigio* ar-

rancar d'um punhal para a hetaira e seguidamente se conciliar com ella para ambos se vingarem de *Irene*, é tudo questão d'um instante. Enquanto *Julia* escuta com tranquillidade as mortaes ameaças do frade, ouve-se na orchestra a sua canção d'entrada. O duetto é principalmente composto de dois cantos; o de *Julia*: *Britaldo é la mia vita*, e o do pacto de vingança, que elles fazem n'essa occasião. Ainda que a melodia de *Julia* seja muito mais curta do que a do final do duetto, eu prefiro-a a essa, porque exprime com mais propriedade a intenção das palavras, a que está associada. O thema da vingança, em 6 por 8, desprovido da instrumentação, teria um tantinho de dançante. Em todo o caso, Keil conseguiu dar-lhe certo character, mercê da instrumentação sombria com que o coloriu, em que avulta o timbre soturno dos fagotes, instrumentos destinados pelo compositor á exposição do mencionado thema.

Este trecho acaba com uma *cabaletta*, em que *Remigio* e *Julia* exultam de satisfação, antegozando o prazer da sua vingança.

O scenario do 2.º quadro d'esse acto mostranos os aposentos da protagonista. O côro dos pobres, cantado enquanto *Irene* lhes esmola pão e fato, é um dos *bijous* da partitura. A' aria, um bocado pesada, de *Irene*, segue-se o duetto d'esta e *Julia*.

N'esta situação vem a cortesã pôr em pratica o seu vingativo plano, que consiste em obter que *Irene* vá de noite á alcova de *Britaldo*, que está enfermo. Conseguido esse intento, *Julia* trará a esse logar os fiéis da Santa, e fal-os-ha testemunhas de que *Irene* é tão impudica como ella. Para esse fim dirige-se a *Irene* e depois de submissamente pedir perdão da sua anterior conducta para com ella, informa-a de que vendo-se despresada por *Britaldo* subornara um servo do ex-amante que lhe propinara um veneno lento. Acrescenta que está arrependida do que praticara e que é tempo ainda de salvar *Britaldo*, que só o nome de *Irene* pronuncia do meio do seu delirio; a maneira de o salvar é *Irene* dirigir-se aonde *Britaldo* se acha enfermo e por sua propria mão lhe ministrar um contra-veneno que *Julia* lhe apresenta. Qualquer moçoila das que andavam a acarretar agua na antiga Nabancia, nas circumstancias d'*Irene* responderia immediatamente:—Vae tu e não percas tempo, porque podes chegar já tarde.—E se então attentasse em que era uma rival quem lhe falava assim, partia-lhe o cantaro na cabeça.

Pois *Irene*, após breve hesitação, cede ás instancias de *Julia*, mostrando d'esta fórma valiosas habilitações á canonisação, visto que — dos pobres d'espírito é o reino dos Ceus.

Resultado de toda esta scena, palpavel d'inverosimilhança: um duetto, cuja musica, na primeira parte, em *sol maior* além de não ter nenhum relevo dramatico, é de distincção duvidosa, e que termina com uma *cabaletta* como as

que se escreviam ha meio seculo, mas de inferior invenção melodica.

O primeiro quadro do 3.º acto conduz-nos á residencia de *Castinaldo*. A 1.ª scena é inspirada na esthetica dos *Feroci Romani*. *Britaldo* jaz doente no leito, o que não impede que em seguida a uma aria de *Castinaldo*, haja um côro marcial com a correlativa metallada.

Só depois da longa *suspensão* d'um *mi*, que o pae do enfermo ataca tão forte quanto pode, este se volta para os seus partidarios e lhes diz com ares mysteriosos: *Venite... risvegliarsi egli potrà...*

De facto *Britaldo* accorda, e é *Irene* o primeiro pensamento que lhe occorre. Este é o pretexto para uma aria de tenor, riquissima de formosas idéas melodicas, mas de que Alfredo Keil não tira todo o partido de que ellas eram susceptiveis, porque em vez de deixar a melodia seguir o seu curso natural, a interrompe a cada passo por meio d'um continuo modular que encadeia, uns nos outros, os curtos desenhos musicaes. D'aqui resulta que uma peça em que havia, á farta, cabedal de melodia para d'elle extremar a que mais conviesse para compor um trecho subordinado a um plano que lhe dêsse unidade e uma dada feição que o caracterisasse, fica reduzido a um mosaico lyrico, notavel simplesmente pela fertilidade d'estro que denuncia no auctor.

No fim d'esta aria, *Britaldo* com a rasão perturbada pelo delirio, invoca Satanaz, e a scena cobre-se de nuvens, que a pouco trecho se dissipam para nos mostrar Lucifer rodeado dos seus subditos, nas regiões do Averno.

Não me detenho a contar lhes todo este quadro do Pandemonio, em primeiro logar porque, quanto a mim, é este o mais fraco da opera; em segundo, porque é uma excrescencia lyrico-choreographica inteiramente dispensavel á marcha da acção dramatica. Além de que este artigo vae já longo, e é necessario observar a prescripção de Boileau de que — *il faut savoir se borner*. Por isso me limito a notar que estes bailados são muito inferiores aos da *D. Branca*, porque lhes falta a elegancia, a graça, a frescura e até a originalidade que impunham ao gosto do publico os da primeira opera de Alfredo Keil. Apenas n'alguns pontos do bailado-pantomima a orchestra, em phrases curtas, commenta com finura a linguagem muda das duas mimiticas. Quanto ao galope infernal, esse então melhor fôra que o auctor o deixasse envolto em nuvens muito mais espessas do que as que de novo envolvem o palco para nos mostrar outra vez a alcôva de *Britaldo*. Entra *Julia* seguida de *Irene*. *Britaldo* desperta, e vendo que esta pretende afastar-se, procura retela. *Julia* sac immediatamente para acabar de pôr em execução o seu plano infernal.

Segue-se, como era de esperar, um duetto de amor, que é para mim um dos trechos mais

apreciáveis da *Irene*, mas que só pude conhecer na íntegra, quando o li na partitura, porque até ali apenas me fôra dado saber o que era a parte de soprano, porque a de tenor sacrificou-a por completo o sr. Moretti. Não nego ao intelligente artista o bom methodo de canto, nem a correcção com que phraseia, mas como actualmente está quasi aphonico, todo o trecho que demanda uma voz medianamente robusta ha de por força ser prejudicado quando elle o desempenhe. Se a *Irene* tornar a cantar se aqui n'outra epoca (mas com outros bailados — ou nenhuns) o publico terá então ensejo de admirar, além do inspirado motivo inicial da aria de tenor, (agora no duetto mais desenvolvido), e d'um outro em *fã* que lhe succede, um *andantino*, que se ouve quando *Irene*, fascinada pelas palavras de *Britaldo*, confessa amal-o egualmente, que, se bem que de orchestração um tanto carregada, é uma soberba pagina de musica, palpitante de amor, poderosamente reveladora, da paixão que vibra n'aquelle momento no peito dos dois amantes. De character totalmente differente, mas tambem precioso, é um thema que se ouve nos violinos na occasião em que *Britaldo* toma *Irene* nos braços para a beijar; quando desponha a aureola por sobre a cabeça da religiosa. Foi sem duvida com essa melodia, da qual recendem perfumes de suave candura, que Alfredo Keil quiz exprimir a pureza d'*Irene*.

Termina o acto com um *concertante*, baseado n'uma situação prevista. *Julia* chega correndo, e logo atraz d'ella entra precipitadamente o povo e as figuras principaes do drama. *Britaldo* quer defender *Irene*, mas *Remigio* impede-lh'o, dizendo-lhe estar conhecedor de que seu pae conspira, e que se fala o denunciará como traidor. N'este momento ouve-se na orchestra o motivo característico da conspiração. *Irene*, desprotegida de todos, invoca o auxilio do Ceu e logo a envolve uma onda de luz mysteriosa, que a acompanha até ella desaparecer, emquanto todos, excepto *Julia*, se inclinam respeitosa e murmurando a palavra mysterio. A entrada do povo está bem tratada na orchestra e nas vozes; é pena conter uma reminiscencia do côro do morticínio do 5.º acto dos *Huguenotes*. O *concertante*, talvez um tanto curto, está conduzido com habilidade e coroa-o divinamente a invocação de *Irene* — *Signor, che nei cieli risplendi*. . . que é uma phrase de infinda suavidade e de linha melodica bastante extensa.

No principio do primeiro quadro do 4.º acto, um sitio ermo e agreste, *Julia* quer novamente induzir *Remigio* a vingar-se de *Irene*. O monge, que ora invoca o Ceu, ora o Inferno, d'esta vez está animado de boas intenções, recusa-se a renovar o pacto que formou com a cortesã; tenciona pedir perdão a *Irene* do mal que lhe causou e abandonar Nabancia n'um barco que d'alli se avista. *Julia* quer, a todo o transe, re-

cuperar o amor de *Britaldo*, a quem pediu que viesse a este lugar ter com ella.

O sitio não é dos mais proprios para *rendez-vous*, mas emfim, *Britaldo* não falta. *Remigio* e *Julia* esforçam-se por obter d'elle o promettimento d'esquecer *Irene*. Tudo é inutil; *Britaldo* não cede. Então *Julia* lembra-lhe os tempos em que trocavam entre si protestos affectuosos, tenta despertar-lhe o amor d'outr'ora, mas elle a tudo é insensivel. Então *Julia*, enfurecida, diz-lhe que *Irene* ama *Remigio* e que o barco que se vê ao longe espera os dois amantes para os transportar d'alli.

O primeiro duetto é dos trechos mais fracos da *Irene*. O tercetto seguinte é muito melhor. A phrase executada na orchestra quando *Remigio* pretende convencer *Britaldo* a que deixe *Irene* em paz, porque é uma creatura divina, tem um tanto ou quanto de persuasiva; repetem-na depois as vozes n'um curto *ensemble* de factura engenhosa.

O canto do *allegro* parece-me que Alfredo Keil o foi buscar a alguma colleção das suas melodias antigas. No duetto de *Julia* e *Britaldo* ha, sobretudo, merecedor de registo, o *andantino* do meio soprano, em que o motivo principal é seguido nas violetas por um desenho melodico que lhe dá grande relevo.

Temos depois novo quadro, mas d'aspecto differente do anterior.

E' um sitio aprazivel e ameno nas margens do rio Nabão. A' direita divisa-se a porta d'uma capella revestida de verdura; está um barco ao fundo, junto a uns salgueiros. *Irene* apparece e entoa uma *preghiera* que supponho ser, levemente modificado, o numero 9 das *Impressions poetiques* de Keil, melodia intitulada: *Chanson du nord*. Terminada esta prece, *Britaldo* entra, e depois de calumniar a religiosa dizendo-a amante de *Remigio*, colloca-a n'este dilemma:

— *Irene! tu mi cedi, oppur morrai!* . . .

*Irene* recusa a entregar-se-lhe, e *Britaldo* apunhala-a. N'este duetto ha ainda com direito a menção favoravel, um *ternario* em movimento de *andantino*, e repassado de ternura, que é começado pelo tenor e segue depois em forma dialogada.

Dois motivos característicos se ouvem quando a opera está a concluir: o da paixão de *Britaldo*, dito por elle mesmo um momento antes de assassinar *Irene*, e nos violinos, o da pureza da *Santa*, quando no quadro da apothose se vê o corpo da freira levado para o Ceu nos braços de dois anjos.

A instrumentação da *Irene* é mais trabalhada e mais interessante do que a da *D. Branca*. Os reparos a que julgo sujeita são a falta de variedade, a intemperança no emprego dos metaes, o abuso das *violinate*, já hoje um pouco *démodes*, e os effeitos das transições de sonoridade

serem mais procurados pelo compositor nos contrastes bruscos, do que na reflectida applicação das meias tintas, cujo tom Alfredo Keil, intelligente como é, teria achado na sua paleta orchestral se mais se tivesse preocupado em encontra-lo. Além d'isso. as phrases orchestraes, (algumas d'ellas de feliz inflexão melódica,) que commentam diversas situações dramaticas, são expostas n'um grupo instrumental, e n'elle se immobilizam; são raras as que soffrem modificação de timbre e quasi nenhuma as que a soffrem no seu desenho melódico. São muitas, e geralmente bellas; mas succedem-se como um rosario de melodias, sem que o auctor as aproveite para com ellas urdir a trama symphonica da sua orchestra.

