

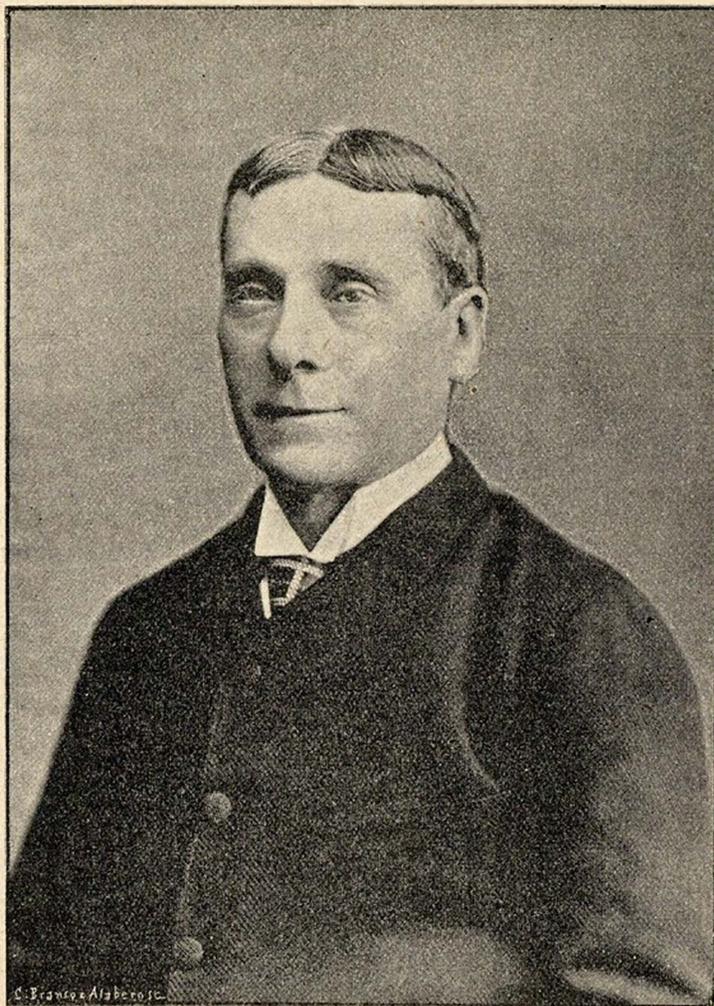
REVISTA THEATRAL

2.^a Serie — Anno II

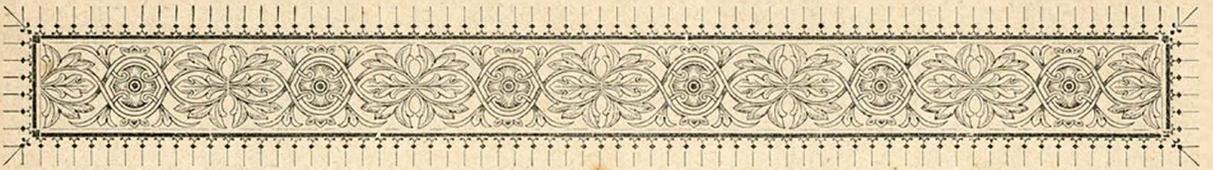
Lisboa, 15 de novembro de 1896

2.^o Vol. — Num. 46

ARTISTAS ESTRANGEIROS



WORMS
DA COMEDIA FRANCEZA



DA INFLUENCIA DO THEATRO

SOBRE A CLASSE OPERARIA

(Concluido de pag. 336)

No momento em que os tempos novos se internavam no trillo apenas encetado das grandes especulações industriaes, em que os espiritos moderados ainda hesitavam diante do desconhecido e deixavam livre a vanguarda aos aventureiros, o lapis de Daumier, prompto a prevenir os incautos, reproduzia com traço rapido e seguro o duplo symbolo da agiotagem sem vergonha, desenhando Roberto Macario, o charlatão d'industria e Bertrand o seu inseparavel compadre.

De novo o theatro os arrancou á caricatura.

E, enquanto a satyra por detraz dos vidros de Martinet dizia: «Roberto Macario é a epocha!» o panno do Folies Dramatiques subia e o grande actor, reclamando os direitos da sua criação, respondia: «Roberto Macario sou eu!»

Era elle.

N'esse dia o publico viu andar, viu mover-se, ouviu falar em scena a caricatura viva, postica, falsa, mas que inadvertidamente uns queriam, outros podiam tomar como modelo.

Passemos adiante.

Parecerá que eu quero calumniar o theatro quando um monstro não deve deixar exemplo. Não! Quando se fala da influencia do theatro não se deve falar de um facto accidental, de um caso d'excepção, mas da influencia habitual e de todos os dias.

D'essa sim, d'essa influencia sei o que tem escripto moralistas da maior auctoridade. Essa bem sei eu porque inquieta os espiritos graves

e por que repetidamente tem justificado tal desconfiança. O theatro tem grande influencia sobre os corações novos. Acorda n'elles a perturbação e o encanto e ensina-lhes rapidamente a conhecerem-se.

«E' tão perigoso ver amar!» dil-o uma mulher. E a observação de M.^{me} de Girardin deve ser verdadeira. E faz-se porventura outra coisa no theatro? Tragedia ou opera, comedia ou pantomima, sejam quaes forem as circumstancias, sejam os motivos quaes forem, vê-se sempre amar.

Tambem se vê odiar! E não é este espectáculo um dos que menos se podem censurar ao theatro popular. Um desejo de exito, exito que nada tem de commum com o desejo de gloria, busca applausos onde os encontra e encontra-os facilmente lisonjeando a inveja e o ciume do pobre contra o rico. Em vão tres revoluções passaram já sobre a sociedade; em vão o nivel se equilibra com progresso cada vez mais visivel e de uma fôrma mais admiravel, isto é, sem humilhação para ninguém. Para os dramaturgos da velha escola, coisa alguma parece haver-se transformado. O seu processo mantem se sempre o mesmo: miseria e virtude de um lado, riqueza e injustiça do outro. Permanente antagonismo da probidade humilde contra a duplicidade e a violencia: a innocencia em lucta com o vicio apoiado pela fortuna. Tanto assim que a classe laboriosa, illudida por este espectáculo, recae na duvida e no desanimo e vae procurar

no fundo do seu coração um ultimo fermento dos odios antigos e não quer ver que tudo, hoje, leva a sociedade moderna a uma fraternidade universal.

Mas então? Não se rege isto tambem pela lei d'imperfeição sob a qual se agita o destino humano? As melhores coisas d'este mundo não são completamente perfectas.

Não ha coisa alguma boa que não possa tornar-se má. O fogo que illumina, não é o mesmo fogo que devora? O vinho que conforta o operario ferido não é o vinho que o embriaga e o mata? A palavra que assegura a verdade não é a mesma palavra que interpreta a mentira? Que é, pois, para admirar que o theatro que moralisa a multidão possa tambem surprehendel-a e enganar-a!

Antes de tudo a influencia do theatro é uma influencia salutar. Reunam os homens em um logar onde elles se respeitem mutuamente, e elles melhorarão approximando-se. Reunam-os para lhes mostrar o homem e a imagem da vida humana, constituir-se-hão em suas proprias testemunhas e juizes da sua vida.

Não se illudam: a par da funcção que o theatro tem, de distrahir o espirito e commover o coração, outra funcção tem e mais elevada, a de collocar, dia a dia, diante do publico que solemnemente a resolve, a questão do justo e do injusto.

Talvez me observem que ella se manifesta para cada um de nós e para cada um dos nossos actos. Certamente que sim, mas apresenta-se-nos, sendo nós sós a deliberar e quando estamos sós, somos fracos. Discutimos connosco mesmos, isto é com os nossos interesses, com as nossas paixões que nos enganam e com a nossa consciencia que está talvez disposta a capitular em segredo. Quantas coisas, para mais, concorrem para nos deixarem hesitantes? Os nossos habitos, as nossas sympathias ou as nossas inimizades, o amor proprio, as relações sociaes tão pouco ingenuas e tão pouco solidas, tantas causas minimas que ao mesmo tempo nos resolvem, confessaveis umas, outras mais reaes e que sempre encontramos meio de a nós proprios dissimular!?

No theatro, impressão alguma pessoal vem influir no nosso juizo. Espectadores desinteressados, assistimos a um acontecimento em que não temos outro papel senão o que nos dá a curiosidade e o interesse natural que o homem

tem pelo homem. Os personagens que se nos apresentam são-nos desconhecidos; far-se-hão conhecer depois pelos seus actos e pelas suas palavras. A acção começa, mas desde o começo é limitada e conscripta. Não se complicará com circumstancias estranhas; coisa alguma lhe dará um character equivoco. O mesmo succederá com os personagens. N'elles tudo será claro, tudo será fixo. Trata-se de um factio ou de uma causa? Uma ou outra, são ambas uma acção dramatica. Viva como o presente, exposta e deduzida como um debate judicial, essa acção é uma causa que se julga com o sentimento e com a razão. Estão abertos os olhos; os espiritos attentos. Cada um dos personagens produziu já nos espectadores a sua impressão particular. O publico gostou d'este porque é bom. Aquelle é mau, o publico despreza-o. Trava-se a lucta, a cada um dos seus movimentos corresponde um movimento do nosso coração. Se o mau parece vencer o bom, uma oppressão nos peza no peito. Está prestes, o mau, a subjugar a sua victima e um grito d'angustia, de nós todos, protesta contra o triumpho impio. O grande ponto do drama será sempre o do inesperado golpe da Providencia salvando o innocente que parecia ter abandonado.

Quando o publico está reunido, disse um dos mais delicados analyistas da critica dramatica, faz-se sempre justiça.

Sim, faz se sempre justiça! e é por isso mesmo que é forçoso que nos fins dos dramas se faça sempre justiça nos theatros populares.

Podem declamar á vontade contra esse fecho sempre inevitavel e sempre previsto; a arte que despreza reeditar os seus meios terá razão em seu proprio parecer, nunca a terá diante do sentir unanime da multidão.

E' forçoso que se faça justiça! E então? A multidão vem precisamente para render homenagem á verdade, para auxiliar o opprimido mais que não fosse do que com a sua muda sympathia, para intimidar o perseguidor, ainda que fosse apenas com a sua simples presença; o seu coração palpitará indignado contra o traidor, o perjuro, o violentador, as suas lagrimas correrão a par com as do orphão, com as da mulher e com as do pobre velho, a sua alma toda terá sêde de justiça e essa colera ficará por sanar, essas lagrimas sem estanque e a sua sêde de justiça não será mitigada?

A multidão, toda, unanime, infallivel, terá

desempenhado, ella tambem, o seu papel na representação, papel que não é outro senão o do côro do theatro antigo e não ha-de pronunciar a suprema moralidade da peça?

Não, não deve ser assim! Basta que a vida pareça tantas vezes não ter remate! Mas a vida que não pára nunca e que sempre se transforma não tem por missão acabar. A morte mesmo não acaba; recomeça e deixa a Deus a ultima palavra. A acção dramatica acaba; é completa. Por isso é que deve ter uma conclusão e não deixar o publico em duvida sobre o castigo ou a recompensa que ha-de caber aos personagens com que por momentos vive.

A ultima palavra do drama, é a justiça. E quando esta palavra pronunciada por todos, vae para o lar de cada um na pura commoção do seu peito, pensam que ficará esteril? Cuidam que será indifferente para a educação moral de um povo que os seus instinctos generosos sejam vibrados todas as noites e que todas as suas melhores fibras estremeçam e as lagrimas corram e os enthusiasmos se exaltem diante da coragem nobre e da dedicação sublime? Julgam indifferente o ser-nos alvejado com frequencia o ponto do coração onde se arrecada a ternura filial, o amor de pae, o amor de mãe?

Não! não julgam e os accusadores do Theatro viveram n'um tempo em que havia más prevenções contra a corrupção das grandes cidades, no tempo em que á depravação das capitães se impunha a innocencia campesina. O que se passou desde então? Ignoro; mas o que se vê facilmente é que os moralistas abandonaram a sua vetusta antithese. O romance moderno derrotou por completo os idyllios dos seculos xvii e xviii. Os gentis pastores de Florian foram substituidos pelos avaros possuidores de terras, de que Balzac fez typos immorredouros.

Quererá isto dizer que Balzac não fez mais do que revolver um paradoxo? Talvez. Ou antes, ter-se-ha, a população da cidade, elevado, ao passo que a população do campo declinava? Não me atrevo a affirmal-o. E entretanto porque não o hei-de acreditar? Não é uma verdade, que todas as nossas ambições devem ser reprimidas? E se a aldeia não se conservou docil á palavra prégada do alto da cathedra evangelica, se a fé já lhe não garante esperança melhor para além d'esta vida, o que lhe resta então para se defender das empenhadas exigencias do egoismo natural?

Coisa alguma vinda do ceu; coisa alguma que o mundo lhe dê! Crença fraca e sem effeito! Nem livros, nem museus, nem espectaculos theatraes! Quem ha-de, pois, ir dizer a esses rudes trabalhadores onde está o mal ou o bem, onde está a justiça ou a injustiça! Vivem, soffrem, espalhados por sobre as planicies ou pelos altos das montanhas. O isolamento e o silencio estreitam-lhes o circulo do pensamento. O seu constante colloquio com a terra para a qual os trabalho o curva, versa sempre sobre o cançasso e sobre o lucro, contraste este sabido de cór e sempre em debate. Severos para consigo mesmo como não o hão-de ser para com os outros? e como hão-de elles poupar os outros, quando, a elles mesmos, os não poupa, nem o vento, nem a chuva, nem a neve? D'ahi nascem, esses calculos de formiga industriosa, essa avareza tranquilla e sem piedade, as partilhas a que o ausente nunca tem direito, os irmãos e as irmãs que entre si se espoliam, os velhos de que os filhos contam os dias de vida; que testaram vivos e esperam o bocado de pão dado sempre com custo á beira do campo de que nem a renda já lhes pertence.