Em resumo: a *Irene* é uma opera com um mau libretto e de musica imperfeita por ser um edificio de sons, ao qual falta a eurythmia; não obstante, mercê de varias paginas de musica verdadeiramente deliciosas, que aponte na desprezenciosa analyse que d'ella fiz ha pouco, possui qualidades de sobra para affirmar em Alfredo Keil um privilegiado talento musical e um pronunciado temperamento dramatico.

Tal é a minha opinião sobre a *Irene*, opinião que não imponho por boa e menos ainda por infallivel. Dou-a apenas por sincera e dictada pela imparcialidade devida aos que têm merito sufficiente para dispensar benevolencias.

O desempenho da *Irene* foi bom por parte da sr.<sup>a</sup> Bonaplata e do sr. Blanchard, soffrivel quanto á sr.<sup>a</sup> Zawner e sr. Dadó, e má no tocante ao sr. Moretti e sr.<sup>a</sup> Santarelli. Córos e orchestra, regularmente. A opera foi ensaiada e dirigida com proficiencia pelo maestro Goula.

Vistosos o scenario e guarda-roupa.

Na minha qualidade de chronista, ainda que humilde, vejo-me obrigado a alludir ao desempenho d'um *Barbeiro de Sevilha*, que foi á scena por occasião do carnaval. Este artigo, que já vae longo, ficaria enorme se eu fosse agora enumerar as tropelias por que passou o immarcescível *spartillo* de Rossini. Para me restringir e não fazer duras considerações, direi apenas que a execução do *Barbeiro* não destoou d'essa epoca de folia, porque foi uma perfeita mascarada em que tomaram parte a sr.<sup>a</sup> Luiza Tetrzini e os srs. Bayo, Modesti, Lanzoni e Cesare, *basso buffo*, que se estreou n'essa opera. E' um artista simplesmente mediocre, a que para ser *basso* falta a voz, e para ser *buffo* falta a *vis comica*.

A principal auctora da supradita mascarada foi a sr.<sup>a</sup> Tetrzini, que nos deu — por ser carnaval, quero crel-o — uma nova edição, de sua propria lavra, da parte de *Rosina* do *Barbeiro*.

O maestro Pintorno, revestido de copiosa paciencia, converteu a batuta na haste d'um me-

tronomo, e lá foi regendo a orchestra até ao fim da opera, no meio da furiosa brincadeira, proverbial em S. Carlos nas noites d'entruado.

A. M.

## THEATRO DA RUA DOS CONDES

28 de Fevereiro

CABOTINS!

Comedia em 4 actos de Edouard Pailleron, traducção do sr. Lorjô Tavares

*Il y a un peu de tout dans cette julienne de souvenirs*, diz Stoullig.

Mas... vamos por partes.

Saibamos primeiro que coisa queira dizer a palavra *Cabotino* visto que com mais essa temos de adornar a nossa tão rica lingua em que os traductores não encontraram, á falta de busca sem duvida, termo mais apropriado para exprimir a idéa do auctor. Os italianos, e mais a lingua italiana é de uma pelintrice deprimente ao pé da nossa, chamaram *Ciarlatani* aos *Cabotins* como nós talvez e sem grande erro, lhes poderiamos ter chamado *Impostores*. Assim chamal-os porém seria *impostura* de saber portuguez e, verdade nua, não é moda em Portugal falar-se portuguez, nem tão pouco escrever-se, como para exemplo eu proprio posso servir — para que os outros me entendam e para que eu pareça da minha epocha.

*Cabotino! Cabotinagem!* — reza Sarcey no seu ronron de normalista retirado, magister *ès-lettres* e auctor do *Le Mot et la Chose* — são palavras que todos hoje empregam como *snob* e *snobismo* e das quaes foi tão rapida a fortuna que ninguém pensou sequer em lhes precisar o sentido. O que é um *cabotino*? Se consultarem a Academia Franceza e Littré, responder-lhes-hão uma e outro que *um cabotino é um actor mau*, e com effeito outra accepção não tinha a palavra ha apenas meio seculo. Littré ajunta mesmo ao seu significado de *cabotin* os epithetos *familiar* e *baixo*.

<sup>1</sup> PERSONAGENS: = *Grigneux*: Cardoso Galvão. — *Pedro Cardevent*: Carlos de Lacerda. — *Saint-Marin*: Carlos d'Oliveira. — *Pégomas*: Posser. — *De Laversée*: Pereira da Silva. — *Larvefol*: Sampaio. — *Caracel*: Setta da Silva. — *Hugon*: Luiz Ramos. — *Um carteiro*: A. Silva. — *O maire*: Pinto de Campos. — *1.º modelador*: Borges. — *2.º dito*: Mario Costa. — *Coltner*: José Franco. — *Lovel*: Carmo. — *Um creado*: Cesar Marques. — *Brascommie*: José Simões. — *Um Reporter*: Feijó. — *Um Photographo*: Coelho Dias. — *Merton*: Sepulveda. — *Sr.<sup>a</sup> Laversée*: Maria Pia d'Almeida. — *Sr.<sup>a</sup> Cardevent*: Isabel Berardi. — *Valentina*: Lucilia Simões. — *A Baroneza*: Laura Simões. — *O modelo*: Joanna Sousa Bastos. — *Uma creada*: Sophia Santos. — *A divette*: Adelina Silva. — *A reporteresse*: Maria Fontes. — *Uma mulher*: Eugenia Feijó. — *Convidados, artistas, reporters, homens do povo, etc., etc.* — Actualidade.

Temos avançado desde então. Como o menor peccado do actor seja uma vaidade turbulenta e um amor proprio berrador, estes defeitos que são parte integrante do *mau actor* entraram naturalmente na significação geral do termo. Applicou-se pois o epitheto de *Cabotin* a todo o homem que, em qualquer profissão que fosse, empregasse menos obras do que palavras e procurasse dar na vista com uma audacia a que o seu merecimento não dêsse justificação.

Pouco tardou que a palavra se recheiasse de uma nova idéa. Vivia-se outr'ora cerrado entre as fileiras d'uma hierarchia social claramente graduadas e que continham o impulso das ambições exaggeradas ou loucas. Reconheciam então todos alguém acima de si e acceitavam-se com resignação as superioridades sociaes com as quaes era forçoso transigir esperando poder tomar-lhes o lugar. Talvez n'esse tempo se reconhecesse tanto como agora que são uns menos do que os outros, mas todos esperavam a sua vez com maior paciencia e, visto que estamos falando de theatro, direi que sabiam melhor *fazer cauda*.

A' medida que, sob a pressão da democracia, os laços das antigas hierarchias se foram desapertando, o desejo de cada um chegar mais depressa do que os outros derrubando todos os obstaculos, de fazer-se caza por fas ou por nefas, a empurrões d'hombros e cotovellos atravez da multidão, exasperou-se até ás raias do furor. O espirito d'egualdade, dizia Maurice Talmeyr n'um delicado estudo que fez sobre os cabotinos, é a grande mola da cabotinagem. Toda a gente igual a toda a gente, e todos com igual valor, o mesmo é que ser cada um chamado a tudo ambicionar, sem distincção de nascimento, de fortuna, d'intelligencia, d'educação. Todos querem o primeiro lugar, sem perguntarem se são dignos d'elle, cubiçando-o mesmo tanto mais, quanto menos o merecem. Conquistal-o á força de trabalho e de talento leva muito tempo, é muito difficil. Como se parte do principio assente que *este é tanto como aquelle*, não ha que ter attentões para com ninguem e é lançarem-se na balburdia cahindo a fundo sobre todos que tapem o caminho, auxiliando-se dos camaradas com quem sobem ao assalto e que serão os primeiros espesinhados depois, se acaso ficarem para traz. N'este sentido, a cabotinagem é a ultima palavra do individualismo; é uma das fórmulas do eu de que Barrés foi o iniciador e é agora o grande sacerdote.

*Cabotino* é pois o homem mediocre, devorado pelo desejo de romper, de ser conhecido, ávido de reclamo, cheio de pretensões, despido d'escrupulos, capaz de tudo para a tudo chegar e depressa. Em todos os officios ha cabotinos, na litteratura, na arte, na sciencia, na politica; quem sabe mesmo se o anarchismo não passa de uma sinistra e monstruosa cabotinagem!?

Os auctores dos dois ultimos attentados anarchistas -- accrescentava Lemaître -- rabiscavam

versos; não me surprehenderá que tenham antevisto no afamado «gesto» que fizeram, o meio mais rapido de chegar á «grande notoriedade» e de encher os jornaes com o seu nome, com o seu retrato e com os seus poemas autographos.

Ora o que é um *impostor*? *Impostor* (do lat. *impostor*, de *impositum* ou *impostum*, supino de *imponere*, enganar, illudir—segundo Cicero) é o homem que impõe ou se impõe a enganar alguém com as suas mentiras — embusteiro, vaidoso, ensinam os dictionarios portuguezes — o que por vaidade ou calculo quer parecer aquillo que não é.

Não será isto o *cabotino*?

Além do que, *Impostor*, todo o publico sabe o que seja, emquanto que *Cabotino* não comprehende o que quer dizer no cartaz e — o que é mais extranho — não vem do espectaculo sabendo-o melhor.

Mas emfim, como a palavra é de moda, vamos por *Cabotinos* já que *cabotins il y a* e que logo pelo titulo a *cabotinagem* começa.

Foi Pailleron, com evidencia, infeliz n'esta sua ultima peça que não vale certamente a *Souris* que já não valia, na opinião do critico dos *Débats*, o *Monde où l'on s'ennuie* que talvez não valesse a *Idade ingrata*, mas a guerra—nem sempre de boa lei—que em toda a critica lhe fizeram tem tantos e taes resaibos de despeito mal comprimido que de sobreaviso nos põe sobre a verdadeira intenção d'ella. Ha em muitos criticos ares de pessoas a quem um photographo não apagasse na chapa a borbulhinha que desfeia ou a cicatriz que marca um individuo.

Pailleron é rico, é novo, é Academico, tem uma posição social e litteraria invejavel e invejada; além da sua fortuna particular a *Revista dos dois mundos* e a *Sociedade onde a gente se aborrece*, são duas minas inexgotaveis d'onde o ouro corre sempre em fio e tem, sobretudo e principalmente, uma sorte pouco vulgar. Tudo isto se paga e caro em qualquer meio. No theatro o castigo—quem o não sabe?—vae até á crueldade e á injustiça. *Il y a des gens qui naissent coiffés: Mr. Pailleron est de ceux là*. A sua vida inteira — diz um — é um rosario d'alegrias sem mistura e de prazeres sem remorso. A estrada que segue nem por um só instante deixou de ser orlada de rosas a que um acaso feliz arrancou todos os espinhos. No reino da Desillusão é totalmente desconhecido o nome de Pailleron.

Curioso é, e muito, seguir o desforço dos que se reconheceram no *atelier* de Cardevent. Uns, *cabotinando* de superioridade não acham realmente terriveis os *cabotins* de Pailleron, outros, os mais auctorizados, botando a coisa para o «já visto», como que dizendo antiquadas as photographias:—*Eh! oui, les types les plus connus peuvent être repris, mais alors nous voulons que l'auteur les marque d'une empreinte un peu neuve*, ainda outros atacam o auctor dramatico

na sua origem e, prégando pelo breviario de Zola, breviario que quantas vezes terá sido renegado pelo proprio auctor só elle o sabe, descem a dizer agora o que o supremo pontifice do naturalismo dizia ha annos — *Voilà que Mr. Pailleron va être toujours l'auteur de l'«Étincelle»*, para terem um nome que lhes acoberte as insidias e sem se lembrarem de que, já depois da *Étincelle*, veio ao mundo a *Sociedade* e que o mesmo Zola onde escreveu a phrase que lhe attribuem, mais escreveu tambem o seguinte periodo que eu me permitto traduzir porque elle encerra proveitoso ensinamento:

«Conheço os processos da critica. Rebusca-se a bagagem de um escriptor, desenterra-se uma pagina fraca e com ella se arrasa tudo o que elle houver escripto de viril. Assim é que fazem voltar ao balbuciar de creança os que mais tarde produzem trabalhos d'homem. Simples historia de os negar. Pailleron é um dos auctores dramaticos mais estimado e mais digno de o ser. Para que serve então afogar um talento real n'um rio de leite?»

N'uma palavra: guerra sem treguas é certo, mas sem lealdade tambem, porque innegavelmente Pegomas e a sr.<sup>a</sup> de Laversée são, sem contestação justa, duas figuras de carne e osso. A tal ponto porém os exacerbou a mordaz satyra que nem viram os lados atacaveis de uma peça, que, como obra litteraria, é inferior ao talento do auctor e, como obra theatral, é má e pouco original. Por vezes a circumspecta critica dramatica parisiense pareceu tomar d'emprestimo os processos analyticos da nossa reles critica alfacinha.

... e — escrevia Kerst, cuja opinião é das mais baratas e das mais profusamente espalhadas — o sr. Pailleron, prenhe do *Demi monde*, da *Arlesienne*, do *Rabagas*, de *Manette Salomon*, de *l'Homme de Paille*, de *Diane de Lys*, dos *Effrontés*, do *Fils de Giboyer*, do *Deputé de Bombignac*, do *Numa Roumestan*, etc., etc., deu á luz os *Cabotinos*, a que o que abre este artigo chamou «juliana de recordações» e Henri Chapoy «salada colhida nos jardins de Mürger, de Augier, de Sardou e de Daudet.»

Pedro Cardevent não é um cabotino. E' um artista sério, sincero, todo entregue ao seu trabalho, que visa a gloria mas que a espera no seu *atelier* do 1.<sup>o</sup> acto sem pressa e sem fadiga. Expoz uma estatua que todos admiraram muito mas que elle não recommendou nem a jornalistas, nem a criticos influentes, nem ás senhoras que tem salões artisticos e que tantas fomas apregoam de celebridades — falsas quantas vezes! — mas de que esperam uma recompensa. Prompta a estatua, Pedro apenas se lembrou que tinha de começar um novo trabalho e para elle, um busto, tomou como modelo as reminiscencias d'uma linda rapariga que, no *Salon*, surprehendeu um dia em attencioso pasmo diante

da sua obra. Claro está que Pedro é pobre, o que dá ensejo a Coltner, um usurario artistico, adivinho de futuros talentos de quem compra os quadros desconhecidos que mais tarde hão de valer fortunas, a offerecer pela estatua uma bagatella, pois sabe que ella terá a medalha de honra. Aqui temos já, e agrada-me ir annotando-o de começo, dois retratos de quem em Paris se sabem os nomes, puramente parisienses, mais, puramente de *quartier*, ou antes mesmo de *atelier*: Pedro, o escultor, que só na pobreza tem parellhas entre nós e Coltner, o agiota, cujo farejo artistico ainda, que eu saiba, não foi explorado pelos onzeneiros de cá.

O *atelier* de Pedro é naturalmente o centro obrigado dos patricios, todos meridionaes como Cardevent, o que os faz denominar o *atelier* que elles enchem com o esfusiar do seu espirito, com as suas gargalhadas francas e com a sua vivacidade quente, de *boite-à-l'ail*, recordando o tão appetitoso tempero das suas queridas provincias do sul. Elles são, os frequentadores do *atelier*, Pegomas com destinos politicos, Larvejol romancista moderno que escreveu uma obra *Virgem e Ama de leite* e uma peça *Enceinte* que transformará em *Sainte* se tiver a boa fortuna de a ver perseguida pela Censura, Caracel pintor ápartista e chefe d'eschola, Saint-Marin medico de damas, que ás clientes faz ao mesmo tempo a clinica e a côrte, Lovel advogado, Brascommié substituto e finalmente Grigneux, um velho bohemio que talvez fosse um genio se tivesse trabalhado, mas que em vez d'isso passou a vida a prégar theorias e hoje, artista fallhado, amorphinando-se para esquecer, triste mas não rancoroso, vagabundeia penando pelos *ateliers* qualquer desgosto que mal occulta. Tambem este não é um cabotino. Os outros, os que do meio-dia da França vieram, como Roumestan, conquistar a grande capital é que dão o nome á comedia e que querem *chegar* por todos os meios. Para isso, para chegar, fundaram elles uma sociedade de elogio mutuo muito parecida com a de Scribe, a que deram o titulo de *La Tomate*. Cada um discute os seus meios, antegosa as suas esperanças, vê o seu futuro e entre o barulhar d'estes dodivanas, felizes no seu estouvamento, se passa o 1.<sup>o</sup> acto e se deveriam apenas passar todos os outros em que elles vão furando até ás primeiras avançadas da sociedade, sem merito real, sem escrupulos, sem cuidados e sem remorsos. Cabotinos!

Ouçarnos um, sim? E ouvir um é ouvir todos.

Tu re vois donc pas que toutes les ambitions sont permises à tous, maintenant? Que le nombre a cent mille fois centuplé les difficultés du succès maintenant? Et tu te figures que dans cette mêlée formidable, dans cet assourdissant tintamarre des intérêts et des convoitises, on va entendre ton solo de galoubet, hein? Tu veux jouer les premiers rôles dans cette baraque de saltimbanques de la gloire, assiégée par tout un peuple et tu crois bonnement que pour y entrer, il suffira à ton talent de faire

passer sa carte, hein? Tiens, tu me fais rire! Si tu es fort, brise la porte, si tu es malin, trouve l'entrée des artistes, mais si tu n'es ni assez l'un ni assez l'autre, fais comme tout le monde: joue des coudes et de la trique jusqu'à l'estrade des musiciens, et une fois là-dessus, face au public, refais-lui tous les boniments et sonne lui tous les cuivres de la parade: la réclame qui l'amuse, le scandale qui l'allume, l'obscurité qui le raccroche. Et en avant la grosse caisse, le succès purifie tout.

Todos estes esturdios, reunidos, a uma sr.<sup>a</sup> de Laversée, das taes damas que teem salões artisticos; o marido, Laversée, um cretino, cabotino da grande sociedade que explora a gloria do cadaver d'um tio que foi deputado, da Academia e ministro das Bellas-Artes; Valentina, uma filha adoptiva dos dois; mais uma Baroneza; alguns reporters e photographos que querem colher *in herbis* as impressões de Cardevent ao saberem que este foi com effeito distinguido com a medalha d'honra, improvisam uma manifestação a tal ponto entusiastica que a sr.<sup>a</sup> Laversée, delirante, os convida todos para sua casa, pretexto para fazer o 2.<sup>o</sup> acto.

Este acto primeiro tão cheio de vida, tão saltitante d'espirito e de alegria tão fresca, parece esboçar um quadro, muito local na verdade, mas interessante, bem estudado e de uma perfeita comedia de costumes como a *Sociedade*. Não o entendeu assim o auctor e n'elle vem emmanhar um episodio dramatico cuja fraquesa e velhice mal o deixa sustentar-se. Em caminho paralelo surge pois um novo intento de peça e que separadamente vou contar sem que em cousa alguma tenha d'alterar o que acima escripto está.

Valentina, a filha adoptiva dos Laversée, é orphã, filha de pae desconhecido e foi deixada em legado áquelles pelo tal tio da Academia; a sr.<sup>a</sup> Laversée educou-a e estimava-a até, enquanto ella foi creança; dava-lhe certa *pose* acompanhava e por essa companhia recebia cumprimentos sobre o bém-formado do seu coração. A creança, porém, fez-se mulher e mulher bonita; o meio em que a sua protectora a collocou desembaraçou-lhe as maneiras e o espirito, e a verdade é que para ella são hoje quasi todas as homenagens que para si só deseja reservar a sr.<sup>a</sup> de Laversée. Esta é amante de Saint-Marin que á sombra d'ella eleva os seus confrades de *La Tomate* fazendo de Pegomas secretario do marido, mas pouco reconhecido, ao que se vê, pensa em novos amores com Valentina, aos pés de quem é surpreendido pela propria amante que expulsa de casa a rapariga.

Busca esta para asylo o *atelier* de Cardevent e a mãe d'elle se entrega em guarda. Pedro amava em silencio essa creança sobre quem pezam algumas suspeitas infundadas sem duvida, amava-a desde que a vira em contemplação diante da sua estatua e outro não é o modelo do busto em que trabalha senão a bella cabeça de Valentina. Como mãe, coração generoso, rude mas dedicado, a sr.<sup>a</sup> Carde-

vent, meia-burgueza provençal, advinhara estes amores que não lhe agradam, mas em intimidade com Valentina, conhecendo-lhe as intenções puras, desfaz por fim a sua má prevenção contra ella que, para mais, acaba de reconhecer-se filha de Grigneux, o velho artista amigo de Pedro.

Os cabotinos chegam todos aos seus destinos e elles nos dão um segundo acto cheio de movimento na festa da sr.<sup>a</sup> de Laversée para que esta convidara artistas de theatro e entre elles o mais novo dos irmãos Coquelin que, representando-se a si proprio, idéa de um mau gosto atroz, declamava um monologo de gosto peor e mais atroz ainda. Mal se comprehende como um societario da Comedia que ainda não ha annos se escandalisava com os pontapés recebidos nas farças de Molière, venha agora, em pessoa, chamar-se *cabotino* representando d'actor que vae pelas salas de Paris ganhando o seu *cachet* de monologuista, invenção d'elle proprio que, como com espirito diz um critico, tem menos graça quando se imita a si do que quando imita os outros. Este mal cabido episodio foi cortado na traducção, e registo-o com pressa porque certamente não terei outra cousa que louvar com tamanho applauso.

No 3.<sup>o</sup> acto voltamos ao *atelier* de Pedro onde se está fazendo a estatua do tio de Laversée, que ha de ser inaugurada no Canigou, idéa de Pegomas para que Laversée contente assim essa pequena cidade a cujo suffragio se apresenta como deputado, e o 4.<sup>o</sup> acto leva-nos ao sitio da eleição onde Pegomas, como no *Bombignac*, empalma a eleição a Laversée e se faz eleger a si mesmo.

Como se depreheende d'este minucioso detalhado da peça, ella é mais do que parisiense, é mesmo mais do que de *quartier*, é passada no meio, mais do que restricto, de quatro paredes d'um *atelier* d'esculptor, meio restricto em Paris e que nós em Lisboa de todo desconhecemos. É' possivel que um bom desempenho por parte de bons actores, mas todos bons, bem unidos e bem eguaes em merito artistico, podesse fazer interessar uma peça como os *Cabotinos*, de quadro especial e limitado como o *Sacrificio* de Daudet. Ha annos uma pleiade de actores de nome fizeram viver na scena de D. Maria as aventuras de Schaunard na *Vida de Bohemia* de Mürger. Mas para isso preciso seria que *Cabotinos* fosse uma comedia uniforme e inteira, cujo traço dramatico saisse do proprio escorço da comedia e não se lhe viesse ligar abruptamente, como os amores da sr.<sup>a</sup> de Laversée que nada nos interessam (antes pelo contrario) e que veem entristecer a alegria franca e communicativa, rainha soberana da *boite à l'ail*.

Na *Vida de Bohemia*, para mais, os personagens não são photographias, não são *gente*

conhecida, não são indivíduos, são symbolos, são, por assim dizer, concepções syntheticas de todos os typos homogeneos. Schaunard não é este, não é *aquelle*, como Mimi também não é esta ou *est'outra*. São, sim, o estudante bohemio e bom, a rapariga leviana e dedicada que de todos os estudantes bons e de todas as raparigas de coração teem as qualidades e os defeitos, sem que nenhum d'elles indique este ou *aquelle* individuo. Assim, todos designam n'esses typos um traço seu conhecido, porque elles são o complexo de impressões que alguma d'ellas já, decerto, terá chocado o instincto intimo de cada um dos espectadores.

Nos *Cabotinos* ha photographias e apenas photographias. Não lhes ponham o nome por baixo — o que tanto valeria como reproduzir os photographados fielmente em scena — não lhes deem o typo modelado — que o mesmo seria que copiar-lhes os contornos e os tics — e a exposição dos cabotinos tanto nos interessa a nós, que de mais não conhecemos a atmosphera em que elles se desenvolvem, como o ver no *Diario Illustrado* o retrato de Barbaroixa tendo por baixo o nome d'um cardeal, ou um bote cacilheiro que nos dizem ser a torre Eiffel.

Para que se traslada pois para portuguez uma comedia d'estas, já de si não muito boa, que tem o meio desconhecido, personagens incompreensíveis, e que apenas vive do espirito local, inatingível algum, intraduzível quasi todo?

E' o meu querido leitor que vae responder-me no fim d'este libello que lhe apresento, — da critica me abstenho — discriminando-lhe eu apenas os factos estudados e deixando ao seu criterio o julgar-os como em sua boa consciencia melhor entenda.