Mettamos á mão na consciencia e façamo-nos justiça.

Nas grandes cidades bate mais generosamente o nosso coração e as faculdades são excitadas em commum. Pode encontrar-se o egoismo, mas o sentimento geral da multidão é a dedicação e d'ella nunca foi avara a classe operaria. O respeito da familia está na alma do povo, mas o theatro duplica tudo que tem de mostrar. E se por completo não corrige o vicio, eleva os costumes, educa os espiritos, dá-lhe exemplos constantes de virtude e de honra e põe em foco a questão de todos os deveres, formando, em plena luz, a consciencia publica.

EDMOND THIERRY.

RÉJANE

E

JANE HADING

no proximo numero.



ENTREACTOS

FAÇO PARTES

Estava um dia na Rua de Entreparedes, no Porto, á espera que partisse a diligencia que fazia a carreira d'aquella cidade para Braga.

Tinha ainda uns dez minutos de demora, que eu aproveitara passeando de um lado para o outro a fumar um charuto.

De repente fui surprehendido por uma figura exotica e grotesca, que, perfilada deante de mim, me fazia uma continencia militar.

Era um rapaz dos seus oito annos, muito sujo e muito roto, sem camisa e de lenço no pescoço.

Esta ultima singularidade de decencia deu-me no goto, e, sem querer, soltei uma gargalhada.

Sobre uma espessa cabelleira loura tinha o meu heroe um bonnet de soldado que harmonisava com o todo extravagante d'aquella figura original de gaiato.

No rosto differencavam se-lhe os mais caracteristicos signaes da mais refinada esperteza.

Como vi que a continencia militar era feita em meu obsequio, e que o rapazelho se demorava como se esperara que eu lhe dirigisse a palavra, perguntei-lhe o que queria:

- Cinco réisinhos, me respondeu.
- Tu pedes esmola?
- Não senhor. . . eu sou artista.
- Artista! . . . em que genero? . . . que fazes?
- Faço partes.

Esta ultima resposta deixou-me completamente enleiado, e por um momento dei voltas á imaginação para ver se acertava com o que seria n'este mundo *fazer partes*.

Perguntei-lhe novamente:

- Que é isso que tu fazes?
- Faço partes.

Claro estava que *fazer partes* era uma habilidade que eu ainda não tinha visto.

— Dize-me cá, isso de *fazer partes* é coisa que se faça no meio da rua?

— No meio da rua ou em casa. Se dá cinco réisinhos vae ver.

Dei-lhe um vintem.

Nunca eu lh'o tivesse dado. Não posso descrever a impressão que experimentei ao ver o tal espectáculo de *fazer partes*. Arrepiaram-se-me as carnes e puzeram-se-me hirtos os cabellos como fios de arame. Não queria acreditar que era uma creança a massa informe que tinha deante de mim. O vintem enthusiasára o artista a ponto de *fazer partes* n'aquella occasião, como nunca tinha feito.

Os saltos, as cambalhotas, as deslocacões em todos os sentidos, succediam-se como por magia. Não era um corpo humano que saltava, era uma bola de borracha que tomava mil feitios caprichosos, e que, de cada vez que batia no chão, se amolgava prodigiosamente para

logo voltar ao seu estado natural e logo tornar a amolgar-se.

Percebi então o que era *fazer partes*.

Juntou-se muita gente a ver o espectáculo, e o gaiato, tirou, auxiliado por mim, perto de cinco tostões em vintens e patacos.

Escusado será dizer que se foi contente que nem um rato.

Quando voltei de Braga encontrei-o novamente.

A rodilha de seda preta servindo de lenço do pescoço, estava, como d'antes, presente, e a camisa ausente.

Repetiu a continencia militar e a phrase predilecta:

— Faço partes? . . .

Dei-lhe alguma coisa e dispensei-o de *fazer partes*.

O garoto reconheceu-me e depois de muitos agradecimentos, deitou a correr que-nem uma corça.

Nunca mais o vi até voltar para Lisboa.

Dois annos depois fui a Evora.

Trabalhava no theatro d'aquella cidade uma companhia de saltimbancos que annunciava em cartazes de descomunal tamanho, os raros exercicios gymnasticos de um joven americano chamado Mr. Garrick.

Fui á noite ver o espectáculo, mais por não ter para onde ir do que por curiosidade.

Á entrada do joven americano o publico rompeu em phreneticos applausos. Era effectivamente uma linda creança loura e alva como um cherubim. Trajava fato de meia de seda coberto de lentejoulas e trabalhava que era um portento. Fiquei extasiado, porque nunca nos circos de Lisboa tinha visto artista tão perfeito.

Quando acabou de trabalhar fui procural-o ao camarim para o abraçar.

Acostumado a lidar com artistas, não quiz deixar de travar conhecimento com aquelle, que tão distincto era.

Um formidavel inglez, ou americano, ou americano inglez, d'aquelles engordados a *roast-beef* e cerveja, recebeu-me com a maior somma de amabilidades de que podia dispôr, e agradeceu-me em nome de *seu filho* os elogios que fiz ao artista.

A creança estava mudando de fato, e quando se achava vestida com a sua jaquetinha de panno, calça e colete de casimira, veiu pessoalmente receber-me a visita e apertando-me a mão á moda britannica, pronunciou em puro inglez estas duas palavras:

— *Thank you*.

Fitando-me porém, chamou-me de parte e disse-me no mais puro portuguez:

— Faço partes? . . .

Confesso que me custou a conhecer no joven artista o garoto do Porto.

Fiquei pasmado de ver a transformação porque o meu heroe passára.

Contou-me então como aquelle estrangeiro vendo-o *fazer partes*, se apoderára d'elle e o aperfeiçoára nos trabalhos que naturalmente havia aprendido.

Perguntando-lhe porque se inculcara americano, respondeu-me que o seu mestre lhe dissera que ninguem podia ser propheta na propria terra, e que emquanto estivesse em Portugal havia de passar por estrangeiro para fazer fortuna.

— A unica consolação de patriotismo que tenho, me

disse elle com as lagrimas nos olhos, apertando-me muito a mão, é que em indo para a America poderei apresentar-me como portuguez. A propria necessidade me obrigará a isso, porque, provavelmente *cá e lá más fadas ha-*

RANGEL DE LIMA.



REVISTA DOS THEATROS

THEATRO DO GYMNASIO

14 de Novembro

A IRMANDADE DO PALMITO¹

Comedia em 3 actos, de Abraham Dreyfus,
traduzida pelo sr. Eduardo Schwabach Lucci.

«Era costume d'antes em muitas provincias de França, quando uma menina se casava, confiar a uma amiga, que desejava seguir-lhe o exemplo, o cuidado de arranjar o seu toucado de noiva, na idéa supersticiosa de que este serviço dava felicidade e que a que o fazia não tardaria por seu turno, sem grande demora, a encontrar um marido. Ora como tal uso não poude nunca ser posto em pratica com nenhuma das santas conhecidas sob o nome de Catharina porque todas morreram virgens, veio d'ahi o dizer-se que uma solteirona fica para *tocar Santa Catharina* o que significa que não ha para ella a menor probabilidade de contrahir matrimonio emquanto não fizer a *toilette* de noiva d'esta santa, condição impossivel de cumprir.»

A *Institution Sainte-Catherine*, a comedia de Dreyfus que hontem se representou no Gymnasio é pois, como o titulo indica, um episodio da vida d'essas meninas, que bem educadas, intelligentes, prendadas e muitas vezes honestas, se acham, sem que se saiba como, destinadas a *coiffer Sainte-Catherine* por mais que os paes as apresentem, (ou talvez por isso) na idéa de lhes achar noivos.

Representada pela primeira vez no Odéon, em dezembro de 1881, a comedia de Dreyfus

¹ PERSONAGENS: = *Petitbourg*: Cardoso. — *Thimonier*: M. Franco — *Luciano Thimonier*: Ignacio. — *Henrique Briel*: C. Santos. — *O dr. Sautriot*: Eloy. — *Pot-de-Bray*: Baptista. — *Gastão de Rivesaltes*: Senna. — *Flechinot*: Alves. — *Marquez de La Roche Langlevif*: Ferreira. — *Casimiro*: Sarmiento. — *M.^{me} Petitbourg*: Barbara. — *Dorothea*: Jesuina Marques. — *M.^{me} Ardouin*: Josepha. — *Laura*: Jesuina Saraiva. — *Cecilia*: Julianna. — *Marqueza de La Roche Langlevif*: V. Farrusca. — *Maria*: Adelia.

O 1.^o e 2.^o actos em Paris. O 3.^o em Aix, em Champa-
gne. — Actualidade.

teve um acollhimento pouco lisongeiro, e hontem, no Gymnasio, o publico manifestou tambem o seu desagrado por uma forma bem clara e que não pode deixar duvidas a respeito da impressão que ella lhe produziu. E' que effectivamente o auctor da *Victime* e do *Monsieur en habit noir* não empregou n'esta obra as qualidades que tornaram tão celebres algumas das suas outras.

A sua comedia, sem situações e com caracteres apenas indicados, não tem originalidade e a intriga que mal se pode seguir entre os meandros d'umas scenas escusadas e não poucas vezes enfadonhas, apenas começa a entrever-se no começo do terceiro acto, depois de uma estirada exposição que occupa os dois primeiros.

Pode ser que no original que tem quatro actos o equilibrio esteja melhor observado, mas eu pessoalmente não me acho com animo de censurar o traductor por havel-a tornado mais curta apezar das duvidas que tenho acerca da legitimidade do direito que se arroga uma pessoa, a pretexto de traduzir, de truncar, de mutilar e muitas vezes de destruir a peça, boa ou má, d'um escriptor que não solicitou emendas na sua obra. Mas quer-me parecer que no caso presente a *Institution Sainte-Catherine* não agradaria mais ao nosso publico se tivesse ainda um acto, o que nos põe a todos de accordo—por esta vez.

A *Irmandade do Palmito* — titulo que entre parenthesis foi muito bem achado e é a traducção portuguezissima da idéa do auctor — é a alcunha por que são designadas entre as suas relações as duas meninas *Petitbourg*, *Laura* e *Cecilia*, cujos paes fazem os maiores sacrificios, apresentando as nos bailes, nas reuniões, nos concertos e nas exposições, afim de as casar.

Depois de muitas correrias em cata do matrimonio que não chega, apparece emfim um rapaz millionario que se apaixona por *Cecilia*. Mas o pae d'elle deseja uma nóra arranjada e boa dona de casa e não dá o seu consentimento sem verificar *de visu* a exactidão dos elogios que o filho lhe faz.

Uma viuva, porém, m.^{me} *Ardouin* que cubica para si a alliança com o proprietario dos dois milhões, convence a mãe *Petitbourg* a apresentar as filhas sob o seu aspecto mais seductor, deslumbrando *Thimonier*, e o resultado é elle retirar se depois de uma visita cerimoniosa, convencido de que nenhuma d'aquellas duas meninas da moda é capaz de ser uma boa esposa.

Apesar da opposição do pae, *Luciano* não deixa de amar *Cecilia* e continua a fazer-lhe a côrte, até que no terceiro acto a encontra em *Aix*, no estabelecimento hydrotherapico do dr. *Sautriot*, onde a familia *Petitbourg* vae por conselho de m.^{me} *Ardouin*. Aqui poderia perguntar quem fosse um pouco mais curioso do que eu, para que é que essa intrigante reune os *Petitbourg* com os *Thimonier*, quando o seu interesse, se quer casar com *Luciano*, seria afastal-o

de Cecilia; mas eu não dissimulo que me é absolutamente indifferente esta como muitas outras explicações de que a peça carece.

E' n'este acto que Petitbourg se decide a pôr fim a um estado de coisas que ameaça prolongar-se indefinidamente. Para isso vaé ter com Thimonier e pergunta lhe francamente quando é que elle tenciona pedir-lhe a mão de Cecilia para o filho. Para justificar o seu procedimento um tanto inconveniente, revela-lhe então n'uma *tirade* commovida — que o actor Cardoso disse muito bem e lhe mereceu um murmúrio approvador a que eu me associei—os seus soffrimentos de pae extremos e honrado que por amor das filhas e para lhes alcançar um futuro que os seus meios de fortuna lhe não permittem assegurar-lhes as expõe a umas humilhações que afinal se tornam degradantes. Esta franqueza toca o coração de Thimonier, que acaba por dar o seu consentimento. Cecilia casa com Luciano e Laura com Henrique Briel que a amava em silencio desde o primeiro acto e que ella amava tambem, ao que se me affigurou. E serão duas boas donas de casa porque ambas ellas no intervallo dos bailes e das *soirées* tratavam do *ménage* e faziam os seus vestidos; quer dizer que se estivessemos ainda no tempo dos subtitulos o cartaz do Gymnasio poderia annunciar com propriedade: *A irmandade do palmito ou As apparencias enganam*.

O desempenho foi conveniente por parte de todos os actores sem que haja a fazer menção especial d'algum d'elles. De Cardoso já disse que se tinha distinguido no terceiro acto, apesar de não me ter agradado a feição que deu ao papel. Petitbourg é um membro do Instituto, que o auctor não teve intenção de caricaturar. D'outro modo seriam mal cabidas as palavras cheias de dignidade que lhe põe nos labios, na scena do terceiro acto que citei.

A traducção é boa.

A abrir o espectáculo foi uma comedia em 1 acto com o titulo *Entre doutores*. E' um simples pretexto para dar tempo a que os espectadores tomem os seus logares antes de principiar a peça grande. Como tal satisfaz o fim a que é destinada e nada mais ha a exigir.

COLLARES PEREIRA.

THEATRO DA TRINDADE

12 de Novembro

A NOITE E O DIA ¹

Opereta em 3 actos, musica de Charles Lecocq

Na maré-cheia de *reprises* que nos vaé inundando por esses theatros fóra, nenhuma segura-

mente mais interessante do que esta d'*A noite e o dia*. O libretto, a musica, o desempenho antigo e até a traducção do nosso querido Garrido, que decididamente ficará sem successor, tudo levava o publico, como levou, a pagar por dobrado preço os logares de que dois beneficiados felizes embolsaram as importancias nas duas representações que a peça tem tido.

A peça e a musica todos sabem de cór e é sempre a mesma e uma das melhores do repertório francez, mas o novo desempenho constitue, quanto a nós, um dos factos mais raros que se tem dado em qualquer theatro e muito mais em theatro portuguez. Elle é, esse facto raro, o da nova interpretação ser, senão superior á primitiva, de molde a não deixar d'ella saudades e que, se o fiel da balança pender para algum lado, será para o dos novos artistas que fizeram reviver a magnífica opereta de Lecocq.

Não querendo ser cúmplices da criminosa frieza do publico que com afan applaude artistas avariadas que os jornaes libidinosos reclamam com furia, daremos o primeiro logar a Palmyra Bastos que é em theatro d'opereta uma das melhores actrizes que certamente tem tido voz e que certamente tem sabido cantar. Alem d'isso bonita, distincta, representando com discreção mas sem conseguir por emquanto conquistar completamente o publico que só vê grosso, truanices e chocarreiros.

E' uma injustiça de que o publico não mede a gravidade o não premiar como deve qualquer artista que emprega os seus melhores esforços em ser-lhe agradável muito mais quando esses esforços significam boas qualidades naturaes e muito estudo particular. E' assim que se fazem, na comedia do theatro, os maus actores e, na comedia da vida, os desesperados. Palmyra Bastos não cantarolla, canta, e sabe representar, o que não é commum, tem figura e voz theatral mas como não se torna saliente pela piscadella dos olhos nem pelo gingar do ventre, predica-dos que o publico grosso requer em artistas que no palco dão a prova das suas habilidades aphrodisiacas, deixa passar desapercibida a artista mais completa que em theatro d'opereta tem apparecido entre nós.

Um dia lhe ha-de pagar com usura o alto merito, em lh'o reconhecendo, porque se lhe ha-de impôr, e como reconhecendo vaé já o da pequena Rosa Paes de que nós fomos aqui os primeiros a proclamar as bellas disposições que vaé evidenciando.

E tão raro facto constitue esta *reprise* que o Correia que nunca fez coisa que se visse, até esse agora mostra que talvez venha a poder can-

¹ DISTRIBUIÇÃO: — *Manoela*: Palmyra Bastos. — *Beatriz*: Rosa Paes. — *Angela*: Estephania. — *Antonia*: Julia Castro. — *Pedrito*: Carolina. — *Pepito*: Guiomar. — *Pablo*: Elvira Roque. — *Esperanza*: Cecilia. — *Medina*: Aurelia.

— *Heloisa*: Augusta. — *Ignez*: Hortense. — *D. Caracoles, marquez de Carambola* Jr Palos: Queiroz. — *O Barão de Passas d'Alicante*: J. Costa. — *Miguel*: Correia. — *D. Soporifero Pestana Raposeira*: Roldão. — *Christobal*: Ricardo.

tar uma opereta supportavelmente sem caretas nem fosquinhas, elle, que nunca o fez suppôr em theatro algum e que no theatro onde agora está não teve ainda antecessor cujo confronto em voz o possa prejudicar.

Se até os côros foram bem, senhores!

Cá para nós é o conjuncto mais egual e mais afinado que temos visto na Trindade, desde que a Trindade é Trindade.

Não falamos em Joaquim Costa porque não desejamos affligir um actor com razão apreciado. Poríamos sem necessidade um poeto negro n'este alegre oásis d'elogios, porque nem o genero de Costa é aquelle e porque um engano todos teem. A sua maneira de vêr o papel do *Barão* é redondamente errada do principio ao fim. O *Barão* é um *ganache*, um velho ridiculo, buffão d'opereta e que uma ou outra phrase onde a si mesmo se elogia não fará senão rebentar a gargalhada mais forte. Crêmos que poderia dizer com exito os *couplets* do 1.º acto.

Junte-se agora a tudo que dizemos o receio dos artistas em repetir uma peça que tão grande nome deixou pelo desempenho dos que a crearam e que cahiu no gosto do publico, e concordaremos todos em que esta *reprisè* representa um factu verdadeiramente raro em theatro portuguez, onde as *reprisès* não significam de ordinario mais do que meios expeditivos de recolher dinheiro dando em troca ao publico peças suas preferidas, mal entregues e mal ensaiadas.

J. M.

CORRESPONDENCIAS

DE MADRID -- Noviembre, 8.

Gente conocida. — *La hija del aire.* — *El buque fantasma.* — Menudencias

El teatro no consiste hoy en el movimiento y la situación que obligaba al poeta á prescindir de los *matices* más variados que forman la base de los caracteres, por tener que guiar la acción á un fin marcado de antemano. Consiste en la idea desde que se remonta y engrandece, y de no mentir señas, acabará fundándose en la psicología *memuda* de los personajes. Y acertada nos parece esta tendencia, que un sér hondamente preocupado por un asunto no piensa solo en él; otras cosas reclaman su atención, y en medio de lo que considera primordial se vé obligado á fijarse en no pocos negocios secundarios. La vida no es una línea recta; presenta muchas curvas antes de acabarse ó transformarse, y bien hacen los literatos que la estudian y con belleza la presentan como se manifiesta en el hombre.

Así lo há comprendido Jacinto Benavente en su obra *Gente conocida*, estrenada en la Comedia, y el acierto de este que podriamos llamar ensayo de análisis moral, nos anuncia otras producciones escritas por él, sin vacilaciones y sin apartarse de la tendencia ántes indicada.

Con sagacidad, y como cumple á un literato enemigo de sermonear, y sin proponerse un fin ético que el arte no debe perseguir, muestra el alma de unos cuantos aristocratas de abolengo y otros improvisados que pecan de frívolos ó de egoistas, sin intentar nada levantado. Todos ellos buscan la satisfacción de sus pasiones, los unos arruinándose y los otros comprando con oro lo que les negó el nacer en humilde cuna, ó sea la vanidad de figurar en el llamado *grán mundo*. Esta lucha de nobles nuevos y viejos es verdadera, y tengo para mí que acabará con la sumisión de la próceres de ilustre linaje. La usura de los marqueses salidos de las tiendas de ultramarinos dará al traste con los pergaminos de los descendientes de aquellos caballeros que ganaron sus títulos con la espada ó sirviendo á los reyes, y otros hombres vendrán á sustituirlos á todos aumentando quizá sus preocupaciones.

La pintura que hace Benavente en su comedia de esta clase social es exacta; la sátira de que se vale para censurarla toca en la virulencia sin ofrecer declamaciones trasnochadas, y el arte con que ha sabido envolver la trama, dejaría satisfecho al escritor más descontentadizo. No estando conforme Benavente con el *sacramento* de la acción, de la cual hacen un misterio los dramaturgos que no se apartan de los preceptos antiguos así les hagan picadillo, ha renunciado á ella, consiguiendo con el ingenio y la amenidad apoderarse del público. En su obra faltan esos accidentes complicados que espolean la curiosidad; no se propone ninguna idea importante; no saca héroes á la escena, y, sin embargo, ha vencido, excepto en el cuarto acto, donde hay acción, su poco de violencia y los tan acreditados recursos de buena cepa que salvan á los ingenios medianos.

Alguien ha dicho que los personajes de *Gente conocida* no tienen carne ni sangre, y la acusación es infundada. No ofrecen el relieve de los hombres de otros tiempos por que la educación impide en el nuestro que expresemos las pasiones á gritos, pero la vida palpita en cuanto hacen y discurren. Ofrecen los aspectos más varios, hablan con claridad de sus propositos, son buenos ó malos sin hipocresía, con esa despreocupación tan corriente en la sociedad, y tienen semejanza con otros que en Madrid viven como Dios les dá entender.

Dice bien Jacinto Benavente en la autocrítica que ha publicado de su comedia: «No he querido romper molde alguno.» Lavedán y la condesa Martel usan la misma sátira é igual procedimiento teatral, y de intentar classificar la personalidad literaria del autor español, sin titular lo haríamos colocandolo entre la juventud literaria francesa, de la que tiene la amenidad, la gracia, la sencillez y el encanto del diálogo. En cambio nos parece Benavente incorrecto manejando el castellano, sin duda por que piensa al modo de los franceses.

*

En el variado teatro de Calderon abundan las obras de inspiración soberana que le han valido ocupar el tercer

lugar entre los dramaturgos del mundo, y tiene otras que no merecerían ser suyas de no apuntar la majía de su talento en medio de innumerables defectos. Las comedias que escribió cuando el culteranismo había desterrado la sencillez del estilo y de la acción dramática, están atacadas del mal entónces dominante en la literatura, con un esceso que es imposible adivinar sus ideas ni enterarse del enredo de sus dramas.

La hija del aire, especialmente la segunda parte que es la que há refundido Echegaray, adolece de semejantes defectos, hasta el punto de haber dicho un tan grande admirador de Calderón, como Menéndez Pelayo, que en ella todo es monstruoso; la idea, el carácter de Semíramis, el lirismo exajerado de la versificación, el medio histórico, y el trueque de personas, ó sea de la hombruna reina siria que se hace pasar por su hijo el principe Ninias.

Ni de intento podía buscarse una comedia menos apropiado para que el público viniera en conocimiento del grande ingenio de Calderón, si bien es cierto que su gloria no sufre ningún eclipse á causa de la falta de acierto que en la elección ha tenido Echegaray.

Con eso y con todo, reconocemos con Immerman que, *La hija del aire* es una fábula maravillosa, cuyo punto céntrico es un carácter aventurero y extraño en sumo grado; pero si hay aún mayor gradación en el terreno de lo excéntrico, sin duda alguna la produce la marcha de la acción: esta pasa en Ninive y Babilonia, sitios en donde la fantasía celebra sus fiestas más espléndidas y pródigas. A semejante argumento cuadran maravillosamente locas arbitrariedades, chocantes enredos y singularísimos contrastes; y si examinamos el fondo y la forma con más detención, hallaremos que el poeta ha andado con moderación en su favorito elemento, manejando la parte excéntrica con tino y precaución.

La inaguración del teatro Real ha tenido efecto con el estreno, en Madrid, de la opera de Wagner *El Buque Fantasma*, que como *Rienzi*, guarda el fuego que la juventud apetece sin marcar ninguna fase esencial en la evolución á que posteriormente llegara su autor en el arte musical.

El Buque Fantasma, se aparta, sin embargo, de las formas obligadas en la opera propiamente dicha, como son introducciones, finales, coros, arias, duos, tercetos y una riqueza deslumbradora en la escena.

Segun escribió Wagner á Federico Villot: «lo único que principalmente me propuse en esta composición fué no salir de los rasgos más simples de la acción, desterrar los detalles superfluos y las intrigas tomadas de la vida vulgar, y en cambio desarrollar los rasgos á proposito para colocar en su verdadera luz el colorido característico del asunto legendario; este colorido, en efecto, parecíame apropiado á los motivos internos de la acción, y se identificaba, por consiguiente, con la acción misma.»

Desde que terminó la overtura, hermoso compendio de la *partitura*, el público mostrose hostil y frio, no cesando en su actitud durante el curso de la representación. Otras veces ha pedido, en los conciertos, la repetición de esta pieza, pero al presente anda con el gusto

avinagrado, que de no ser así, la hubiera aplaudido, y con justicia.

El *coro de h:landeras*, quizá por no tener el tono sombrio que predomina en el primer acto, fué celebrado, sucediendo lo propio con el duo de *Senta* y el *Holandés*, que es una página inspiradísima.

Otros números, que revelan la paciencia de quien se aparta de su ideal artístico deseoso de amoldarse á lo vulgar que halla siempre devotos, pasaron mejor que el tercer acto. El fragmento de la tempestad, descripción que lleva el sello de la *música del porvenir*, como llamara Wagner á sus procedimientos musicales, no encontró admiradores, y en cuanto á lo restante del acto, exceptuando un *andante de Erick*, creemos sinceramente, que carece de importancia.

Como de costumbre, que los fracasos en el teatro abundan, cerraré esta carta haciendo indicación de las obras que no han merecido la aprobación de los *morenos*, ni una mala línea da la crítica insustancial que aquí *soportamos*.

Las once mil... se fueron al foso la misma noche que se presentaron en el tablado de Romea; *Gedeón* dura en los carteles de Martín debido á la caridad de algunos periodistas amigos del autor; el drama en un acto *Yo pecador* de Colorado, no interesó á los espectadores, tengáse presente que és un cuento francés repleto de ripios, hijos estos de la Musa de nuestro poeta, y *La interview* de Enrique Gaspar parece ser la comedia de un principiante; nadie diría que la ha escrito el genial autor de *Las personas decentes*.