Encarregou se de traduzir os *Cabotins!* o sr. Lorjô Tavares. Poucas vezes me tenho encontrado tão embaraçado ao falar de uma traducção. O sr. Lorjô é evidentemente um rapaz de muito estudo e de muito trabalho, que eu considero um escriptor sério, honesto e sincero, mas o erro em que cahiu não é isolado, é um erro que envolve cumplicidade com a desvergonha com que as empresas distribuem as traducções a apaniguados seus ou a seus familiares e que representa um systema de exploração que o publico ha-de castigar um dia e que o jornalismo de consciencia pura não pode ir calando. O sr. Lorjô é um auctor dramatico applaudido, está muito bem no seu logar traduzindo peças, pois que, como mais de uma vez tenho dito, entendendo que as traducções não devem ser dadas senão a auctores dramaticos, como compensação dos seus originaes mal retribuidos e não a escriptores excetricos que das vendas de bebida ou das tendinhas de tabaco façam trampolim para os palcos — mas por isso mesmo que o sr. Lorjô é isso tudo é que deveria calcular a impossibilidade de se representar e de se tradu-

zir convenientemente uma comedia como a de Pailleron. E' extraordinaria a inconsciencia com que hoje se ganha dinheiro no officio das letras. Sobre traducções já aqui mesmo temos tido occasião de conversar e quasi que chegámos ao tempo em que o critico mais parece um perfeito que em vez de penna empunhe a férula para corrigir o palmar dos erros que os traductores commettem. Não ha muito falámos ahi de um traductor que, positivamente, não sabe a lingua de que traduz e prova-se o que avanço. O sr. Lorjô, não. Estou convencido que sabe francez tão bem ou melhor que qualquer outro que o saiba; a sua responsabilidade é toda moral, como atraz digo. E' um dramaturgo, é um artista, tem responsabilidades que lhes são inherentes e inseparaveis e que não pôde ao mesmo tempo traduzir o *Selvagem* para o sr. Belem e os *Cabotinos* para a sr.<sup>a</sup> Lucinda. Descontando o meridional exaggero o mesmo valeria copiar, e ao mesmo tempo, um Raphael da Sixtina e um ladrilho do José Augusto. A empreza do Rua dos Condes fez innovação de um systema, indifferente á força de ser ridiculo, na distribuição, a seu talante, das traducções e dos papeis de uma peça. A exemplo do *Campanone*, os papeis hão de chegar a todos, e quando se acabem, rasgam-se ao meio os ultimos para dar aos não contemplados, e, como de curiosos se fórma a companhia d'aquelle theatro (exceptúo Posser que é um convicto), nem, como os curiosos, medem as conveniencias physicas dos papeis que distribuem. Ha galãs que são gigantes, anãs que são mães tragicas, debutantes que tomam papeis que societarios da Comedia receiam, e pãesinhos que tudo fazem. N'aquella casa apenas se trata de reclamo e, como reclamo, não se lembraram — querendo dar á força os *Cabotins* de Pailleron, no que estavam no seu pleno direito visto que a asneira é livre, — de entregar a traducção ao sr. Eça de Queiroz, por exemplo, que sabe o seu parisiense como ninguem, que tem espirito como poucos e que não se deshonraria vertendo Pailleron. Que cartaz seria! Hein? como reclamo, ahi estava um grande reclamo! E' que bem agradecido me seria se tenho tido a idéa ha uns mezes. Haveria ainda o sr. Ramalho, em cujo francez e conhecimentos artisticos creio sob palavra, elle acharia o termo justo, o impecavel approximado talvez. Não se lembrou d'elle a sr.<sup>a</sup> Lucinda, vindo lhe apenas o seu nome á memoria para traduzir a *Casa de Boneca* que é uma obra de theatro, que só pôde ser traduzida por um homem de theatro, coisa que o sr. Ramalho não é! Nada d'isto lembrou e foi o sr. Lorjô a victima d'aquella exploração e da minha catilinaria á falta d'outro pretexto sério para dizer isto tudo com que de ha muito e de longada embuchado venho andando.

Certamente me peza e bem que o espaço e o tempo me não deixem fundamentar radicalmen-

te tudo o que achei d'improprio na traducção. De cabo a cabo ella é censuravel, e dizer bastaria que nem uma só phrase do espirito de que ella tem vivido em Paris durante mais de cem representações ficou de pé, para tudo dizer. Nem um só d'esses *mots* que tantos tem, que uns são sublimes outros vulgares, e de que, ao tempo, os jornaes deram relação, existem na versão portugueza. Pois alguns d'elles se poderiam fazer comprehendidos.

*La Tomate*, a sociúncula de elogio mutuo, ficou com o nome em francez ao passo que o *Vernissage*, palavra consagrada, é «a occasião de envernizar» e «o dia do envernizamento dos quadros» quando no *Vernissage* precisamente o que menos se faz é envernizar os quadros. Com as mesmas razões traduziremos d'oravante *Salon* por «sala grande». Grigneux, o desalentado bohemio, o amigo certo de todos os do *atelier*, que ao mesmo tempo que o lamentam o consideram tambem, tem um estribilho que tão mal a proposito de tudo emprega que em alcunha lhe fica da reprodução constante da copia da *Jóconde*. Vende-a elle *envernizada*, *secca* e *tudo*: *Vernisec-tout* (*verni-sec-el-tout*). No rua dos Condes é «o pinta-monos» d'uma vez e d'outra o «desenhador das duzias» o que, se não deprime o pobre velho, no seu merito, que de resto não é grande, inculca uma ligeira offensa que os rapazes lhe não fariam. A transformação de *Enceinte* em *Sainte* para mofar Dama Censura não se pode fazer em portuguez, mas se havia de conservar-se no original, para quem a entendesse, apparece-nos *Gravida* para ficar *Santa* e para que em absoluto ninguém a entenda. Estas leves notas colhidas ao acaso e que poderiam multiplicar-se ao infinito, indicam o incomprehensivel da versão que poz em portuguez termos intraduziveis, deixando em francez outros que implicam com a comprehensão do texto. Muitos terão dito isto tudo e em menos palavras talvez, mas não o teem justificado. Dizer «é mau» diz-se depressa, dizer «porque é mau» leva seu tempo; e se a coisa está na rapidez da critica sem justificação, quero a palma para um espectador meu visinho que com esta se sahiu ao cair o panno no ultimo acto:

— Raios me partam se eu percebi uma!...

Quanto a mim, além das condições especiaes dos *Cabotins* que não permittiam se pozessem em theatro portuguez, pelos motivos que atraz me parece ter demonstrado, accresce que, despido o *atelier* das *fumisteries* e das *piadas*, adulterada a traducção, como está, das aventuras completas dos de *La Tomate*, a comedia deixa de ser os *Cabotins* para tratar apenas do seu fraquissimo veio dramatico e se poderia chamar então *Os amores da sr.<sup>a</sup> Laversée*. Este erro foi mais grave ainda e por completo transtornou a idéa do auctor. Se não é traduzivel, menos é adaptavel os *Cabotins* e o que o sr. Lorjô fez foi verdadeiramente uma leviana adaptação que todavia mostra na linguagem muito apreciaveis

qualidades de traductor de peças que não tenham as responsabilidades d'esta.

Do desempenho não falaria se elle nos não tivesse reservado duas surpresas que n'uma noite de dissabor não deixaram de ser agradaveis: o debute de Maria Pia, que tem evidentes tendencias para o theatro, o que n'uma estreante é difficil reconhecer, e o progresso sensivel de Lucilia Simões, que tambem de debutante pôde ter o nome visto que é este o terceiro papel em que se apresenta a publico. No dia em que Lucilia conseguiu individualisar-se sem se envaidecer será uma gloria do theatro portuguez. Forçoso é reconhecê-lo. E pena é, ao mesmo tempo, reconhecê-lo, porque este reconhecimento, que com consciencia se não pôde occultar, prejudicar-lhe-ha talvez o futuro, julgando-se ella *chegada* qualquer dia d'estes sem que procure aprofundar a sua arte e corrigir os seus defeitos. De ha muito não tenho no theatro sensação tão agradável como a que Lucilia me proporcionou na scena do 2.<sup>o</sup> acto em que, ingenua, nova, cheia de mocidade e de pudor nos contou as suas tristes desillusões.

Estas duas actrizes são de resto na peça as unicas creaturas supportaveis. N'uma comedia, para cuja interpretação contribuíram em Paris, Got, o decano retirado, Worms, um dos primeiros da Comedia, Le Bargy, o successor de Delaunay, Leloir, a unica esperança séria das tradições gloriosas da casa de Molière, e Féraudy, e Truffier, e a Granger e tantos outros, não encontraram as primeiras figuras do theatro da Rua dos Condes, ou que por tal passam, papéis de molde a manifestar-nos os seus talentos.

Posser faz de Pegomas o perfeito inverso do que elle é, do que deve ser e do que o auctor quer que elle seja. O quente, o explosivo, o melnitico provençal que deita faiscas ao tocar-se-lhe, cabotino n.<sup>o</sup> 1, que á mais pequena deixa *fala duas horas seguidas* sem interrupção e sem descanço, é pausado, grave, ponderoso, com ares de convicção no que diz, triste por vezes. Um philosopho que mostra ter rancores. Não é nada d'aquillo. É o inverso. E nem vale a pena insistir porque de cousa alguma serviria a insistencia tratando-se de um papel que Posser nunca poderia fazer, já pelo seu physico, já pelos seus recursos artisticos.

Cardoso Galvão (papel de Got) e Setta da Silva (papel de Berr) fizeram muito bem o *Tambor-mór* e o *Pão fresco*. Cabelio de mais em ambos, em ambos francez de menos. *Laversée* tem accentos em demasia e dos quaes um passa sem grande escandalo para o primeiro *a de apartistas* (assim lá dizem). Vem de *á parte*.

Não comprehendi nunca porque um ensaiador não ha-de ensinar os artistas a pronunciar bem o francez (quando o ensaiador o saiba) ou pelo menos, o que sempre é ganho, a combinar com todos uma pronunciação egual para não haver os

disparates que n'esta peça se ouvem e que muito ferem o tympano porque, como acima digo, metade d'ella está por traduzir. Cada um pronuncia como quer; como deve ser só o fazem Lucilia e Maria Pia.

Entre os mais interpretes ha um Larvejol que na peça só pede que lhe prohibam a obra para que a venda d'ella lhe dê de comer, e que, todo lambidinho, vem de casaco de velludo, palhinhas e monoculo. O que o monoculo dá na tonta dos actores que começam, é espantoso. Estão vendo: um dos da *boite*, janota, passeiando ao fundo com ares d'entendido, dizendo que sim a tudo, e que já esperava tudo aquillo que vae cá pela ribalta. Pudéra, já o tinha ouvido nos ensaios .. Grande ratão! Outro, Pereira da Silva, arranja um bom typo de futuro Academico, o Laversée, e não o desmancha, embora o papel seja um dos melhores de Leloir. E' dos homens, Pereira da Silva, o unico que não me merece censura; nem louvor ainda assim. E não attribulemos mais ninguem porque hã rapazes com esperanças como Lacerda, Oliveira e Pinto de Campos que um dia virão decerto a merecer elogio franco e sincero e não devem responder agora por faltas de que não teem culpa.

A peça está montada muito dignamente, exclusão feita da vista nova do 1.º acto, o *atelier*, com os seus esquisos tão symetricamente collocados.

Oxalá esta desoladora exhibição dos *Cabotins* sirva de dique á idiota torrente de traducções de tudo quanto se escreve em linguas de que ha dictionarios á mão, e abra um hiato na vertigem doida com que é posta em scena toda a obra estrangeira que tenha um nome d'auctor para cartaz, sem mirar primeiro a que—se o errar é dos homens, o fazer peças más é de todos os auctores dramaticos — mesmo dos melhores e dos estrangeiros.

JOAQUIM MIRANDA.

## REAL COLISEU DE LISBOA

22 de fevereiro

Estreia da companhia de zarzuela dirigida por Gaspar Galinier e Juan Redondo 1

De ha muito que não nos visitava companhia hespanhola de zarzuela *grande*. Por isso e para complemento do nosso annal lhe notamos a passagem em Lisboa, devendo entretanto reconhecer que a *troupe* formada toda de artistas novos, tem algumas figuras de bom futuro como o baixo Rex Torrano.

Elenco.—*Primeiras tipes*: Tereza Alvarez e Carmen Alonso.—*Tiple comica*: Matilde Galinier.—*Segunda tiple*: Carmen Baez.—*Caracteristica*: Isabel Espinosa.—*Partiquinas*: Carmen Huercio, Magdalena Valero e Catalina



## EPHEMERIDES DO MEZ DE FEFEREIRO

- 5 — **Theatro do Principe Real**: *A Vivandeira do 16 de linha (reprise)*, drama militar em 3 actos e 16 quadros, traducção do sr. Salvador Marques.
- 6 — **Theatro da Rua dos Condes**: *O perfume*, comedia em 3 actos, de E. Blum e R. Toché, traducção dos srs. Moura Cabral e João Costa.—*Duas lições n'uma só*, comedia em 1 acto, imitação de Duarte de Sá. Pag. 56.
- 11 — **Theatro da Trindade**: *Os retalhos de Lisboa*, revista do anno em 1 prologo, 3 actos e 16 quadros, original do sr. E. Schwalbach, musica do sr. Freitas Gazul. Pag. 54.
- 14 — **Theatro de D. Maria**: *A tutinegra real*, peça em 4 actos, original do sr. D. João da Camara (*reprise*). Foi representada pela 1.ª vez no theatro da Rua dos Condes em 29 d'agosto de 1895. Pag. 264 do 1.º vol.
- 15 — **Theatro do Principe Real**: *O brasileiro Pancrácio (reprise)*. Foi representada pela 1.ª vez no theatro da Trindade em 5 de julho de 1893.
- 16 — **Theatro de S. Carlos**: *Irene*, opera em 4 actos do sr. Alfredo Keil. Pag. 68.
- 28 — **Theatro da Rua dos Condes**: *Cabotinos*, comedia em 4 actos de E. Pailleron, traducção do sr. Lorjô Tavares. Pag. 74.



## «VADE-MECUM» DO ACTOR

MAXIMAS E CONSELHOS PARA MEDITAÇÃO QUOTIDIANA

### XI

Escolhem-se os melhores soldados para uma parada; deveria ao menos haver a mesma attenção para com os actores.

MERCIER.

### XII

E' uma verdade confirmada pela experiencia que não se ensinam aos actores os defeitos reaes ou phisicos. A realidade de um defeito é tão desagradavel á vista como a ficção ou a imitação d'elle é muitas vezes encantadora de ver-se.

D'HANNETAIRE.

Muñoz.—*Primeiro tenor*: Gabriel Riva.—*Primeiro barytono*: Enrique Galinier.—*Primeiro tenor comico*: Benito Rosich.—*Primeiros baixos*: Rafael Rex Torrano e Juan Frigola.—*Baixo comico*: Gabriel Ravi. *Segundo barytono*: Carlos Francesconi.—*Actor generico*: Miguel Rodríguez.—*Partiquinos*: Juan Monreal, Antonio Más e Antonio Caballero.—3o coristas de ambos os sexos.—*Maestro director da orchestra*: Juan Redondo.—*Director de scena*: Gaspar Galinier.—*Pontos*: Antonio Alvarez e Francisco Romaele.—*Guarda roupa*: Viuva Peris, de Valencia.—*Archivo*: Emilio Povedano, de Madrid.—Orchestra composta de 32 professores da Associação dos Professores de Musica—Banda marcial composta de 30 professores.

## XIII

Braços compridos ou curtos, hombros altos ou outras imperfeições tornam desagradavel o comediante, visto que lhe tornam defeituosa a açção.

DE SAINTE-ALBINE.

## XIV

Não posso dizer bem em que alta consideração tenho a belleza, essa potente e vantajosa qualidade! Sócrates chamava-lhe «uma tyrania cruel» e Platão «o privilegio da natureza». Nós não possuímos quem a sobreexceda sob palavra; é ella que tem o primeiro logar no trato com o homem; avança-o mesmo; seduz e preoccupa o nosso juizo, com grande auctoridade e maravilhosa impressão.

MONTAIGNE.

## XV

Para se ganhar superioridade no theatro a primeira coisa que é preciso é agradar á vista; para isso é pois forçoso ter presença pelo menos agradável; estatura regular e esbelta adapta-se a todos os generos e a todos os papeis.

CAROLINE VAN-HOVE.

## XVI

Tende defeitos á vontade, mas que elles sejam a sombra do talento que os ha de fazer aceitar com auctoridade.

DUGAZON.

## XVII

E' muito difficil a uma pessoa alta reunir certos encantos. A pequenez d'estatura não os exclue, mas um homem baixo não parece gozar os mesmos privilegios dos outros.

DE SAINTE-ALBINE.

## XVIII

Voz ingrata, olhos mudos, traços inanimados, não deixam ao talento a menor esperança de se manifestar.

MARMONTEL.

## XIX

Escandalisamo-nos de ver, no theatro, heroes virtuosos e de bom senso suspirar por princezas levianas e de uma fealdade menos que repugnante.

STICOTTI.

## XX

A figura da actriz que tem de inspirar as mais fortes paixões e que é sempre adorada, deve ser adoravel sempre.

LARIVE.

## XXI

Ao actor é preciso, independentemente da memoria que é o seu instrumento indispensavel, estatura e traços pelo menos convenientes aos papeis que tem de desempenhar. E-lhe necessaria uma voz que facilmente possa modular, que tenha força e accentto.

TALMA.

## XXII

Que qualquer homem se deixe ficar entre a multidão e ninguem se lembrará de ir fazer chicana se tem a bocca muito grande ou se não tem bem feitas as pernas. Quer porém dar na vista? A bocca que apenas parecia grande, parece agora enorme e as pernas que sómente figuravam não ser dignas d'elogio, parecem merecer a mais acerba critica.

DE SAINTE-ALBINE

## XXIII

No theatro não basta entreter a vista; é em vão que alguns se fiam no fragil poder da belleza.

BOUILLY.

## XXIV

As melhores physionomias são aquellas em que se desenhnam as paixões e que se animam com a expressão do sentimento.

DORAT.

## CORRESPONDENCIAS

DE MADRID, febrero, 19.

«MARIA DEL CARMEN»

El conocimiento de la llamada mecánica teatral no lo forma el tiempo ni la rutina en absoluto: es la observación de los gustos del público, mudable de suyo; la pulsación de una clase social determinada, y entraña un adelanto artistico que, bien dirigido, nos serviría algunas de las modernas tendencias estéticas sin violentarlas.

Esta es la definición que puede darse del conocimiento de la mecánica teatral, si bien merecen censuras cuando, escudados con semejante cualidad, buscan los autores crecidas ganancias á cambio de verdaderos disparates, que á su falta de belleza unem una *franqueza* que pide velos espesos, ó un cartel que diga: *sólo para hombres mal educados*. La decencia literaria es una consecuencia del progreso, que no consiente el tono desvergonzado de ciertos pseudo-naturalistas, los cuales hacen en sus escritos, la competencia á las verduleras, sin ver que todo puede decirse sin necesidad de ofender la crianza del lector.

No siempre sirve el conocimiento citado para darle al público obras que guarden consonancia con la estética de nuestro tiempo, sin inclinarse á los extremos que bastardean las letras. Las más veces desciende al grado de especulación, y excuso ponderar los desaguisados que cometen los escritores que, habiéndolo alcanzado secreto tan útil, le aprovechan pesadamente.

Feliu y Codina calcula con precisión matemática los efectos, coloca convenientemente las figuras, y las maneja y las hace hablar con viveza e concisión, ó sea con el len-

guaje teatral más aproximado á lo real, al que se emplea en sociedad.

Imitador de Sardou, el más hábil prestidigitador del teatro contemporáneo, subordina los caracteres á la situación, cuida poco de la lógica, y procura sorprender á los espectadores acudiendo á los sentimientos de una pieza, faltos del juego que tienen en la vida.

El desarrollo psíquico de los personajes no le atrae. En cambio se aficiona á crear conflictos injustificados entre estos, y pocas veces establece el choque de las ideas, del cual ha nacido el teatro modernista, teatro que prolijamente desmenuza las pasiones y los problemas sociales, creando un mundo intermedio entre el positivismo práctico y el idealismo teórico.

En sus comedias no existe la tesis, y no aparecen los novísimos procedimientos dramáticos. Al igual de Sardou, tiende al melodrama del día que comprende el análisis superficial de los sentimientos y el efectismo un poco rebuscado de los románticos. Llena de lágrimas los ojos del espectador, y no repara las violencias ni lo inverosímil de los recursos empleados en la fábula; antes, por el contrario, su ánimo agitado le hace aplaudirlos y tomar parte activa en las desdichas de los personajes.

Codina es un autor sincero: no tiene nada de buscavidas intelectual. Enemigo de llevar al teatro los recursos naturalistas, que presentan trazas de abultar su manía científica, establece un termino medio, y, tomando de la realidad su parte bella, la armoniza con los instintos más nobles del hombre, á fin de dirigirse al corazón y conmovirlo.

Su talento, de compararlo con algo, lo compararía á un puente. No está en la orilla opuesta, pero tampoco permanece sistemáticamente en la de sus aficiones. En ocasiones visita la orilla del vecino, la que ocupan los dramaturgos del Norte, y mezcla en sus producciones lo que considera excelente de ambos bandos. Admite que en la escena cabe, con preferencia, el sentimiento, y piensa á derechas, que humano es, lo humano informará siempre el arte. Su temperamento le obliga á rehusar los problemas de la conciencia, y por ello no hay que acusarle de poco estudioso. El renacimiento que con algún vigor se inicia en el idealismo, quizás prospere, más no puede prescindir del conocimiento filológico que muestra al hombre con sus defectos y sus virtudes, ni puede tampoco prescindir de la documentación traída por las necesidades de nuestra época eminentemente reflexiva. El adelanto científico ha penetrado en el corazón, sorprendiendo muchos de sus denominados fenómenos, y ya no puede el escritor pasarse sin sondearlos con método y sin dar pinturas exactas de las costumbres.

Féiú y Codina, en *María del Carmen*, sigue el drama pasional que en *La Dolores* y en *Miel de la Alcarria* persiguiera con tanta fortuna. En la ocasión presente, el amor llena el drama, y no se confunde con ningún otro afecto, como sucede en *Miel de la Alcarria*.

No persigue tesis ni cuestión sociológica: se ha propuesto dirigirse al alma del público, conmoviendo con los acentos de un amor caballeresco, á su modo, contenido por una enfermedad incurable del protagonista, y ha logrado cumplidamente su empeño.

Como Dumas hijo, Sardou y Augier, la moral guía su pluma, y en ocasiones, más bien, sermonea imaginando

que el teatro puede ser escuela de padres misioneros. Este proposito lo atenúa con su realismo literario que traza algunos caracteres con firmeza, copia su vida con exactitud, hué de la ampulosidad, y no comete anacronismos psicológicos, si puede así decirse.

La trama de *María del Carmen* es importante y sencilla, como conviene á las obras de hermosura efectiva, las cuales no se distinguen por lo enmarañado del asunto ni por lo accidentado de la acción.

Por el aprovechamiento de las aguas destinadas al riego, perpétuo semillero de polemicas y lances en la huerta de Murcia, riñen dos mozos que dando de una puñalada en tierra y mal herido al borde de una acequia uno de los luchadores, el hijo del cacique del pueblo donde ocurre la cosa.

El agresor se refugia en Orán, el asilo de los levantinos que tienen algo que ver con la justicia, ó los que no conocen al rey por la moneda, y su novia, ansiosa de que el herido sane para que á su prometido le sea dado volver á la patria, se constituye en su enfermera. El herido mejora, pero María del Carmen, sin darse de ello cuenta, le inspira una pasión que no se atreve á contrariar francamente, temiendo las consecuencias que una negativa pudiera tener para su amado.

El padre del mozo herido, rico y mandón en el lugar, apoya la inclinación de su hijo. Los padres de María, pobres y codiciosos, desean la boda proyectada, que de esta suerte no pasarán más privaciones de fortuna. Se extravía la opinión del lugar y un pariente del expatriado le escribe notificándole la nueva del casamiento de su novia con su enemigo, y acaba el primer acto presentándose el ausente en escena, cuando la abandonan los empeñados en unir á la muchacha con el herido convaleciente.

El segundo acto lo forma un hermosísimo cuadro de costumbres populares, sirviendo de pretexto el tomarse los dichos María del Carmen y el mozo enfermo.

Esta despeja á las claras su situación, declarando al cacique que no quiere á su hijo, que sigue queriendo al que fué su primero y único amor; pero el mandón político le demuestra que dispone de la vida del que es su mejor pensamiento, y ella decide salvarle casándose con el hombre que le es indiferente.

María del Carmen y su novio se han explicado largamente en una escena animada y traída á punto, y visto que ella se casa con su enemigo por salvarle, él no acepta la vida sin su querer, y al concluir de tomarse los dichos interrumpe con su presencia la fiesta de los convidados á la ceremonia, acusándose á presencia de todos de ser el autor de la herida de que está pronto á curar su rival.

Ya eres libre — le dice su amante á María; — yo pago con mi libertad mi delito, pero tú no tienes que casarte con quien aborreces.