E. ALONSO ORERA.

DE PARIS, 5 de Novembro.

Muitas *premières*.— Um diluvio d'espectaculos.— Os *Bienfaiteurs*.— A nova peça de Brieux.— Um thema mal desenvolvido.— Critica social da esmola.— A *Villa Gaby*.— O novo successo do Gymnasio.— *Le Partage* no Vaudeville.— Novo triumpho de Réjane.— Os *Persas* no Odéon.— O *Papa de Francine*.— No Cluny.— A *Roulotte* em Montmartre.

Tantas *premières*, tantos successos, tantas mudanças d'espectaculo,— que francamente não sabemos por onde começar. Pelos que teem feito maior ruido ou pelos ultimos dramas mais applaudidos, *vaudevilles* mais apimentados e operettas mais graciosas?

Os *Bienfaiteurs*, a *Villa Gaby*, o *Partage*, os *Persas*, o *Papa de Francine*, *Madame l'Avocat*, a *Noce de Grivolet*, *Rivoli*, *Lucile Desmoulins*, *La Poupée*, a abertura da *Roulotte*, do Theatro-Salão e do Theatro Pompadour, a *Tante Agnés* no Olympia, a *Carola* nas Folies Bergères, a *Ramponnette*, toda essa maré-cheia de novos e deslumbrantes successos, desde o suggestivo bailado da *Venus em Paris* no Cazino ao chinfrim dos dois directores do Odéon,— tudo isso seria mais do que sufficiente para

encher dez columnas de prosa da *Revista Theatral*, transformando este quinzenario da arte dramatica portugueza n'um reportorio circumstanciado da arte theatral parisiense.

Vamos portanto falar *do que vimos e do que sabemos* por informações directas.

E pondo em pratica a phrase evangelica de que os ultimos são os primeiros, principiaremos pelos dois ultimos espectaculos de maior successo em Paris: os *Persas* no Odéon e o *Papa de Francine* no Cluny.

A tragedia d'Eschylo não foi traduzida por um auctor dramatico, mas por um poeta symbolista d'alto valor, dos *novos* mais admirados, o sobrinho do grande compositor Herold, o poeta F. Herold que nós conhecemos pessoalmente do pequeno mas tão admiravel cenaculo da *Revue Blanche*. Deliciosa reconstituição do theatro grego toda esta tragedia patriotica em que os athenienses sa boreavam o triumpho de Salamina. Nos *Persas*, toda a monotonia d'um assumpto classico desaparece diante do brilho dos versos admiraveis de Herold e pela musica tão dolorosamente triste que lembra as melhores partituras de Gluck, do novo compositor Xavier Leroux, uma das grandes esperanças da modernissima eschola franceza. Os mensageiros que annunciam as tristes novas das armadas destruidas, as lamentações de todo um povo vencido, a chegada dos darios,— em tudo transparece o desejo e a emoção d'esses gregos victoriosos, crueis no triumpho porque não teem a menor piedade pela dôr dos persas humilhados.

Emfim, depois de tantos *fiascos* e de tantos meio *fiascos*, o Odéon resurge de novo. Já é seu tempo,— porque o segundo theatro francez não podia continuar no declive por onde marchava, graças a estereis e tristes questões d'administração interior.

O sr. Brieux, o auctor dos *Bienfaiteurs*, perdeu uma excellente occasião para ser aclamado como triumphador do dia. A peça do theatro *de la Porte Saint-Martin* não agradou a gregos nem a troyanos. Uns acharam-na demasiadamente avançada e outros d'um moderantismo descabido em tal assumpto. O auctor teve os applausos de Sarcey o que já é muito, mas se o critico do *Temps* se impõe a um certo publico, ha no entretanto muita gente que se não guia pelas apreciações do folhetinista do *Temps*. Ora foi esse publico que obrigou Coquelin a mudar d'espectaculo em curto espaço de tempo.

Nós pertencemos ao grupo dos que acharam a peça de Brieux um pouco agoa-morna. Como dramaturgo, o auctor dos *Bienfaiteurs* demonstrou-nos mais uma vez que é um dos raros modernos que sabem escrever para o theatro. De resto, isso era d'esperar do escriptor que nos deu a *Evasion* e a *Engrenage*, duas obras primas. O 1.º e 2.º actos são admiraveis, com situações e dialogos que podiam ser firmados por Augier ou Dumas ou Sardou, mas no ultimo acto a acção descahe e a peça termina d'uma maneira brusca e indecisa. O assumpto dos *Bienfaiteurs* é de primeira ordem: a caridade officiosa, a hypocrisia social, a generosidade para os echos mudanos dos jornaes *boulevardiers*, etc. Ha uma divisão enorme entre os imbecis e os vaidosos que são em geral os bemfei-

tores e os homens que teem uma larga e completa noção da justiça e da solidariedade humana. Desejariamos muito que o sr. Brieux fizesse bem accentuar no ultimo acto a distancia que vae d'uns a outros, mas o dramaturgo termina a peça sem a concluir, sobre a inanidade da esmola n'uma sociedade que se baseia sobre o egoismo e sobre a impostura. O que os espiritos novos reclamam não é a caridade, é a justiça, o direito que todos os humanos teem ao pão, ao agasalho e á felicidade. Se ha pessoas validas que morrem á fome por não terem podido encontrar trabalho é porque no regimen capitalista em que vivemos, os pobres são esmagados pelas leis auctoritarias que servem apenas para proteger uma minoria de satisfeitos e d'inuteis felizes

Na *Villa Gaby*, a nova peça do Gymnasio, não ha pretensões philosophicas. É um novo trabalho de Gandillot, excellente comedia com o seu quê de farça no ultimo acto.

O desempenho é tão bom como a propria comedia. E que situações tão bem preparadas, com tanto espirito e tão admiravelmente traduzidas em scena por um grupo d'artistas *d'élite*!

A *Villa Gaby* deve ser representada em breve em Lisboa. Portanto não nos queremos alongar sobre a peça — que constitue n'este momento um dos melhores successos dos theatros de Paris. Ah! mas se os srs. podessem ahi vêr o desempenho de Rosa Brück e Leonie Yahne, de Noblet e Gallipaux, de Numés e Huguenet! Se a peça é boa, o desempenho é tambem superior. De resto no *Gymnase* é raro vêr representar mal e ás vezes interpreta-se ali uma comedia como no *Français*.

A bailarina da Opera de Paris, Cléo de Mérode é hoje — depois do successo da escultura de Falguière — uma das celebridades parisienses. Tudo que diga respeito a mademoiselle Mérode, interessa vivamente o *boulevard*. Hoje os jornaes annunciaram que a gentil dançarina se ia casar com o filho do director d'um dos principaes estabelecimentos bancarios de Paris, e esta noticia constitue o prato de resistencia de todos os *can-cans*.

Le Partage, o novo drama ou comedia-drama d'Albert Guinon, no *Vaudeville*, é um novo successo de Réjane, a genial artista, a mais parisiense das actrizes de Paris e portanto a melhor actriz moderna que n'este momento se faz applaudir no theatro em Paris. A peça é de veras curiosa. Vimol-a na sua oitava representação e portanto já com bastantes córtes. Mas que de logica e de habilidade scenica! Decididamente mr. Guinon é um dos novos que sabe melhor do officio bem complicado de dramaturgo. Que maravilhoso dialogo, tão *nuancé* e tão vivo!

Le Partage deve fazer carreira no *Vaudeville*, mas tem situações tão crueis, — como por exemplo todo o terceiro acto — que não nos apetece vê-lo outra vez. É pena porque o trabalho de Réjane é simplesmente esplendido. Ha

muito tempo que se não morria tão admiravelmente no theatro. Sarah não faria melhor.

No *Partage* ha o marido, a mulher e o amante. Ainda mais, um adulterio! Mas o que querem? O que seria do romance ou da comedia sem essa fonte inexgotavel do adulterio?

Madame Avocat é um vaudeville em tres actos do actor Galipaux e Depré,—genero de Cluny ou Déjazet, uma serie de *trucs* para rir, mas com verdadeira graça e outros onde se exploram as situações grotescas para provocar o riso. Foi com esta peça que abriu o Atheneu Comico, o novo theatro que substitue o Comedia Parisiense.

Ainda não vimos a nova comedia, mas disse-nos um amigo que assistiu á primeira representação, que é engraçadissima. Nos jornaes, a critica é amavel, mesmo da parte dos mais exigentes.

Agora o principal é saber se o Atheneu Comico terá a sorte triste da passada Comedia Parisiense, a *macaca* terrivel que fez affastar sempre o publico d'aquelle theatro tão elegante e tão mundano. Seria uma dôr d'alma!

No Cluny, do *outro lado d'agua* como se diz vulgarmente aqui para indicar simbolicamente o bairro latino, representa-se n'este momento um vaudeville endiabrado, digno d'aquellas passagens da alegre troça e constante bohemia. E' o *Papa de Francine*, em quatro actos e oito quadros, de Cottens e Gavault, musica de Varney. O entretrecho é simples: Francine é uma cantora do *Moulin Rouge*, que obteve grande successo nas suas canções, montada a cavallo, como a Lona das Folies Bergéres. A rapariga enamorou-se d'um clown da *troupe*, o que causa profundo desgosto á mãe de Francine; a boa mamã Plumet que entresonhava um casamento brilhante para a filha e que não sabia que o clown Bob era o visconde Boisfleur, disfarçado agora em palhaço para poder viver em mais intimidade com a *estrella* que elle tanto adorava. Ora, um rico americano que era o papá... d'acaso da linda Francine, encarregou um agente secreto de descobrir em França a sua filha e sua unica herdeira. Mas na *troupe* do *Moulin Rouge*, ha uma tal Diane de Pontivy de quem se acha enamorado o estroina Adhemar, sobrinho do rico americano pae de Francine. Trata se portanto de impedir que o agente descubra o paradeiro da rapariga para o sobrinho poder herdar do tio. No entanto, após mil episodios engraçados, Francine descobre o pae e tudo acaba bem no melhor dos mundos possiveis. Este *vaudeville* tem quadros d'um parisianismo delicioso: como a coroação de *rosière* de Nanterre, a representação do *Moulin Rouge*, o Flowing-Club d'Asnières, o restaurant, *rendez-vous* galante de bicyclistas em Chatou e sobretudo a pittoresca pantomima dos larapios no Vésinét, odysseia de palhaços, os mesmos que no *Jacques Callot* no Port Saint-Martin, estiveram quasi por um triz a collocar o grande Coquelin n'um segundo plano. O desempenho bom, a musica com muitos numeros faccis, e emfim uma peça que se vê com agrado e que nos distrahe.

Em Montmartre, a abertura da *Roulotte*, mais um *cabaret* artistico, com logares a 5 e a 7 francos. Pelo mesmo preço assistimos a um bom espectáculo na Comedia Franceza e em qualquer outro bom theatro do *boulevard*.

XAVIER DE CARVALHO.

DO PORTO. — Novembro, 9.

Os theatros estão atravessando uma verdadeira crise. Pouco falta para se fecharem em toda a linha n'esta cidade, onde a Arte fulgurou e teve hora de vibrante triumpho.

As difficuldades economicas com que o paiz se defronta sem estimulos para a resistencia, concorrerão para este estado de coisas que affecta poderosamente o trabalho nacional? Certamente, porque o mal é geral; e, uma vez atacada de enfermidade a séde do vigor d'um organismo, toda a economia se perturba dando margem a uma desorganisação fatal. Mas a crise que tanto amargura os nossos artistas tem uma causa remota: vem-lhe da decadencia da litteratura dramatica, que ha muito tempo se accentua a despeito da actividade, estudo e talento especial dos poucos que pretendem levantar o theatro nacional.

Temos correntes favoraveis e correntes desfavoraveis; correntes de dentro e correntes de fóra, sendo estas as que mais contribuem para que o publico se desvie dos theatros como d'uma escola de immoralidade. Correntes favoraveis dadas pelo labor de nacionaes que, seguindo a orientação de Almeida Garrett, se empenham em imprimir character ás suas producções, desprezando assim o gosto das platéas, derrancado pela *cozinha franceza*, que só serve aphrodisiacos, fazendo muitas vezes da Arte, que é uma Vestal, uma Venus de gabinete reservado. Correntes desfavoraveis dadas por uma invasão de operetas, que transportam para o nosso meio social os vicios de uma sociedade, a que propriamente Pelletan appellidou *Nouvelle Babylone*.

O fastio do publico devia dar-se. O mesmo genero explorado por muito tempo e as peças repetidas em todas as epochas evidenciaram a pobreza de repertorio das emprezas theatraes, que muitas vezes impingiam a mesma peça com modificação... apenas no titulo. Abriam a epocha com uma opereta nova e davam em seguida as partituras já apodrecidas no archivo.

O que é certo é que a opereta veio matar o drama. Ás grandes scenas emocionaes que empolgavam uma platéa succederam-se as brejeirices dos duettos e o sublinhado da phrase, que faziam rir o espectador já farto de lagrimas. Houve epochas em que a *cebola* teve grande consumo no palco. Variou-se de prato e o publico devorou a nova iguaria, mas agora olha indifferente para ella como o glotão que apanhou uma enchente de ostras e já não vae feito com o marisco...

O publico, cansado de ouvir sempre as mesmas peças, deixou de frequentar os espectaculos.

Cumpria ás emprezas, desde que se accentuou o enfado do publico por partituras já conhecidas, repetidas

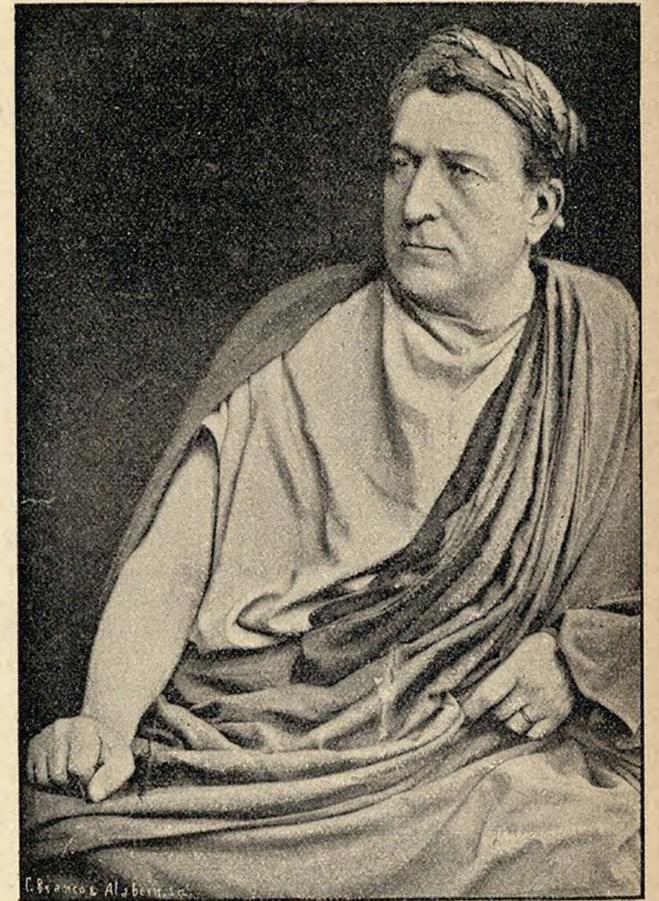
CELEBRIDADES ESTRANGEIRAS



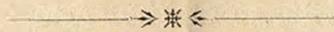
DELAUNAY



GOT



MAUBANT



ARTISTAS RETIRADOS
DA
COMEDIA FRANCEZA

com insistencia ou teimosia d'um realejo bohemio, variar mais os espectaculos, porque, como diz o ditado, o *variar deleita*; mas não fizeram isso: assim *Madame Angot*, *Boccaccio*, *Mascotte*, *Noite e Dia* e ainda muitas outras operetas, aliás de merecimento, foram cantadas em quasi todas as epocas theatraes, do que resultou, como era facil prever, a pouco ou diminuta frequencia aos espectaculos.

Taveira, o empresario do theatro Principe Real, chegou a comprehender a necessidade de variar de espectaculos, e intermediou com operetas peças dramaticas.

Quando se annunciava um drama o theatro enchia-se; mas a tendencia dos artistas para a farça ou antes o seu geito adquirido para fazer rir, prejudicava sobremodo a representação d'essas peças, o que, conjugado com o pouco gosto das platéas por esse genero, influiu para o naufragio dos dramas postos em scena. E' verdade que esses dramas tambem não offereciam novidade; eram apenas escovados do pó do archivo e apresentados com pouco cuidado e com nenhum estudo, de modo que a acceitação do publico não podia operar-se por coisas que já os nossos avós haviam applaudido.

A empresa, desfalcada pela pouca concorrência, entendeu que o melhor seria explorar o genero n'um outro meio, e, em obediencia á tendencia da epoca que leva o trabalhador a procurar o pão n'outros centros de actividade, lança vistas ao Brazil, resolvendo-se por fim a abandonar o seu paiz por longa temporada, sujeitando-se ás contingencias da sorte em terras que lhe prometiam mais recompensa ao seu trabalho e ao capital empregado.

Assim a empresa Taveira, que nos proporcionou noites de distracção com a representação de bellas operetas, algumas postas em scena com verdadeiro esmero, fechou o theatro Principe Real. O publico resentiu-se bastante com esta falta, vendo-se obrigado, para o desenfado das suas horas de trabalho, a procurar os botequins, transformados em cafés-concertos, para estimular a concorrência.

Alguns empresarios, notando a falta de distracções e quando o gosto das platéas pelas operetas foi declinando, lançaram mão d'um salvatorio — as companhias estrangeiras, não se lembrando que com essa invasão, em um meio tão exiguo como o nosso, deviam soffrer não só os artistas como propriamente as empresas pelos gastos que ellas demandam.

Tem-nos visitado varias companhias estrangeiras, mas como os bons artistas não saem do meio que exploram com vantagem, umas companhias teem-se ouvido com agrado e outras com benevolencia, como está succedendo com a zarzuela que funciona no theatro Principe Real, a qual foi constituída de artistas sem escriptura no reino visinho.

A nossa platéa tem foros de illustrada e conhece o que é bom. Portanto, contractar uma companhia em taes condições, é uma temeridade e uma maneira de comprometter capital. Entre nós tambem ha artistas na inactividade, e parece-me de melhor criterio proteger os nossos.

Se se constituem companhias com taes elementos, com artistas que as platéas só supportam por benevolencia, porque não se empregam artistas nossos, d'aqui e de

Lisboa, para a formação de uma companhia que satisfaça ás condições que as nossas platéas requerem?

Como temos d'entrar na apreciação do que se passa nos theatros d'esta cidade, ainda que ligeiramente e como não pretendemos usurpar espaço destinado a melhor labor, deixamos para o numero seguinte o remate nas nossas apreciações sobre o assumpto.

Theatro Principe Real. — Este theatro inaugurou a sua epocha com a companhia de zarzuela organizada em Madrid pelo sr. J. Verde, conhecido empresario theatral. Apregoavam-se cousas phantasticas da companhia, collocando-a muitos no sete estrello; e afinal o rasto de fama que a precedia, como vestigio phosphorecente de metéoro, dissipou-se na primeira audição, ficando reduzida ás verdadeiras proporções d'uma companhia de baixo quilate, composta de artistas na sua maioria que pouco merecimento evidenciaram, e até ruinas de uma gloriola passada misturada com a frandulage. Um desastre, apesar da imprensa a tomar sob a sua egide. Parece que o sr. Verde teve empenho em formar uma companhia para agradar aos antiquarios... mas o publico não soube corresponder aos sacrificios da empresa e abandonou os espectaculos. *As ruinas* tem hoje poucos admiradores ainda que se disfarcem com esplendidas roupagens. A *toilette* não basta. Vozes é que se pretende e um pouquinho de plastica aonde o espectador ponha os olhos. Absoluta carencia d'umas e d'outra.

Mas vamos ao desempenho. A companhia estreiou-se com uma casa cheia, mercê do reclame em toda a linha. A *Marina e Musica Classica* foram as peças de apresentação, sobresaindo no seu desempenho o tenor Alcantara e o barytono Querol, unicas figuras de destaque.

Deu-nos em seguida *Jugar cum Fuego e Campanone*, para estreia da 1.ª tiple sr.ª Nalbert. Esta artista entra na cathogoria das *ruinas* que referimos. Ha uns bons 20 annos, na pujança do seu talento, e no vigor da sua carne devia ter feito talvez a admiração do paiz visinho; mas agora está a pedir urgente reforma. E' considerada por agora a *estrella* da companhia; mas como os astros se extinguem ou desaparecem, a tal *estrella* perdeu ha muito o brilho. Não tem nada que a recommende, se bem que não conteste o seu merecimento... no passado.

O *Campanone* cahiu desastadamente. Seguiu-se *La Tempestad*, o que era logico, que foi a continuação da *tempestade* de desagrado que se desencadeou sobre a companhia. Deu-nos ainda uma zarzuela nova para o Porto, *El milagre de la virgen*, que tem musica bonita, mas cujo desempenho prejudicou a audição. Em seguida tivemos o *Dominó Azul*, zarzuela aqui cantada ha muito anno. O exito foi igual. Hontem tivemos *La Bruja*, essa esplendida producção musical de Carrion e Chapi, que como coisa de verdadeiro bruxedo, fez sobressair alguns artistas, sendo a peça que se tem ouvido até agora com mais agrado. O tenor que possui algum merito esteve n'esta noite muito feliz. Cantou bellamente a *jota* e se se houvesse á mesma altura no decorrer do seu papel, bastar-lhe-ia o seu trabalho n'esta peça para o considerarmos um bom artista... A zarzuela agradou bastante. Annuncia a empresa para breve *Las dos princezas* e *La Dolores* de Breton, regida pelo proprio auctor; bem como a escriptura de duas tiples boas e mais novas do que as actuaes; trazem certidão d'idade.

O theatro D. Affonso vae resuscitar *A Cigarra* e *Os Sinos de Corneville*, que terão as suas *reprises* na proxima semana; ensaia tambem a toda a pressa *Os Retalhos de Lisboa e Porto*. De novo, deu-nos a velha comedia *O Infanticida*.

Theatro da Trindade. Não agradou *O Pancrácio Brazileiro*; breve teremos a *reprise* de uma antiga magica *O Ramo d'ouro*, para beneficio do actor Roque.

E' a *Mignon* e não *Mignonnette*, que o José Ricardo vae levar no seu theatro.

Até á proxima.

A. F.



«VADE-MECUM» DO ACTOR

MAXIMAS E CONSELHOS PARA MODITAÇÃO QUOTIDIANA

CXVII

Feliz d'aquelle de quem tanto se espera que merece conselhos e que não tem o tolo orgulho de crer que nunca se engana.

CLAIRON.

CXVIII

O silencio indulgente ou o applauso prematuro do publico causam, em todos os generos, a mais rapida ruina dos mais decididos talentos.

STICOTTI.



AS NOSSAS GRAVURAS

Worms, em plena actividade ainda, é um dos mais apreciados societarios da Comedia Franzeza. Um pouco sombrio na maneira, um pouco sobrio no gesto, tem encontrado, como quasi todos os actores de longa carreira, papeis que revestiu correctamente. Entre elles se citam o de *Carlos V*, de Hugo, e o de *Villemer* de Sand.

Os outros artistas que compõem hoje a pagina central da nossa «Revista» são actores retirados — glorias passadas — do Theatro Franzezo.

De Got occupámos-nos largamente quando elle deu a sua representação de despedida como actor e a sua demissão do Conservatorio como professor. Por essa occasião publicámos mesmo uma traducção do seu processo d'ensino.

Maubant, era o pae nobre da tragedia antiga, do velho repertorio, sem celebridade univer-

sal como qualquer dos novos de hoje que mais exploram o reclamo dos jornaes do que a lição dos mestres, mas que nem por isso deixou, agora retirado, de fazer na Comedia um vacuo que ainda não se preencheu.

Delaunay — quem não o conhece de nome? — o sempre joven galã que se retirou de cansado mas não de velho e que aos setenta annos era ainda a mais fresca encarnação dos idyllos de Musset.

Eis reunidos tres dos mais importantes vultos da antiga pleiade dos afamados actores da Comedia Franzeza, pleiade que vae desapparecendo nas sombras do cemiterio ou nas brumas do esquecimento, sem que até hoje deixasse successores que façam, se não apagar, ao menos suavisar, a perda que com aquelles o Theatro soffreu!



ESTUDOS E DOCTRINAS

ORIGEM DA ARTE DRAMATICA

Estudo historico-litterario

CAPITULO VII

(Concluido da pag. 346)

N'estas festas cantavam-se dythirambos ao deus do vinho, acompanhados de danças. — Com o tempo, homens disfarçados em satyros, em silenos e em nymphas, tomaram parte n'estes folguedos.

Mais tarde, cantaram-se nos intervallos d'estes jogos, — pois que até aqui outro nome não lhes podemos dar; — *cantaram-se*, dizemos, *composições*, sobre a historia e as aventuras dos outros deuses.

Até aqui, nada differente do que seculos antes praticavam já os indios em taes assumptos.

Foi Thespis, quem deu maior impulso a estes jogos, e quem os introduziu na Attica, sendo antes já conhecidos n'outros pontos da Grecia.

Conhecidos n'outros pontos da Grecia, dizem diversos auctores; — nós escusamos de accrescentar — conhecidos já na India, no Egypto e n'outras regiões.

Estas festas, entre os gregos, executavam-se sobre carros ou em tablados ao abrigo e sombra das ramagens. D'este uso, a voz latina e portu-

gueza, *scena* derivada d'outra grega significando — *sombra*.

A nadaca, nadya, ou comedias populares indianas, ainda hoje são representadas d'este modo no Indostão; ellas são, como entre os gregos, misturadas do gana ou canto, e da nadana ou dança.

Avançaremos ainda, que, apesar das castas baixas e embrutecidas dos indios a quem se dedicam estas comedias, consideramos o nadakan ou comediante, e a urtagui ou dançarina, n'uma esphera um pouco acima dos actores bezuntados com as fezes do vinho, do tempo de Thespis e de Susarion, na Attica.

A licença que se observa n'estas comedias indianas, licença que por modo algum é tolerada nas outras peças de theatro indio, parece ainda reproduzida nas comedias gregas.

De feito: os historiadores nos dizem que a comedia fôra, entre os gregos, condemnada a vagar d'aldeia em aldeia por não serem toleradas as suas scenas, bacchicas e licenciosas, em Athenas.

Em Roma mesmo, no seu começo a comedia resente-se da sua origem grosseira e um pouco livre.

A tragedia grega era o contrario d'isto, do mesmo modo que o drama regular dos indios.

J. Aicard, no seu mui resumido artigo sobre o theatro indio, diz-nos:

«O caracter do theatro indiano, tomado em massa, e em todos os generos, nos parece tão afastado da extravagancia do drama chinez como da severa simplicidade da tragedia grega, que poderia bem, inda assim, ter entendido a sua influencia para o Ganges, como ella o fez tão longe no occidente.»