El hijo del cacique llama cobarde á su adversario, lo acusa de buscar en la cárcel medio de librarse de sus iras; y el acusado le propone encerrarse los dos en una habitación, donde tendrán un nuevo lance, desmintiendo así la cobardía de que le acusa.

Al empezar el acto tercero aparece el novio de María del Carmen esperando á su enemigo; pero le sorprende esta y le insta á huir con ella lejos, muy lejos, á otra tierra donde su dicha no encuentre obstáculos ni reenco-

res. El no se decide, á pesar del amor que la tiene, pues huir lo reputa doblez indigna de su honor. Estando en semejante pugilato de pasión y de hidalguía, entra el hijo del cacique, quién poco después oye desde la habitación inmediata á la que se hallan los tres personajes su sentencia de muerte. El médico declara al cacique que la enfermedad de su hijo es una tisis incurable, y se opone al concertado matrimonio por creerlo medio de acortarle la vida.

Conociendo la opinión del médico el novio de María del Cármen, rechaza la idea de batirse con un moribundo, y entre ambos se entabla un *torneo* de generosidad que acaba con la generosidad del enfermo, que consiente la huida de los dos amantes. Con un estrecho abrazo entre los antes rencorosos rivales termina el drama.

No se ha propuesto Feliu y Codina el desarrollo de ninguna tesis, ni el resolver alguna de las cuestiones pendientes de solución en la conciencia, ha entrado en la concepción de su última obra. El drama pasional, tan rico en incidentes como abundante en color ético, valga la frase, sigue atrayéndole por estar en la índole de su talento el poder expresar dignamente el estado de los seres que en el amor ponen su ideal, su ambición y hasta podría decirse que su Dios. Viven para el amor, ese consorcio de sensaciones materiales y de ideas abstractas, y fuera de él, hay que convenir que nada existe tan merecedor de informar el arte.

El amor es algo así como un alma femenina, y el feminismo á su vez, es debilidad y fuerza, delicadeza y sentimiento, poesía, en definitiva, necesaria para alegrar la prosa del vivir y para contrarrestar el egoísmo de los pensamientos demasiado masculinos.

En *María del Cármen* se recomienda la pintura de las costumbres de la huerta de Murcia, copiadas con fidelidad y con arte; el estilo, correcto y adecuado á los personajes que con él expresan sus estados pasionales; la gradación dramática y el españolismo que alienta en la lucha de los dos mozos rivales. Y se recomienda especialmente su españolismo, por estar limpio de las baladronadas y los desplantes en que caemos con harta frecuencia, creyendo que en punto á patriotismo é hidalguía ninguna nación aventaja á la nación nuestra.

A Feliu y Codina le tildan de emplear el efectismo en *María del Cármen*, alguien ha indicado que tira al melodrama, y no tienen en cuenta estos críticos, que el efectismo es una consecuencia forzosa que nace desde el momento que se urde la idea madre que ha de informar una novela ó un drama. Lo episódico tiende á poner de manifiesto esa misma idea que, de otra suerte, no podría destacarse del conjunto con energía é imponerse á lo accesorio.

Durante cien años, Shakespeare ha sido considerado como un borracho de barbarie, debiendo haber sido tenido como el primer dramaturgo del mundo.

No obstante lo indicado, desde Voltaire á Moratin son incalculables las ofensas inferidas al genio de Shakespeare, el más humano de todos, y, ¿quién no se inclina hoy ante la gloria de aquel efectista, que reprodujo entera la vida del hombre con sus sentimientos encontrados?

Los románticos, durante el tiempo que tardaron en conquistar el Teatro, sufrieron injusticias á cientos, y su calma, en medio de los ataques violentos de que fueron

el blanco obligado, puede animar a los *innovadores* en sus propósitos. aunque les llamen melodramáticos. Eso del efectismo parece constituir una falta imperdonable.

A una obra clara, animada, *sensacional*, á un mismo tiempo cerebral y con objeto determinado, le espera el epíteto de melodramática. Juzgando con este criterio, es efectista el *Rey Lear*, *La vida es sueño*, *Lady Macbeth* y *Fray Luis de Souza*. Lo que nos arranca lágrimas ó lo que pone espanto en el ánimo, merece agrias censuras, de seguir el dictamen de los críticos que desean un arte distanciado de la naturaleza y de las pasiones. ¿Acaso no tenemos los ojos para llorar, y el espíritu para sentir? Las lágrimas son dignas del hombre. Al dolernos las heridas que el vivir en sociedad nos produce, sangramos; al acariciarnos la fortuna y las satisfacciones del amor propio, sonreímos. Que yo sepa, nadie se ha mofado de las lágrimas cuando se agolpan á los ojos, en esos momentos en que nos ahogan los dramas de la conciencia, y precisamente lo melodramático es la conjunción del llanto y de la desesperación. Suprimir el dolor y el arte habrá de quedarse sin las joyas que lo hacen divino por su grandeza.

El renegar del efectismo, monta tanto como prescindir del teatro griego y de las obras más bellas del arte cristiano, sobrado recargadas de tal elemento. Bebamos en todas las fuentes, miremos á todos los horizontes, con tal de hallar la renovación de la dramática latina.

E. ALONSO ORERA.

DE PARIS. — Fevereiro, 25.

Duas palavras. — Para que vimos e o que vamos tentar. — Varias primeiras representações. — O reinado do melodrama. — A decadência do Café Concerto. — No Ambigu. — No theatro da Republica — No Déjazet. — Leituras na Comedia Franceza. — Successos no horisonte. — Conferencias theatraes. — Transformação do Eldorado. — A estação wagneriana em Bayreuth.

Um resumo, a largos traços, com notas vivas e documentadas do grande movimento da arte theatral no estrangeiro, — primeiras representações, successos no drama, na opera, na comedia, nos concertos, — novidades pittorescas dos *music halls*, numeros sensacionaes dos circos e dos *beuglants*, — o theatro vivo e o theatro moderno, — eis o que será, no seu conjuncto e grandes linhas, a nossa chronica quinzenal de Paris para a *Revista Theatral*. Não queremos prometter nem a *verve* de Coquelin, nem o faubourinismo de Bruant, nem o hilariante sarcasmo meio cynico de Yvette, nem a declamatoria attitude de Sarah. Vamos procurar dar apenas a *maior somma de informações* e a *menor quantidade de critica*. Não nos sentimos sufficientemente... Sarcey para uso do Caracol da Graça e travessas adjacentes.

Paris está atravessando talvez uma passageira crise theatral. O Café-Concerto, com a sua exhibição do nú, os varios e de cada vez mais obscenos *couchers* de uma parisiense, o banho de Madame, até á ultima porcaria de um concerto de Montmartre, onde uma *grue* qualquer, vestida de gaze bem transparente, se lavava acavallada n'um *bidet*, — teem enfasiado o publico, que principia a fugir d'essas ante-camaras da prostituição não regulamentada, para de novo voltar ao espectáculo são, ao verdadeiro espectáculo, onde ha arte ou pelo menos onde ha um esforço consciente pelo o que constitue o verdadeiro theatro. Por emquanto ainda ha muito a fazer. O movimento contra a obscenidade do *beuglant* não é tão geral como seria para desejar; mas tudo nos leva a crêr que o bom-gosto e o bom-senso hão de acabar por triumphar.

Fôra a *Grosse Fortune* de Meilhac na *Comédie*, um successo de estima — os outros theatros de Paris pouco nos deram a mais na semana decorrida. O publico que aprecia o genero sentimental, equivalente ao nosso publico do Principe Real, tem applaudido as *Deux Gosses* (As duas petizas) no Ambigu. O auctor, o bom conhecedor dos *trucs* do melodrama, o sr. Pierre Decourcelle, apresentou-nos, graças ao talento de Helene Reyer e Marthe Mellot, dois typos estudados *sobre-o-vivo* das raparigas creadas ao Deus dará, d'aventura em aventura. A scena da espelunca e da invasão das aguas que transbordam da represa Austerlitz é o grande *clou* d'este drama-lhão, que está destinado a fazer carreira como as *Duas Orphãs* e a *Gigolette*.

Um pouco mais adiante, no theatro da Republica, outro successo do melodrama, com a representação da *Pauvre Jeanne* de Ernest Morel. Não vimos ainda a peça que, segundo nos affirmam, faz chorar a piatêa em peso todas as noites. Esta casa d'espectaculos, situada em pleno bairro de costureiras e caixeiros sentimentaes, tem explorado com successo o genero. Paris é enorme e tem publico para tudo. Emquanto o nosso Principe Real saúda como uma victoria digna de figurar ao lado da de Aljubarrota e Monte-Claros a 30.ª ou 40.ª representação de qualquer drama tragicamente lugubre de Alfama, onde ha orphãos martyrisados, donzellas em perigo, tyrannos de barbas mephistophelicas, com o conhecido premio da justiça castigando o crime, entre tremulos d'orchestra; em Paris uma peça em identicos modelos dá no Ambigu 200 a 300 representações e enche a carteira do dramaturgo de massas de notas de mil francos.

A *Voyage à Venise*, no Déjazet, se não é o que convencionalmente se chama um successo, é pelo menos um espectáculo que pelo seu pittoresco e um ou outro detalhe curioso deve continuar os applausos com que foi recebido na noite do ensaio geral. O *vaudeville* em questão tem bonita musica e faz rir. Que mais podemos ou devemos reclamar d'um *vaudeville*? Este theatrinho é o complemento do Ambigu, — seu visinho. N'um chora-se e n'outro ri-se, mas com os mesmos processos ingenuos que o povo comprehende. Os frequentadores das duas platêas ficariam diante de um acto de lben como nós diante da symbolica chineza. Felizes d'aquelles que ainda sabem chorar na crueldade dos tyrannos do melodrama e que riem a bom rir nas farças da Mimi do Déjazet!

Tres *premières* anciosamente esperadas: a *Manette Salomon* no Vaudeville, a operetta *Ninette* nos Bouffes Parisiens e a *Hellé* na Opera.

Na *Manette Salomon* deve figurar um macaco. O que este bicho tem feito retardar os ensaios é extraordinario! E ainda ha quem espere pela regeneração do orangotango. O cão que figurará nos *Danicheff*, no Odéon, em breve, é a perola dos animaes ao lado do insubordinado macacão do Vaudeville.

#### NOTAS VARIAS

— Na Comedia Franceza houve ha dias a leitura da comedia dramatica d'Emile Bergerat e Camille de Saint-Croix: *Manon Roland*. O principal papel foi distribuido a M.elle Bartet. Os outros papeis foram dados a Silvain, Prudhon, Raphael Duflos, Leloir, Paul Veyret e M. me Kalb. — Ainda outra leitura na Comedia: o drama em tres actos, em verso, do poeta Jean Richepin, *Le Chamineau* (O vagabundo). O Theatro Francez recebeu mais duas peças, uma de Alexandre Parodi e outra de Augé de Lassus. O sr. Claretie tem hoje o seu gabinete repleto de originaes.

— Apoz a *première* da opera *Orpheu*, na Opera Comique, deve ser ali cantada uma outra obra lyrica franceza: *Le chevalier d'Harmental*.

— A comedia-drama *A Figurante*, de François de Curel, deve subir á scena na Renascença, n'um dos primeiros dias do mez de março.

— As trinta primeiras representações da revista do anno das Variétés: *Une semaine à Paris*, renderam á direcção d'aquelle theatro 218:000 francos. Assim vale a pena ser empresario... e escrever revistas do anno.

— O grande successo das Folies Bergères é a *troupe* birmana, composta de 60 naturaes da Birmania.

— Jules Lemaitre principiou no Odeon uma serie de conferencias sobre o theatro antigo e moderno.

— No Ambigu vae ser representado, em breve, um drama que o sr. Jules Dornay extrahiu do romance de Xavier de Montépin: *La Joveuse d'Orgue*.

— N'um novo theatro que vae ser inaugurado em breve, na rua Chaptal, vamos ter o prazer de ouvir *Uns et les autres* de Paul Verlaine, o grande poeta morto!

— Annuncia-se como um successo enorme a transformação do Eldorado em theatro de operetta, sob a habil direcção do Marchand. Abre com o *Royaume des Femmes*, uma peça velha mas radicalmente transformada como o proprio Eldorado. As *estrellas* da nova *troupe* são: Simon Girard, Milly Meyer, Mathilde e Sulbac.

— O nosso amigo e collega da imprensa italiana, Mazini, traduziu para o francez *O Christo na festa de Purim*, do poeta e philosopho italiano Giovanni Bovio. Sarah Bernhardt prometteu representar esta peça quando vier da America, encarregando-se a grande tragica do papel de Magdalena. Este trabalho de Bovio, que tem dado origem a tantos conflictos e a tantas polemicas, é a primeira parte d'uma trilogia assim composta: *O Christo na festa de Purim*, *São Paulo* e o *Millenium*.