Perdoe o illustre litterato das margens do Sena, se o escriptor das plagas do Douro não concorda com o seu pensar.

Não concordamos: *Primo*, porque, se a tragedia grega se não aproxima do theatro indio, como avança o auctor que muito nos honramos em citar, então, qual o motivo que o leva a crêr que ella estendesse a sua influencia para o Ganges? Nenhum.

Secundo, se aquella opinião, opinião que, devemos advertir, o seu auctor apresenta apenas como hypothetica, se aquella opinião, dizemos, se fundasse na historia, nos costumes e nos usos dos dois povos, então era das margens do Ganges que o theatro indio devia influir nos campos

da Attica, e não a tragedia grega nas margens do Ganges.

Os exemplos que temos dado no corpo d'este estudo, dispensam-nos de entrar em novas reflexões. São faceis as conclusões que d'ellas se podem tirar.

Observaremos tão sómente, que, quando mesmo todas as razões não tendessem a mostrar que o theatro indio já existia, mais ou menos regular, seculos antes do theatro grego; quando mesmo, repetimos, os dois theatros tivessem proximamente a mesma antiguidade, não faltavam razões no que havemos exposto, que militassem em favor da prioridade do theatro indio sobre o grego.

Sabe-se, demais, que os indios e os chinezes não recebem innovações; e muito menos innovações nos seus usos e na sua religião. Dizemos na sua religião porque d'ella, até certo ponto, formava parte o theatro.

Meditando, pois, nas razões expostas e n'outras que o receio de nos tornar prolixo nos faz omitir, parece fôra de duvida que o theatro teve a sua primeira origem na India; a menos que os indios o não recebessem d'algum outro povo de mais remota antiguidade, e cuja memoria não ha chegado até nós.

O que se torna evidente é que a somma das razões que temos registado provam de sobejo as relações entre si, dos indios, dos egypticos, dos gregos e d'outros povos.

Essas mesmas razões provam com igual força que a civilisação, as crenças e os conhecimentos humanos da India se derramaram successivamente por sobre o resto da terra.

Isto provado, e provadas as relações entre o theatro indio e grego, relações tanto maiores quanto mais se comparam os dois theatros na sua origem e no seu desenvolvimento progressivo, tudo nos leva a crer que a arte dramatica teve a sua origem na India.

Tudo nos leva a crer isto, e nenhuns argumentos vemos a convencer-nos do contrario.

Demais, os sabios orientalistas, por certo, melhor poderão tratar este assumpto.

Explorem-n'o elles, meditem-n'o os philologos, se o julgarem digno de merecer mais subido estudo.

Em quanto a nós, por agora, contentar-nos-hemos em ser o primeiro a não dizer, sobre esta materia, o que ha seculos tantos hão repetido. Já não é pouco.

Foram estas tão sómente as nossas vistas n'este estudo historico-litterario. Como diria um poeta oriental, na lingua sagrada dos brâhmanes, — foi esta a

KANI KALPA DRUMA

(A arvore do desejo do poeta)

LICIANO F. C. DE CARVALHO.

ORIGENS DO THEATRO LATINO

(Continuado de pag. 330)

N'esses grupos alegres iam os Silenos e os Satyros, estes meio homens e meio bodes, vivos, travessos, com o espirito aguçado pela influencia electrisante do vinho, aquelles grutescos, joviaes, causando riso tambem, como os homens caídos no ultimo periodo da embriaguez, n'aquelle periodo que precede a somnolencia completa e em que a gargalhada se provoca pelo riso bestial, pelas tendencias pachorrentamente lascivas. D'uns e de outros nasceu o drama satyrico, affastado por muito tempo das festas dyonisiacas, até que voltou para ellas afim de completar o espectaculo das grandes trilogias classicas. Dos phallophoros nasceu a comedia, e, como esses personagens grutescos que trocavam com os espectadores os risos e as chalaças grosseiras, obtinham um successo que provocava uma reforma semelhante á que Thespis introduzira, tambem appareceu um homem do burgo de Icaria, Susarion, que ensinou esses actores improvisados que besuntavam a cara de borras de vinho, que subiam a um carro e d'ahi atiravam á multidão os seus improvisos chocarreiros, a representarem regularmente uma especie de peças, que foi o primeiro germen das comedias, só tarde admittidas nas grandes festas athenienses.

Traçámos, como indicação apenas do processo de formação do theatro no paiz onde elle chegou ao estado de maior florescencia, este rapidissimo esboço. Por elle se vê que o theatro tem forçosamente e sempre uma origem hieratica, no seu aspecto tragico e no seu aspecto comico. O fundo de todas as religiões balbuciantes é a lucta entre as divindades bemfazejas e as divindades maleficas, e se o espirito do mal infunde ás vezes um profundo terror aos

povos infantís, tambem é elle o objecto do escarneo popular nas suas repetidas derrotas. O papel desempenhado pelo diabo no theatro da idade media, e em muitas das suas lendas vem confirmar a theoria que estabelecemos. (1)

Mas, se n'essas procissões solemnes em honra de Dyonisos, o aspecto dos Silenos provocava o riso e despertava a veia comica da multidão, se os ditos dos phallophoros davam origem á replica afiada, resultava d'essa expansão turbulenta da jovialidade publica, juntarem-se naturalmente aos ditos, que só teriam referencia ao aspecto burlesco dos personagens do cortejo, outros mais sanguinolentos que iriam ferir directamente a personalidade real dos proprios ithyphallos e dos phallophoros, e que, não parando em tão bom caminho, não duvidariam atacar os personagens mais importantes que passavam, solemnes e graves, e que não podiam punir a injuria, que vinha do seio da grande multidão anonyma. Foi assim que a injuria, o epigramma pessoal não tardaram a fazer parte dos proprios ritos, e que d'esses germens vagos brotou emfim, na grande época theatral da Grecia, a comedia de Aristophanes, desbragada e audaciosa, que amarrava ao pelourinho implacavel da sua critica, designados pelos seus nomes, os personagens mais importantes de Athenas.

Assim vêmos que, da mesma forma que a elaboração mythica é a primeira manifestação da phantasia popular, tambem as homenagens prestadas pelo povo ás divindades que da sua imaginação tinham brotado davam lugar forçosamente ás primeiras manifestações do genio dramatico e comico. Vamos vêr estas mesmas causas actuando na Italia, e procuremos indicar, com a rapidez e a superficialidade que a estreiteza do tempo nos impõe, os motivos porque o theatro romano longe de ter a sua expansão e desenvolvimento natural, foi depressa atrophiado no seu principio, e teve de ceder completamente o campo ao theatro grego, traduzido ou imitado pelos mestres da scena latina.

Continúa.

PINHEIRO CHAGAS.

(1) Dr. Hase *O theatro espiritual*, apud Albert Réville, Gustavo Roskoff *Historia do diabo*, apud Albert Réville.



EPHEMERIDES THEATRAES

RELATIVAS A PORTUGAL

(Vide *Revista Theatral*, 1.ª serie)

1 de novembro

1876 — A actriz Emilia Adelaide, parte para os Açores com uma companhia por ella organisada, devendo depois seguir para o Brazil.

Regressou a Lisboa cinco annos depois, dando no Theatro dos Recreios uma serie de representações, mas sem successo, tornando a partir para as terras de Santa Cruz.

4 de novembro

1848 — Representa-se em D. Maria o drama em 5 actos e 7 quadros *O Limpa Candieiros*¹ original de Ernesto Biester, que com esta peça fez a sua estreia como escriptor dramatico.

Tinha Biester então 19 annos.

Entraram n'este drama a actriz Soller e os actores Epiphanio, Tasso e o velho Theodorico.

Nos traços biographicos de Ernesto Biester publicados no *Diccionario Bibliographico e Diccionario Popular* se menciona o drama *Raphael* como sendo o inicio da carreira dramatica d'aquelle fecundo escriptor, quando só cinco annos depois de se ter representado o *Limpa Candieiros* é que aquelle drama foi escripto e subiu á scena.

1876 — Estreia da afamada *chanteuse* franceza mademoiselle Preciosi no theatro do Principe Real com a operetta *La fille de madame Angot*

Esta companhia tinha se estreado n'aquelle theatro na noite de 28 de setembro fazendo os principaes papeis a celebre Marie Denis.

1878 — Segunda apparição da celebre tragica madame Ristori em S. Carlos, com a *Medea*.

Deu a companhia italiana seis recitas, sendo a ultima em 14 de novembro com a *Judith*.

Além d'estas peças foram representados os dramas *Maria Stuart*, *Isabel d'Inglaterra* e *Maria Antonietta*.

A 1.ª apparição de Ristori havia sido em 15 de outubro de 1859 tambem com a *Medea*.

6 de novembro

1840 — Orjena-se a edificação do theatro de D. Maria podendo formar-se uma companhia de accionistas para esse fim e devendo, n'esse caso, as accões serem amortisadas com a terça parte do subsidio annual durante seis annos e com o producto de tres loterias annuaes feitas pela Santa Casa da Misericordia. O edificio ficaria sendo propriedade nacional.

1875 — Inauguração dos *Recreios Whittayne*.

Esta casa d'espectaculos occupou o sitio onde em tempos foi a formosa matta do palacio do marquez de Castello Melhor e hoje existe a extremidade norte do *Avenida Palace*.

Estreiraram se n'essa noite as irmãs Collier

(mademoiselles Lizzi e Carré) que se tornaram muito notaveis no baile americano.

7 de novembro

1863 — Recita de curiosos no theatro da *Academia Dramatica Lisbonense* no palacio do conde de Rezende, ao Campo de Santa Clara.

Entre outras coisas representaram se a *ca-turrice* comica *Os dois cegos*, desempenhada por Francisco Pereira d'Avellar e Raphael Bordallo Pinheiro, a *Morte do gallo* por José Guilherme dos Santos Lima, Passos Valente, D. Emilia Barreiro Cardoso, Francisco Pereira d'Avellar e Guilherme Costa e a *Diplomacia d'um pae* por D. Genoveva Carcomo Lobo, D. José Lobo, Pereira Avellar e Henrique Prostes.

10 de novembro

1894 — E' inaugurada a nova época theatral de D. Maria, que apresentou a sala renovada e um tecto novo, pintado por Columbano Bordallo Pinheiro.

12 de novembro

1865 — Morre pela uma hora e um quarto da madrugada o actor Chrispiniano Pantaleão da Cunha Sargedas. Foi classificado como o «primeiro actor comico absoluto» d'aquelle tempo. Morreu da idade de 52 annos, pois havia nascido em 27 de julho de 1813.

Tinha-lhe dado no dia 11 um ataque apoplectico sendo recolhido no hospital de S. José onde veiu a fallecer.

Havia-se estreado no theatro de D. Maria em maio de 1837 no drama *O anniversario* sendo desde logo muito applaudido.

Menos exactamente se aponta no *Diccionario Popular* o anno de 1866, como sendo o do seu fallecimento.

1895 — Terceira apparição em Lisboa da insigne tragica franceza Sarah Bernhardt.

Representa se o drama *Tosca* de Sardou.

A primeira apparição d'esta actriz fôra em abril de 1882 no theatro do Gymnasio e a segunda em abril de 1888 em D. Maria.

Sarah Bernhardt despediu-se do publico lisbonense em 20 de novembro de 1895 com a *Fedora* de Sardou.

Deu ao todo 11 recitas, incluindo n'estas duas representações quando regressou do Porto.



CELEBRIDADES ESTRANGEIRAS

FRANCISQUE SARCEY

Sirvo-me d'uma phrase de Beaumarchais, de que altero algumas palavras sem lhe alterar o rythmo: «um homem gordo, franco, bom, sempre bem disposto e de bom humor.» Eis como todos se representam Francisque Sarcey e o que elle é realmente.

¹ Longiquos tempos em que no D. Maria se podia representar uma peça com semelhante titulo!

Como jornalista tem uma physionomia áparte e uma *maneira* que é bem sua.

Os exigentes poderão dizer d'elle o que quizerem; mas não ha um artigo de Sarcey em que Sarcey não seja reconhecido pelo tom, ia quasi a dizer pelo gesto, e que não o denuncie immediatamente. E' sempre natural e tem sempre o ar de se divertir com o que escreve, mesmo quando o que escreve não é muito divertido.

Chega a admirar como elle sabe interessar-se por historias minusculas, por dramas que se agitam no espaço d'uma almofadinha de vento, por epopêas heroe-comicas que em cinco minutos terá esquecido. E vemos-o, ouvimos-o; ri-se por entre a barba, chama-nos «meu caro amigo» por um triz que não nos dá uma palmada no estomago. E' vivo e bem vivo, e asseguro-lhes que é este um dom supremo.

A sua qualidade principal, todos o sabem e todos o tem dito já, é o bom senso, que em tal dose não existe sem um pouco de scepticismo no que diz respeito á sensibilidade e á imaginação. Onde o bom senso basta, Sarcey triumphá; onde o bom senso não é tudo, em certas questões delicadas que se vê obrigado a simplificar um tanto, Sarcey faz ainda boa figura, e merece deveras ser escutado.

Tem dado tantas provas do seu bom senso, tem-o mostrado tanta vez, tão regularmente e ha tanto tempo, fazendo d'elle como que uma especialidade cujo monopolio muitos lhe reconhecem, que acabou por inspirar uma confiança sem limites a muito boa gente e um desprezo igualmente sem limites aos *cerebrados* da moderna litteratura. Sarcey é como quem diria o *bonhomme Richard* da imprensa contemporanea.