— A Comedia Parisiense vae mudar de nome: fica sendo o Atheneu Comico. Talvez o novo nome lhe traga a sorte. Este elegante theatro, talvez a mais linda sala d'espectaculos de Paris, anda com o azar desde o primeiro dia em que abriu. Dizia-se que era o Eden que o enguiçava. Mas agora que a picareta já demoliu o enguiço, é de crer que reanime e marche para diante.

— Na Grande Opera houve durante o mez de janeiro 17 representações que renderam um total de 272:970 francos. A média de cada representação foi de 16:060 francos.

— M.elle Aimée Eymard, que representava o principal papel da revista do anno do Nouveau Theatre, parte em breve para a Russia com 50:000 francos mensaes.

— As festas wagnerianas em Bayreuth, em 1896: ha-

verá cinco series de representações do *Amel de Niebelungen*. Nos dias 19 e 26 de julho, 29 e 16 de agosto, o *Reingold*; nos dias 20 e 27 de julho, 3, 10 e 17 de agosto, *Die Walküre*; nos dias 21 e 28 de julho e 5, 12 e 19 de agosto, *Gotterdammerung* (*O crepusculo dos deuses*). No Ouro do Rheno (*Reingold*) não haverá intervallos. O preço de cada bilhete para toda a serie d'espectaculos é de 80 marcos.

XAVIER DE CARVALHO.

Do PORTO. — *Fevereiro, 28.*

*Os dois unicos concertos de Sarasate e de madame Marx, no theatro de S. João. — A concorrência dos circos e o nosso publico. — A «Cigarra», em festa artistica de Angela Pinto. — A proxima vinda de differentes companhias.*

A companhia lyrica despediu-se de nós com a *Favorita*, o delicioso *spartito* de Donizetti, e o theatro de S. João fechou para reabrir poucos dias depois com a apresentação do celebre violinista Sarasate e de sua companheira madame Bertha Marx.

No sabbado, 22, fez-se ouvir no 1.º concerto o distinctissimo violinista, e a elegante sala do nosso theatro se bem que não estivesse cheia, contava todavia no seu seio tudo o que o Porto conta de selecto no meio musical, artista e mundano. A entrada de Sarasate esperada com anciedade foi saudada com palmas de todos os lados da sala. Fez-se depois um silencio profundo e a magia do violino de Sarasate enlevou e seduziu por completo todos aquelles que tiveram a felicidade de o ir ouvir. Dizer o que é Sarasate, dizer o que elle vale como artista executante e expressivo, é absolutamente impossivel. O programma era escolhido; Andante e variações da *Grande sonata*, de Beethoven, concerto de Mendelsohn, e phantasia do *Othello*, de Rossini, o 2.º *nocturno* de Chopin que nos arrebatou na sua primorosa execução, e a celebre *Dans. das bruxas*, de Bazzini. Em todos os trechos, Sarasate viu a platéa na mais crescente vibração de entusiasmo, applaudil-o delirantemente. Ainda fóra do programma, tocou elle duas composições suas sobre motivos hespanhoes, evidenciando-se mais uma vez o primeiro violino do mundo. A sala ergueu-se n'um fremito de entusiasmo e acclamou Sarasate, chamando-o ao palco mais de vinte vezes.

\*

Domingo, 23, 2.º concerto do celebre artista.

A casa talvez um pouco mais fraca do que na vespera, tristeza é confessal-o. Apenas representado o nosso restricto meio de arte, e honra seja a esse illustre punhado de portuenses que foram admirar o genio e o merito, a alma do primeiro violino couhecido. Quasi que todo o publico *habitué* da companhia lyrica, mas o publico que ali vae só por ostentação, que não tem a menor orientação artistica mas que blasona de entender, esse foi para os cavallos, visto que actualmente funcionam aqui tres companhias de barracão, uma estrangeira e as outras duas mixtas. Na rua de D. Carlos para onde foi o circo Cardinali que trabalhou na feira de S. Miguel, está bem

installada a companhia e. vá de passagem, ali ainda se admite.

Mas occupar theatros de nome com palhaçadas ignobeis, isso é que não nos parece correcto.

Em qualquer dos circos do Principe Real e D. Affonso sente-se uma athmosphera baixa e pesada, um cheiro mesmo incommodo a reclamar á sahida banho de esponja. O publico no entanto ali afflue em cardume e deixa ás moscas o theatro de S. João, onde se encontra uma notabilidade que todos deviam ouvir e que apenas dá dois concertos!

É o eterno indifferentismo por tudo o que é grande, indifferentismo criminoso que n'esta, como em todas as cousas, tem causado a nossa decadencia moral.

Do valor das companhias que actualmente aqui funcionam não é bom falar.

\*

Está em ensaios no Principe Real a *Cigarra*, que deve ser posta em scena brevemente.

A *première* d'esta peça é em honra da talentosa e estimada actriz Angela Pinto.

Dizem-nos que os seus numerosos admiradores lhe preparam para essa noite uma festa brillantissima.

Para este theatro, ouvimos dizer que virá em maio uma companhia dramatica italiana.

\*

Foi aqui muito bem recebida a noticia dada por nós em primeiro lugar, da proxima vinda das companhias de D. Maria e Rua dos Condes.

O que mais estimamos é que venham o mais cedo possivel, para sairmos da completa sensaboria de espectaculos que temos presentemente!

JOÃO PIMENTEL.

TELEGRAMMA:

De COIMBRA, 29, ás 11 horas e 30 minutos da noite.

Estreiou-se hoje no Theatro-Circo a companhia do D. Affonso do Porto. Representou-se a operetta *Capitão Lobishomem*. Applausos entusiasticos aos interpretes.

PIMENTEL.



## NECROLOGIA

AMBROISE THOMAS

De ha cinco annos para cá, a musica franceza tem pago á Morte o tributo annual d'um representante illustre. Em 1891, Leo Delibes; em 1892, Ernest Guiraud; em 1893, Gounod; em 1894, Emmanuel Chabrier; em 1895, Benjamin Godard; em 1896, logo no segundo mez, a victima foi Ambroise Thomas.

Embora d'idade avançada, pois contava 84 annos, ninguém suporia ha menos d'um mez vendo-o assomar a um camarote na grande Opera para agradecer o entusiasmo provocado pelo prologo da *Françoise de Rimini* que seria evoca a ultima vez que o eminente escriptor appareceria em publico.

Das numerosas composições scenicas de Ambroise Thomas a que mais se tem representado em Lisboa é o *Hamlet*. Sem denunciar no auctor um innovador musical, é uma obra solida, d'uma inspiração profunda, uma obra em que ha a admirar, a par da grandeza d'estylo que se nota em muitas paginas, uma instrumentação sempre de mestre. São por demais conhecidos entre nós, os trechos capitais d'essa partitura para que seja necessario lembrar-los.

Depois do *Hamlet*, a opera mais applaudida em Lisboa é a mais popular de Ambroise Thomas: a *Mignon*, extrahida dos *Annos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, de Goethe. A obra do colossal escriptor allemão foi bastante modificada, mesmo transtornada, na adaptação scenica a que a sujeitaram os librettistas da *Mignon*; e esse facto tem feito com que os fanaticos pelo escripto de Goethe, na ancia de criticarem o libretto, se tenham mostrado menos reverentes pela musica. Certo é, porém, que a partitura da *Mignon*, encarada como musica escripta para o poema que os collaboradores litterarios apresentaram ao compositor, porque só a elles cabe a responsabilidade de não terem respeitado, quanto deviam, o romance de Goethe, é uma obra adoravel, uma das perolas do repertorio da opera-comica e, quanto a mim, a opera que ha de sobreviver a todas as de A. Thomas.

Toda a parte de *Philine*, cheia de *roulades* e de trillos peccará um pouco por antiquada, mas, no emtanto, não deixa d'expressir, com efficacia o typo coquette e versatil d'esse personagem. Em compensação, a de *Mignon* é um modelo de apropriação musical. Se alguma vez ainda um musico, por grande que o seja, se sentir tão captivado pelo typo da heronia de Goethe que não resista a pol-o em musica, muito difficilmente conseguirá como Ambroise Thomas imprimir-lhe pela intensidade da expressão da melodia a feição melancolica que o distingue. Demais, a musica da *Mignon* é d'uma tal diversidade de rythmos, d'uma tal opulencia de pensamentos musicaes, a orquestração é tão propria, tão interessante, tem um colorido tão pittoresco, corresponde tão bem á synthese da opera apresentada na *abertura*, que é de esperar que para o futuro, quando se invoque o nome de Thomas se diga em vez d'elle — o auctor da *Mignon*, como quando se trata de Bizet se diz — o auctor da *Carmen*.

Outra obra, a que tambem Ambroise Thomas deveu parte da sua notoriedade é *Le Songe d'une nuit d'été*; foi-nos aqui apresentada ha uma quinzena d'annos por uma excellente companhia de opera-comica em que figuravam Dezrims, Lhéric e outros artistas distinctos que as mais das vezes representavam para as cadeiras, ou para individuos que pagavam o seu logar com um simples agradecimento. Nessa opera-comica é sobretudo para admirar a maneira como alternam, escriptos com equal felicidade, os trechos de genero buffo, como os cantados pelo pantagruelico *Falstaff*, com os de character sentimental, confiados ao tenor e ao soprano, interpretes dos papeis de *Shakespeare* e de rainha *Isabel*.

A pagina capital do *Songe d'une nuit d'été* é, no segundo acto, a scena que se segue ao côro dos guarda-matras, parece-me que a segunda. *Isabel* tem mandado transportar *Shakespeare* para o parque de Richmond, e o poeta que ao descer o panno no acto da taverna ficou, como morto, na pouco honrosa companhia de algumas garrafas despejadas, desperta entre as vetustas arvores da propriedade real, no meio de visões estranhas n'uma phantastica noute d'estio.

Ainda me lembra ver apparecer ao fundo da scena a figura airosa de Dereims, percorrendo o palco a passo lento, e o habil tenor que personificava o grande William, ainda como que estonteado exclamar — *Ou suis je?*...

O que sobretudo tinha de admiravel toda essa situa-

ção era a vaporisidade do trabalho orchestral de Ambroise Thomas, era o perfume de poesia que elle fazia evolvar d'essa scena. Lembrava — vagamente, é claro — a brisa da noute perdendo-se atravez da folhagem, da queda cadenciada da agua jorrando nos lagos do parque.

Para ser rigoroso na citação de todas as operas de A. Thomas que se deram em Lisboa devo ainda referir-me ao *Caid*, que foi na Trindade ha mais de vinte annos, traduzido, me parece, pelo sr. Guilherme Celestino. Ou porque a companhia d'esse theatro não estivesse á altura das exigencias da opera, ou porque não agradasse o libretto, cuja acção se passa na Algeria, o *Caid*, não obstante o agrado que desfructa em França, poucas vezes foi á scena. Além das tres operas comicas já mencionadas, são tambem notaveis *Le Panier fleuri* e *La Double Echelle*.

Com a morte de Ambroise Thomas, a 12 do mez passado, perde a musica franceza um dos seus representantes eminentes. Não foi como Gounod um musico individual e innovador; mesmo nas produções mais modernas de Thomas se nota a tendencia do auctor para as formulas das operas de Halévy e suas coevas. Todavia, era um compositor dotado de opulenta e variada inspiração, um technico profundo, e possuia, além do instincto theatral, a sciencia e o sentimento da instrumentação. Foi um distinctissimo *virtuose* d'esse grande instrumento denominado orchestra.

\*  
\* \*

Charles Louis Ambroise Thomas nasceu em Metz, a 5 de agosto de 1811; seu pae era professor de musica e d'elle recebeu A. Thomas, apenas com 4 annos, as primeiras lições de solfejo. Entrou em 1828 para o conservatorio de Paris, onde a' rendeu piano com Zimmermann e Kalkbrenner, harmonia com Dourlen e composição com Lesueur. Em 1832, depois de obter em 1829 e 1830 os primeiros premios nas classes de piano e de harmonia, foilhe conferido o *grand-prix* de composição e com elle se lhe abriram em Roma as portas da Villa-Medici. De lá enviou á Academia de Bellas Artes, como produções obrigatorias, um quartetto e um quintetto para instrumentos de cordas, e uma Missa de Requiem.