Sarcey é perfeitamente sincero e não tem a menor particula de fel. Não é possivel querer-lhe mal: elle não o deseja aos outros nem mesmo áquelles que faz cahir. As injurias deslisam como a agua sobre a sua pelle a que pessoas espirituosas chamam pelle de hippopotamo e que é apenas a pelle de um bom homem. Podem chamar-lhe pedante, tanto quanto quizerem, e não se teem poupado a fazel-o. Mas elle responde: «E' verdade, meu amigo, sou isso! E depois? Mas o meu amigo não é delicado, e além d'isso parece-me que exaggera.»

Contaram-me que elle dissera uma vez:

«Desde que vim ao mundo tenho ouvido bas-

tantes pessoas dizerem que estão de mau humor: eu não sei o que isso é, nunca na minha vida estive de mau humor.»

Escriptor, elle possui no mais alto grau o natural e a clareza, porque não fala senão das coisas que percebe perfeitamente.

E é este um merito que se tornou raro n'este tempo de pedantes que teem o ar de dizer mais do que sabem e de nevroticos que affectam pelo contrario ter mais «sensações» do que as que podem traduzir. Sobretudo, Sarcey possui um maravilhoso talento de exposição e de exposição animada. Sob a sua penna ao mesmo tempo paciente e divertida que jámais se apressa ou se enfada, as mais complicadas questões simplificam se, as mais ingratas tornam-se interessantes. A questão dos esgotos—lembram-se?—os maus cheiros de Paris, a peninsula de Genevilliers, não ha nada mais palpitante quando é elle quem fala d'isso.

Por outro lado, bem o sei, insiste muito talvez, põe demais os pontos nos *ii*, parece sempre dirigir-se a illetrados que não o comprehenderiam sem o seu luxo de explicações e de esclarecimentos. Seria preciso ser muito imbecil para não o entender! E não se dirigem sómente á pormenorisação paciente da sua exposição, mas á aspereza de algumas das suas ironias, e até por injusta extensão, por um sophisma inconsciente, ao seu estylo em geral. Nenhum dos nossos contemporaneos foi ainda tantas vezes comparado a um elephante. Sarcey é pesado; é um ponto assente: os que o dizem estão convencidos d'isso, e naturalmente são, elles, ligeiros como borboletas.

Pois bem! eu terei a coragem de afirmar porque estes juizos já feitos acabam por irritar: não, Sarcey não é pesado.

Referem-se ao feitio do seu espirito? Elle é franco, simples e sincero, sincero sobretudo, o que é diferente. Ou é ao seu estylo que alludem? Tenham cuidado. Já leram o *Diccionario philosophico* e as *Facecias* de Voltaire? Previnho-os de que Sarcey se inspira n'elles e d'elles inspira a sua prosa. E lembrem-se do que dizia Montaigne d'aquelles que criticavam o seu livro: *Je veulx qu'ils donnent une narzarde à Plutarque sur mon nez et qu'ils s'eschaudent à injurier Sénèque en moy.* Apesar de não se tratar aqui senão do tom geral do estylo, acautellem-se de dar um piparote em Voltaire sobre o nariz de Sarcey.— Os seus gracejos parecem-

vos triviaes? Se julgam que os de Voltaire eram sempre do melhor atticismo?

Que digo eu!! Leiam os Gregos: se imaginam que o atticismo era sempre da mais fina essencia!...

Sarcey é o XVIII seculo um pouco engrossado, se quizerem, mas não sempre. E ainda uma vez, não é de forma alguma no seu estylo que esta trivialidade me parece sensivel, mas antes em rigor, nos seus gracejos. E' verdade; elle não tem sub entendidos, finos sorrisos zombeteiros e ironicos: é um grande jacto de bom humor, explosões d'um bom senso alegre e ruidoso. E' franco, copioso, insistente. Pesado? não me parece. Desconfio que afinal, innocentemente ou não, se compara a prosa abundante de Sarcey com o seu involucro mortal, e que lhe vêem o estylo atravez da sua physiologia. Sabe-se, e elle mesmo o tem repetido vinte vezes, que Sarcey se parece muito pouco com um heroe romantico: que não tem de René ou de Obermann nem a elegancia ondulosa nem a palidez nacarada e que uma myopia celebre no mundo inteiro augmenta ainda o pezo do seu andar. E aqui está por que motivo se diz que a sua penna é pezada: asseguro vos que não ha outra explicação.— Ou então, se o preferem, é a sua franqueza que é pezada aos hombros d'aquelles a quem é dirigida.

*

Não avançarei a dizer que Sarcey fundou um genero: quem é que fundou já um genero? Mas elle foi o primeiro que apoiou sempre unica e constantemente a critica dramatica na experiencia — e na experiencia mais vasta, mais completa, mais leal.

Certo, a critica dramatica já existia antes d'elle. Simplesmente com Corneille e Molière não é senão a critica de dois grandes homens por elles mesmos. A critica de Voltaire é a apologia do theatro de Voltaire. A critica de Diderot é o systema de Diderot. Com Grimm a critica é sobretudo uma reportagem. Com La Harpe e Geoffroy é puramente dogmatica e grammatical: estes não querem saber outra coisa que não seja se as «regras» são fielmente observadas sem apreciar essas regras em si e juntam a isto a critica do estylo. Com Fiorentino, Theophile Gautier e Jules Janin a critica dramatica desenvolveu-se muito, Tinham elles (e sobretudo Gautier) excellentes observações pes-

soaes que alcançavam longe: mas ou as espalhavam ao acaso sem as ligar a uma theoria, ou entregavam-se a brilhantes phantasias a proposito da peça que analysavam, mas que quasi nada tinham com ella.

«Emfim Francisque chegou.» Chegou do fundo da sua provincia, attrahido por About, como um Caliban de collegio por um Prospero de boulevard (e todos conhecem a fidelidade terna da sua affeição pelo seu scintillante companheiro). Veio armado de bom senso, de paciencia, de franqueza e de bom humor; professor consciencioso, applicado, decidido a não escrever senão para dizer alguma coisa: não ingenuo mas um pouco extranho no meio da ironia parisiense. Acanhado, não.

Começou a contar tranquillamente, o melhor que podia, as peças que ia vendo, a analysal-as com a maior seriedade e a fundamentar com o maior cuidado a sua opinião. Disse o que pensava e disse-o simplesmente, sem *floritura*, sem paradoxos, sem fogos de artificio. No meio dos prestidigitadores da critica dramatica elle escreveu como bom professor. E isto pareceu prodigiosamente original.

Pouco a pouco, á força de ver peças, de as observar e de as comparar, formou sobre o theatro, ácerca da sua historia e das suas leis, ideias de conjuncto perfeitamente ligadas entre si, uma esthetica completa da arte dramatica. Essa esthetica acha-se dispersa nos folhetins do *Temps* ha mais de vinte annos, o que faz, em numeros redondos alguma coisa como mil e quarenta folhetins, doze mil paginas, trinta e seis volumes.

Hão-de objectar-me que o numero de linhas não quer dizer nada: mas é que talvez não haja um só dos seus folhetins em que não se ache que aproveitar, muito ou pouco, e affirmo-lhes que não é sem uma especie de respeito que se considera esse trabalho enorme, tão valente e tão consciencioso. Eu não tenho nem a pretensão nem a possibilidade de expôr aqui completamente as theorias dessiminadas n'esses milhares de paginas. Mas, ao folhear essa encyclopedia do theatro, admirou-me a abundancia de pormenores e a unidade do methodo.

Esse methodo é simplesmente a observação, a experiencia. A maior parte da gente toma Sarcey por um critico doutrinario que acredita piamente no valor absoluto de certas regras sem nunca lhes ter avaliado os fundamentos; mas

em toda a sua vida não tem elle feito outra coisa senão avalial-os, experimental os. As suas theorias não são mais do que comprovações prudentemente generalizadas. Nunca se antecipa ás impressões nem ao veridictum do publico: contenta-se em explical-os e acho até que hesita de mais em contradizel-os.

Sarcey parte d'estes dois principios incontestaveis:

1.º—O theatro é um genero particular, sujeito a certas regras necessarias que derivam da sua propria natureza.

2.º—As peças de theatro são feitas para ser representadas, e não sómente ante um punhado de delicados, mas em frente d'uma numerosa reunião d'homens e de mulheres.

Examinemos uma parte, ao menos, da essencia d'estas duas proposições.

Conclue.



CURIOSIDADES

AS FEIRAS E SEUS THEATROS

Concluido da pag. 284

Este genero d'espectaculo que tirou o seu nome das feiras de Saint-Germain e Saint-Laurent de Paris parece datar do anno 1595. Foi por essa epocha que um bom numero de comediantes ambulantes se estabeleceram na primeira d'essas feiras e ali se conservaram apesar dos protestos dos *Confrères de la Passion* e dos actores do *Hotel de Bourgogne* aos quaes, por sentença de 5 de fevereiro de 1596, foram obrigados a pagar uma renda annual de dois escudos. Antes de se verem actores de carne e osso, eram de pau os artistas que nas feiras se exhibiam. Em 1650 o famoso Brioché foi o primeiro a apresentar as suas *marionelles*, que tiveram um exito doido. Teve innumerados imitadores. Vieram depois os macacos e os cães sabios, os homens d'habilidades e por fim os saltadores de corda e os dançarinos. Foram estes que por 1678 começaram a representar umas peças de theatro, farças de graça pesada com fragmentos de enredos italianos. La Grille estabeleceu na feira de Saint-Germain uma *Opera des Bamboches* onde uma grande *marionelle* fazia todos os ges-

tos adequados á musica que um cantor collocado por debaixo do estrado, entoava. Muitos vêem n'isto a origem da opera-comica. Em 1661 appareceu na feira de Saint-Laurent um certo Raisin, organista de Troyes, que mostrava uma especie de piano com tres teclados dos quaes um repetia tudo o que os outros dois tocavam. O rei, encantado e intrigado mesmo com este prodigio, quiz saber como elle se realisava e descobriu se que era o filho do proprio Raisin que, mettido dentro do piano repetia o que os teclados executavam. Parece que deveria zangar-se Luiz XIV d'isto que não era mais do que um pequeno ardil; mas não, não só encheu o auctor de favores, mas ainda lhe concedeu uma permissão de representar comedias e dar á sua companhia o nome de *Companhia do Delphin*. D'ahi em diante Raisin á exhibição do tal piano juntava ainda para formar espectaculo uma sara-banda dançada pelos tres filhos e duas pequenas peças *Tricassin Rival* e *Andouille de Troyes*. Este theatro teve durante annos muita voga até que Molière por uma ordem real retirou para a sua companhia o actor Baron. Muitas companhias se formaram depois e d'entre ellas as mais apreciadas foram as de Allard, Maurice e de Bertrand em 1697, a de Selle em 1701, e a de Dominique e d'Octave em 1710. A partir d'aqui é que começaram estas companhias todas a representar scenas dialogadas, e a cantar canções. O theatro de feira estava constituido e — segundo a opinião de muitos — apparecera a opera comica, em estado embryonnario claro é, mas já apreciada e applaudida. Aproveitadas as antigas farças italianas e preparadas com um fundo e ao gosto nacional começaram a mostrar-se ao som de rebecca e de clarinete os lendarios typos de Arlequim, de Scaramouche, de Polichinello, do Doutor, do Gil, do Matamouros, etc. Estes typos explorados sem descanso prestavam se maravilhosamente ás parodias e aos ditos de graça pesada em que entremeiavam canções populares, como os modernos theatros ainda hoje costumam fazer. Este exito não foi porém do agrado da Comedia Franceza e da Opera que fizeram violentas reclamações. Seguiu-se uma cruel perseguição aos pobres actores ambulantes que foram victimas dos maiores vexames como prohições, multas, penhoras e até de demolições e de expulsão. A lucta era enorme por banda da Opera que não lhe consentia o executarem musica e por lado da Comedia que não lhe permit-

tia o representarem comedia. Veio o Theatro Italiano ainda juntar-se a estes dois, formando todos uma trindade terrivel que sem piedade queria aniquillar os pobres artistas. Foi-lhes prohibido representar scenas dialogadas e mesmo monologos. Estas continuas prohibições fizeram despertar a inventiva dos desgraçados e recorrer então a descobertas originaes algumas, curiosas todas. Primeiro faziam representar as comedias por creanças, depois por *marionettes*; experimentaram a pantomima mas os actores cantando trechos populares, foi-lhes tambem prohibido. Lembraram-se então, de, em vez de cantar, escreverem em grandes letreiros o bocado que o actor devia cantar e o publico que, naturalmente tambem o sabia de côr, entoava-o em côr. Foi enorme o escandalo produzido por este engenhoso ardil. Havia só um remedio: o completo arrazamento d'esta *troupe* de feira e os grandes theatros o conseguiram por meio de uma ordem barbara que mandou invadir os theatros de feira, quebrar e saquear tudo que n'elles se encontrasse. Depois d'este acto de vandalismo incrível perpetrado contra casas de espectáculo onde a gente se divertia e se ria sem privilegio do rei, os pobres artistas, á força de energia e d'espírito, ainda assim conseguiram manifestar-se em diferentes fôrmas da sua arte e foi então que sobre estrados improvisados começaram de apparecer as celebres arlequinadas, pantomimas, *divertissements* e prologos, d'entre os quaes muitos devidos a auctores conhecidos como Le Sage, Sedaine, Piron, Favart, e a musicos como Gilliers, Dauvergne, Philidor e Monsigny, verdadeiros creadores do genero nacional francez e paes da opera-comica que n'estes tablados se originou.

Como se vê, muitos auctores de nome trabalharam para os theatros de feira e d'isso não se envergonhavam. Muitos mesmo só d'elles viviam. Le Sage foi um d'esses que, só e de collaboração, compoz mais de 100 d'essas peçaitas em que nunca se deixava perder o ensejo de metter a ridiculo os *Romains* como chamavam aos actores do Theatro Francez, e de trocarem entre rivaes alguns ditos allusivos graciosos e sem offensa.

Em 1716, Catharina Vanderberg, que tinha o privilegio da feira de Saint-Laurent, obteve da Opera, durante 15 annos, a permissão exclusiva de dar, nas feiras, peças que tivessem canto, mediante o pagamento de 35:000 libras

por anno, contracto que não impediu a Academia de Musica de concluir, em 1721, egual tratado com Lalauze e Francisque. Antes d'estes tratados, em 1715, encontra-se já e pela primeira vez o titulo de *opera comica* dado a uma parodia do *Telemaco*, escripta por Le Sage com musica *nova* de Gilliers. Este titulo d'*opera-comica* significava então *obra alegre e entremeiada de canções*. E por aqui começa uma serie de peças d'esse genero que o publico de pressa tomou muito em gosto. Uma voga enorme teve então o Theatro da Opera Comica da feira até 1752, em que este genero d'espectaculo foi decididamente considerado o mais digno das feiras. E a partir d'então foi que a opera comica teve, não só bellas salas para se representar, mas ainda magnificos scenarios, baile, actores regulares, etc. acabando por se fundir com o Theatro Italiano, estabelecendo se de vez o theatro de feira que mais tarde a suppressão das feiras acabou, obrigando-os a descer os *boulevards* de companhia com mais dois novos theatros que já se haviam formado e a que a importancia progressiva dos *boulevards* foram dando tambem importancia, transformando-se, a pouco e pouco e com o andar dos tempos, nos theatros regulares que o mundo todo hoje conhece, pelo menos de nome.

Assim pois se estabeleceu o theatro regular, originario do theatro de feira, e o theatro de feira cujos germens existiam sempre e continuaram fructificando até hoje. E' innegavel a influencia d'esse theatro sobre a litteratura dramatica e sobre a musica.¹

E' muito discutivel se Shakspeare e Molière trabalharam em theatros de feira como corre vulgarmente. Como auctores não ha duvida que aproveitaram com vantagem muitos ou quasi todos os *canevas* e *imbroglios* das farçadas e tragedias terriveis que então se representavam, mas como actores essa versão vem talvez erradamente de ambos terem andado de terra em terra dando com as suas companhias representações, ora nas salas dos fidalgos, ora nos pateos de suas casas o que era mais usado. E' possi-

¹ A quem mais desenvolvidamente deseje estudar este assumpto, recommendamos o que sobre elle escreveram Parfaict, des Boulmiers, Monnet e mais recentemente o volume de E. d'Auriac que, alem da historia dos theatros de feira, publica tambem algumas das peças do repertorio d'esses theatros em extremo curiosas.

vel que, encontrando a *troupe* em seu caminho uma feira armada da qual a concorrência lhe promettesse bons lucros, não desdenhasse dar uma das suas representações, mas, sobretudo ácerca de Shakspeare, Francisco Hugo na sua historia do poeta inglez, quasi que por completo destroe esta tradição que lhe dá tambem uma das origens mais humildes, que não é a verdadeira.

UM ALFARRABISTA



PARADOXO ÁCERCA DO COMEDIANTE

(Continuado da pag. 315)

— O quê! pois julga que ella voltará?

— Ou que morrerá de aborrecimento. Pois o que quer que se ponha em lugar dos applausos do publico e d'uma grande paixão?

Se tal actor ou tal actriz estivessem profundamente penetrados da commoção dos personagens que interpretam, como ha quem imagine, digame se um pensaria em relancear a vista pelos camarotes, o outro em dirigir sorrisos para o lado dos bastidores, quasi todos em falar para a platea, e se haveria necessidade de ir ao camarim interromper as gargalhadas d'um terceiro para o advertir de que é tempo de ir para a scena apunhalar-se.

Mas não resisto ao desejo de lhe descrever uma scena passada entre dois actores, marido e mulher, que se detestavam; scena d'amantes ternos e apaixonados, scena representada publicamente no palco, tal qual vou contar-lhe e talvez um pouco melhor: scena em que os dois actores nunca pareceram mais perfeitamente entregues aos seus respectivos papeis; scena em que arrancaram applausos continuos á platea e aos camarotes; scena que as palmas interromperam dez vezes.

E' a terceira do quarto acto do *Dépit amoureux* de Molière, entre Eraste e Lucilia, dois amantes despeitados que mutuamente se reprimam. Pois os dois esposos, os applaudidos interpretes, sublinhavam com prosa da sua lavra os bellos versos de Molière e das injurias que se dirigiam em voz baixa, derivava a naturalidade e o fogo com que representavam os personagens do auctor.

Depois d'esta dupla scena, uma d'amantes, outra de conjuges, quando Eraste reconduzia a sua amante Lucilia para fóra da scena, aperitou-lhe o braço com tal violencia que a magoou, respondendo aos seus gritos com as phrases mais insultantes.

— Se eu tivesse ouvido essas duas scenas simultaneas, parece me que nunca mais na minha vida punha os pés n'um theatro.

— Se pretende que esse actor e essa actriz *sentiram*, quando seria? Na scena d'amantes, na de esposos, ou em ambas? Mas escute o que se passou depois entre a mesma actriz e um outro actor, seu amante.

Emquanto elle diz o papel, a actriz conta-lhe a scena succedida com o marido: *E' um indigno . . chamou-me . . nem posso repetir-l'o!* E quando é ella quem representa, o amante responde-lhe: *Não estás tu já habituada a isso?*

E assim de fala em fala.

E' d'este modo que esses entes tão sensiveis pareciam inteiramente entregues á scena que se ouvia emquanto não pensavam senão na que se dava em voz baixa e que ninguem percebia: o snr. teria exclamado: «E' forçoso confessar que esta mulher é uma actriz magnifica; ninguem sabe escutar como ella e representa com uma intelligencia, uma graça, um interesse, uma sensibilidade pouco communs. . . »

E eu riria das suas exclamações.

Entretanto esta actriz engana o marido com outro actor, esse actor com um fidalgo, esse fidalgo com um terceiro, que o fidalgo surprehende um dia nos seus braços. Este planeia uma grande vingança. Irá collocar-se nos assentos reservados no palco ás pessoas de distincção. (N'esse tempo ainda o conde de Lauraguais não tinha acabado com esse privilegio).

Ali, pensava elle, confundiria a infiel pela sua presença e pelos seus olhares de desprezo — perturbando-a e expondo-a ás vaias da platea. A peça principia: a traidora apparece, vê o fidalgo e sem se desconcertar, diz-lhe, sorrindo, emquanto contrascenava: *Mau, que se amia por uma coisa de tão pouca importancia!* Elle sorri tambem. Ella accrescenta, n'um outro intervallo da scena: *Vens esta noite ver-me?* E como elle não responde, ella accrescenta: *Acabemos com este amio tolo e espera-me no trem. . .*

Quer saber em que scena se intercalava o que lhe estou contando? N'uma das mais commoventes de La Chaussée, em que esta actriz so-

luçava e nos fazia também chorar como uns desesperados. Isto admira-o? Entretanto é a exacta verdade.

(Continúa)

DIDEROT



VARIÉDADES

Offerecemos hoje aos nossos estimaveis leitores, pelo preço do costume, o dobro de paginas que o programma da nossa Revista exige.

Do infatigavel editor theatral Bordalo recebemos mais uma comedia esplendida para theatros particulares, não só pela fama que grangeou mas também pela facilidade d'execução o — *Ditoso fado*. Está feito o elogio d'esta pequena phantasia de Manoel Roussado para que lembremos ao publico o exito n'ella obtido por Taborda que foi o creador do papel de *Dr. Savina*.

Julgaram todos ao ver o camartello publico doidejar pelos pincharos do telhado do theatro de S. Carlos que emfim se trataria de melhorar o *paraíso* que é um logar d'aquelle theatro verdadeiramente inconveniente e infecto. Sendo ali onde se encontram os melhores apreciadores de musica e, não raro, os membros das melhores familias da capital que não podem ou não querem servir, nas primeiras ordens, de *montre* aos joalheiros, sendo senhoras, ou, na platéa, de serviços aos empregarios, sendo borlistas, não era desajuizado o parecer aos que tão estrombolica phantasia podiam conceber em terras portuguezas.

Pois não senhores!

Vae levantar-se o salão nobre para continuar a ser armazem de cadeiras sem fundo e de scenario rôto, estraga-se o edificio, de fachada aliás magestosa, com penduricalhos de ferro e de vidro que tapam tanto da chuva como chapcu sem panno, mas os frequentadores do paraíso continuarão a espreitar a scena por buraquinhos de fôgão de sala, encavallados em palanques de praça antiga de touros, d'onde o menor descuido representará uma perna quebrada ou uma espinha torcida, e com um corredor-foyer ladeado por um ourinol de saguão e por um botequim de aldeola, onde as senhoras passam com vergonha e com pezar.

Entretanto este é o logar que os empregarios augmentam sempre de preço quando vem exhibição mais cara porque bem sabem, os maraus, que quem corre por gosto não cança e que quem vive de figurar tem uma tabella de preços muito limitada.

Está completa a companhia que ha-de funcionar esta epocha em S. Carlos.

Compõe-se ella de: Concetta Bordalha e Dina Barberini, sopranos dramaticos; Cesira Ferrani e Beatrice Vohon Halvorsen, meio character; Ida Rappini, Cloe Marchesini e Elena Marenzi, meios-sopranos; Florence Monteith, outra dama. Tenores: Giovanni Laura e Manuel Suagnez e, em representações especiaes, Francesco Marconi e Franco Cardinal, e talvez Masini. Barytonos: Ottorini Beltrami e Antonio Magini-Coletti. Baixos, De Grazia e Ferdinando Fabro. Comprimarios: Ragni, Franzini e Cannonieri. Mestre de côros, Giusto Giusti. Coreogra-

pho, Conti. Director de scena, Magnani. Maestro, Rodolfo Ferrari.

As operas novas serão *A Bohemia* de Puccini e *Asrael* de Franchetti, que será regida pelo proprio auctor.

O guarda-roupa vem todo de Milão.

Os artistas saem de Genova em 15 de dezembro e o theatro parece que abrirá em 24 com *Os Palhaços* de Leoncavallo.

No D. Amelia annuncia-se nova companhia estrangeira. E' parisiense—não sabemos se de Marselha como a outra, se Auvergnate d'esta vez. Seja como fôr, porém, começaram já os reclamos para rir.

Uma das *grandes* actrizes que para ali virão fazer-nos escancarar a bocca, de pasmo, é *uma das primeiras de um theatro de Paris que lhe concedeu licença de um mez* para nos fazer a graça especial de se deixar admirar pelos pobres alfacinhas.

Esse theatro—o jornal que faz o reclamo não nos quer deixar em duvidas sobre qual seja—é a *Comedia Parisiense*... que acabou ha que tempos porque o publico teimava em lá não ir.

E a mulhersinha só com um mez de licença!

Vão vendo...

Sabe-se officialmente que vae grande barulho em D. Maria por causa de uma peça que a direcção d'aquelle theatro não quer receber, decisão de que o auctor, o sr. Alberto Braga, recorreu para as instancias superiores.

Coisa alguma podemos dizer da opinião que sobre o valor litterario ou dramatico possam ter da nova peça os mesmos empregarios que ao sr. Braga acceitaram a *Irma* e a *Estrada de Damasco*, mas o que parece certo é que a peça será examinada por uma commissão da pseudo-academia litteraria que funciona ali para as bandas de Jesum.

Consta-nos todavia, muito extra-officialmente, que a empreza do Normal se metteu com auctor difficil de accommodar e que a não haver um accordo—o que é possível—talvez venha a perder o recebimento de uma das suas *letras a receber*, como, pela caixa de D. Maria, se chama ao arrecadamento de uma receita certa.

Não nos é permittido avançar mais, mas ha quem cogite a sério na maneira pratica de resolver este dilemma—ou ser *Vestal* de Arte Dramatica ou *Pastorinha* de Baile de Mascaras.

Transcrevemos textualmente do *Seculo* o que elle diz, e é exacto, sobre os impostos cobrados no Brazil ás companhias estrangeiras.

Lembram-se os nossos leitores que foi o representante do *Seculo* que mais se oppoz a que igual imposto se criasse entre nós, e o que elle disse então pode ver-se nas actas publicadas na columnas da nossa *Revista*. N'essas actas chegou mesmo a negar-se a existencia de semelhante imposto.

Pois leiam agora:

«No Rio de Janeiro lançam-se contribuições pesadissimas sobre as companhias estrangeiras. Aos actores ultimamente chegados d'essa cidade fluminense ouvimos a descripção minuciosa d'esses onerosos encargos. Quando qualquer companhia estrangeira toma posse de um theatro paga logo 250,000 réis de vistoria. Em seguida satisfaz 30,000 réis por um uma só vez pela licença e em cada espectáculo tem de contribuição 5 p. c. do rendimento bruto.

Todas estas quantias entram no cofre destinado ao progresso do theatro nacional.

O que tem, porém, muita graça, é que quasi todos os actores que formam o tal theatro nacional são portuguezes na maioria e francezes na minoria, mas em todo o caso, estrangeiros sempre. Estão, pois, em cheque os artistas que costumavam ir quasi annualmente ao Rio de Janeiro.»

Dançam conforme a musica.