De volta a Paris, em 1836, depois dos tres annos regulamentares, votou-se exclusivamente á composição, estreitando-se na *Opera Comique* em agosto de 1837 com a *Double Echelle*, que foi um dos seus maiores triumphos. Eis a lista completa das composições theatraes de Ambroise Thomas, representadas de 1837 a 1889 nos theatros da Opera e Opera Comica:

#### OPERA

- 1839. *La Gipsy*, bailado em 3 actos.
- 1841. *Le Comte de Carmagnolla*, opera em 2 actos.
- 1842. *Le Guerillero*, opera em 2 actos.
- 1846. *Betty*, bailado em 2 actos.
- 1868. *Hamlet*, opera em 5 actos.
- 1882. *Françoise de Rimini*, opera em 5 actos.
- 1889. *La Tempête*, bailado em 3 actos.

#### OPERA-COMICA

- 1837. *La Double Echelle*, opera comica em 1 acto.
- 1838. *Le Perruquier de la Régence*, opera c. em 3 actos.
- 1839. *Le Panier fleuri*, opera c. em 1 acto.
- 1840. *Carlina*, opera c. em 3 actos.
- 1843. *Angélique et Médor*, opera c. em 1 acto.
- 1843. *Mina*, opera c. em 3 actos.
- 1849. *Le Caid*, opera c. em 2 actos.
- 1850. *Le Songe d'une nuit d'été*, opera c. em 3 actos.
- 1851. *Raymond*, opera c. em 3 actos.
- 1853. *Le Torelli*, opera c. em 2 actos.
- 1855. *La Cour de Célimène*, opera c. em 2 actos.
- 1857. *Psyché*, opera c. em 3 actos.
- 1857. *Le Carnaval de Venise*, opera c. em 2 actos.
- 1860. *Le Roman d'Elvire*, opera c. em 3 actos.
- 1866. *Mignon*, opera c. em 3 actos.
- 1874. *Gille et Gillotin*, opera c. em 1 acto.

Ambroise Thomas era membro do Instituto desde 1851 em que succedeu a Spontini. Em 1871, por morte de Au-ber, foi nomeado director do Conservatorio de Paris.

A. M.

\*  
EMMANUEL

Morreu em Paris e d'um desastre acontecido em scena, este actor francez. Se o seu nome não era ainda muito conhecido, tinha entretanto logar entre os dos actores novos mais intelligentes e promettia, ao que parece, ser dos primeiros entre os d'elles. Trabalhava nos theatros *à-côté* n'essas obras, estapafurdias pela maior parte, ar-ancadas ás litteraturas exoticas. Na *Orniere* representa-va-se um duello no qual Emmanuel ficou ligeiramente fe-rido em uma das mãos. Beliscadura de pouco. Não fez caso, a ferida aggravou-se e lá está já enterrado.

\*  
CAROLINA ROPOLO-FAVI

Tambem de desastre reza esta chronica da morte de uma tragica italiana, Carolina Ropolo-Favi. Desgostos de familia lhe turvaram o espirito a ponto de deitar-se de uma janella abaixo. Era artista de muito merito, se não extraordinariamente notavel de grande egualdade, quali-dade esta que vae desapparecendo em scena. O seu pres-tito funebre foi o ponto de reunião de todos os artistas mais celebres que actualmente se encontram em Milão e que vão constituir um espectáculo em favor dos tres filh-nhos que a desgraçada deixou orphãos.

\*  
ANTONIA CONTRERAS

Educada na escola do romanticismo, hoje um pouco posta de parte, mas que estava em voga quando o talento da notavel artista começou a desabrochar para o theatro, Antonia Contreras, que pertencera á companhia do actor Rafael Calvo, fazia parte desde ha muito da *troupe* de Vico onde era a figura proeminente e em companhia de quem representou em Lisboa, ha 4 annos, as peças *De mala raza* e *A las espaldas de la ley* e todas as do repertorio d'aquelle actor.

Contreras trabalhava ha tres annos afastada de Madrid, onde era estimadissima. A companhia andava em grande *tournee* pelas provincias.

Ultimamente estava em Valencia a companhia do Vico, quando Contreras, ao representar *Juan José*, foi acom- mettida de um resfriamento, a que lhe sobreveiu uma pneumonia. O seu estado foi então muito grave, mas con-seguiu salvar-se, graças aos esforços empregados pelos seus medicos.

Ainda mal restabelecida commetteu a imprudencia de voltar para o theatro, onde chegou a representar *El libre cambio*. Isto valeu lhe uma recahida e a sua enfermidade sotireu varias vicissitudes até que se aggravou a ponto de se desesperar de a salvar.

O funeral foi imponente com a assistencia de muitos homens de letras, actores, artistas, etc.



## INVESTIGAÇÕES

### OS PRIMEIROS JORNAES DE THEATRO DE LISBOA

#### IV

(Continuado da pag. 64)

Estavam pois em lucta os dois theatros, am-bos denominados *nacionaes* e qual d'elles mais accirrado em derrubar o seu rival.

As recitas da Rua dos Condes eram aos do-mingos, terças e quintas, as do Salitre aos do-mingos, quartas e sextas.

Montaram-se as baterias; accenderam-se os morrões e começou rijo o combate.

Do lado de E. Doux achavam-se os jornaes *Athleta e Nacional*, da parte de Fructuoso Dias a *Revista*, o *Director* e a *Guarda Avançada*, re-dirigida pelos irmãos Castilhos.

Esses jornaes occupando-se de politica só ti-nham uma pequena secção dedicada ao theatro. Não cumpriam pois o fim. Faltava um periodico que viesse á arena da imprensa tratar especial-mente de assumptos theatraes e seguir com gal-hardia o caminho traçado pelo *Entreacto*, fun-dado annos antes por Almeida Garrett.

O objectivo era derribar o gigante. Atacar-se-hia Emile Doux como estrangeiro e portanto co-mo incapaz de crear escola dramatica em Por-tugal.

N'esse intuito appareceu o *Desenjoativo Thea-tral* que, desde logo, tratou de verberar «a im-moralidade dos dramas que em linguagem mas-cavada se punham em scena n'aquelle theatro» — e pedia ás familias honestas «*que não fre-quentassem tal casa de espectaculos, que esta-va bem longe de ser escola da Arte Dra-matica Nacional*».

Pois que! — accrescentava o *Desenjoativo* — como pôde um francez produzir bons discipulos, se elle mal sabe a lingua portugueza!

Esta blasphemia dirigida á Arte, a Ella, á su-blime deusa que tem por throno, não um povo mas o universo inteiro, esta insinuação malevo-la, injustissima, lançada aos relevantes meritos do eminente ensaiador, era escripta pelo reda-ctor em chefe Rodrigo de Azevedo Sousa da Camara, rapaz taful e da grande roda, filho do notavel poeta o desembargador José Pedro de Azevedo Sousa da Camara.

Estava a pedir correctivo esse arrojo do pe-ralta pretencioso, insufflado talvez pelos poetas da *Commissão regeneradora*, e muito mais quan-do, entre apódos, o *Desenjoativo*, em contrapo-sição com o seu nome, vomitou a injuria que: *os discipulos de Emilio Doux nunca viriam já-mais a ser soffriveis quanto mais bons actores!*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Note-se que o actor Dias com toda a sua habilidade e *savoir faire* só produziu dois bons discipulos: Sargedas e Delphina.

Para castigar a insolencia appareceu a *Atalaya Nacional dos Theatros*.

Esse periodico redigido por João Baptista Ferreira, um dos homens mais entendidos de theatro n'aquelle tempo, e por Luis José Baiardo (*O Caixa de Ruffo*) veio abrir tão profunda brécha na vaidade do *Desenjoativo Theatral* deu-lhe uma carga á bayoneta, tão em cheio, que não tardou que este fugisse da refrega recolhendo-se a bastidores.

Francisco Fructuoso Dias confessou-se vencido e—dizem—que cahindo aos pés de Emilio Doux lhe pediu perdão. Emilio character imbelles, franco e nobilissimo, perdoou-lhe.

Os redactores dos dois jornaes tambem vieram ás boas. Em fins de agosto de 1838 estava terminado o conflicto. A reconciliação effectuouse na *Pomba de Prata* ante uma copiosa ceia onde, ao lado da fonte de Aganippe correram o Porto e o Champagne e esfuziaram os bons ditos, de espirito subtil, e a gargalhada franca tão propria da mocidade doudejante e despreoccupada.

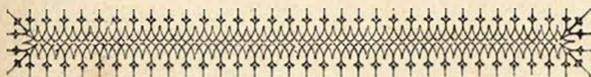
Pouco depois do ajuste de pazes entre Francisco Fructuoso Dias e a redacção do *Atalaya*, finalisaram esta e o seu contendor o *Desenjoativo*. O *Desenjoativo* findou ao publicar o seu 16.º numero em agosto de 1838, e a *Atalaya Nacional*, que havia apparecido com o seu primeiro numero em 28 de junho tambem morreu em agosto, tendo publicado apenas 18 numeros.

D'esta peleja entre a imprensa e o theatro ressaltáram clarões vivificantes e de offuscante brilhantismo, taes como Emilia das Neves, Epiphanio, Theodorico, Anastacio Rosa, Tasso, Sarge-das e Delphina.

A critica artistica sempre serve para alguma cousa. Os fructos que ella produz tornam-se ás vezes de incalculavel valor e até ao proprio genio ella é util quando profunda, justa e imparcial.

Continúa.

SILVA PEREIRA.



## VARIÉDADES

O nosso amigo e collega Xavier de Carvalho, correspondente da *Revista Theatral*, em Paris, foi agraciado pelo governo da Republica Franceza com o officialato da Instrucção Publica.

Esta distincção é raras vezes concedida a estrangeiros, porque é uma condecoração universitaria e das mais consideradas.

Os alfacinhas e incondicnaes admiradores de Novelli exultam porque elle fez em Roma, notavelmente ao que parece, o *Yago* do *Othello*! Nada nos admira a nós o exito do grande artista porque, primeiro que ninguém, o nosso illustre collaborador Lopes de Mendonça provou largamente na serie de magnificos artigos que a esse proposito escreveu n'esta *Revista* que o de *Yago* e não o de *Othello* deveria ser o papel de Novelli na grande obra shakspeareana.

Agora o que elles não nos dizem, os admiradores incondicnaes de Novelli, é o destaque curioso que deveria haver entre o *Yago* feito pelos processos de Novelli e o *Othello* feito pelo Salvini com os seus ronrons da antiga eschola. Isso sim que seria mais curioso de dizer.

O grupo d'intelligentes rapazes que agora dirigem o elegante theatrinho Taborda deram ali durante o carnaval mais duas recitas acompanhadas de bailes de mascarar.

Muito agradecemos o amabilissimo convite que nos enviaram.

Os espectaculos compozeram-se: o de sabbado gordo, da engraçada comedia *Casa d'Orates* do repertorio de D. Maria; e o de segunda feira, das comedias em 1 acto *Licção aos maridos*, traducção hespanhola de J. J. Annaya e da velha farça portugueza *Manual Mendes Enxumdia* em que tomaram parte os principaes amadores da sociedade os srs. Fragoso, Faria, Gervasio e Chaves, de quem já detalhadamente nos occupámos a proposito de uma outra das suas bellas recitas.

A nova comedia original de D. João da Camara que, como já aqui dissémos, subirá á scena do Gymnasio em beneficio da actriz Barbara, intitula-se: *Ganha-perde*.

O *Monde Artiste*, de Paris dá o theatro do Gymnasio de Lisboa como incendiado em 2 de abril de 93.

Salvo seja!

Os de D. Maria depois do *Juan José* vão representar a *Maria del Cármen* de que hoje publicamos a critica feita pelo nosso correspondente madrileno.

Como se vê, deixaram-se de originaes e estão todos por *lo flamenco*.

Ao que nos dizem e cremos estar bem informados, a actriz Amelia Vieira em seu beneficio leva, com outro titulo para disfarce, um celebre drama francez, tirado do romance que sobre elle se escreveu em Paris O extracto da peça é feito por escriptor dramatico que tem por costume este artificio, o arcabouço d'elle é reconstruido por quem *de visu* assistiu á sua representação em Paris.

Historia de ganhar dinheiro sem que o auctor veja cinco réis.

O nosso correspondente litterario em Paris, o sr. Xavier de Carvalho de quem publicamos hoje a primeira correspondencia, mora na rua Geoffroy-Marie 5, e o do Porto, o sr. João Pimentel, da rua de Fradellos, 68—o que declaramos a pedido de ambos.

A actualidade de quasi todos os artigos que hoje inserimos, força-nos a invadir os dominios da nossa «Bibliotheca Dramatica» e a encher com texto as oito paginas que lhe são destinadas.