

**PONTO DE
VISTA:**
*crítica e cena
pernambucana*

**Leidson
Ferraz**



PONTO DE VISTA:
crítica e cena pernambucana

Leidson Ferraz

Ficha técnica:

**Texto, pesquisa, design gráfico, tratamento de imagens, edição, revisão,
organização da publicação e assessoria de comunicação (imprensa e redes sociais)**

Leidson Ferraz

Nenhuma matéria jornalística está aqui reproduzida na íntegra, tendo todas as suas fontes, sem exceção, devidamente registradas, como respeito ao direito autoral das mesmas.

As ilustrações utilizadas neste trabalho são do século XIX, feitas pelo pintor francês Jean-Michel Moreau para a obra *Candide ou O Optimismo*, de Voltaire. Mas passaram por tratamento de cor e sombra por Inteligência Artificial. Como este produto cultural é gratuito, não há necessidade de pagamento de direito autoral de imagem, até mesmo porque as peças publicitárias possuem mais de dois séculos de existência.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Ferraz, Leidson
Ponto de vista [livro eletrônico] : crítica e
cena pernambucana / Leidson Ferraz. -- Recife, PE :
Ed. do Autor, 2025.
PDF

ISBN 978-65-01-38259-3

1. Teatro - História e crítica
2. Teatro brasileiro I. Título.

25-259925

CDD-809.2

Índices para catálogo sistemático:

1. Teatro : História e crítica 809.2

Eliane de Freitas Leite - Bibliotecária - CRB 8/8415



LEI ALDIR BLANC PERNAMBUCO



Secretaria de
Cultura



GOVERNO DO ESTADO
PERNAMBUCO
MAIS TRABALHO, MAIS FUTURO.

SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA

MINISTÉRIO DO
TURISMO



Sumário:

Uma possível genealogia local da crítica ao teatro	pág. 6
Comentários em ziguezague	pág. 8
Tentando alargar compreensões	pág. 10
Na revelação de si em meio ao exercício reflexivo	pág. 13
Páginas raras	pág. 15
O primeiro prédio teatral no Recife	pág. 19
O sucinto e depreciativo olhar europeu	pág. 23
Convencionalmente estabelecido	pág. 25
Reclamações e mais reclamações	pág. 30
Uma controversa “Mulatinha”	pág. 33
Teatro novo, folhetins constantes	pág. 42
O Pajem d’Aljubarrota	pág. 46
Espectador privilegiado e atento	pág. 53
Elogios que incomodam	pág. 58
Entre a crônica e a crítica de espetáculos	pág. 62
Vagando pelo deserto das letras teatrais	pág. 65
Chega o mais afamado ator brasileiro do século XIX	pág. 67
Volta o competidor em talento	pág. 73
Na gestão do negócio teatral	pág. 77
Corrosão rigorosa nas páginas de jornal	pág. 80
Mais lutadores no “ringue”	pág. 92
Estímulo ao empresário que contrata sublimes da cena	pág. 98
Do bom ao mau espanto	pág. 102
Guerra totalmente declarada	pág. 110
Novo gênero do teatro musicado	pág. 115
Preparando o terreno recifense com cuidado	pág. 118
Gritos, pateada e até traques explosivos para expulsar os franceses	pág. 120
Antes do incêndio no Teatro de Santa Isabel	pág. 123
Até que tudo se transforma num “montão de ruínas”	pág. 129
Novo teatro, menos críticas e mais ilusionismo	pág. 133

Renovação de gêneros e uma cena mais abasileirada	pág. 139
Revista aos moldes pernambucanos	pág. 141
Para além do texto, aprendendo a lidar com outros elementos do espetáculo	pág. 151
O levante “odioso” da crítica teatral	pág. 154
Toda a graça da cena	pág. 156
Crítico com embasamento teórico musical	pág. 160
Diversões “passatempo”	pág. 165
Projeções cinematográficas nos teatros	pág. 167
Os gêneros ligeiros ganhando ainda mais espaço	pág. 170
O “quase” deslumbre da mágica	pág. 173
Repertório para rir, apenas	pág. 177
Ops, um tanto de ousadia!	pág. 179
Revistas, piadas, canções, cena espetacular	pág. 181
Escrevendo com mais propriedade	pág. 184
Agrados, apodos e contendas	pág. 190
Crítica-documento de uma época	pág. 193
M., de Mário Melo, mas também de moralista ao extremo	pág. 199
A militância de Samuel Campello e Valdemar de Oliveira	pág. 203
O Grupo Gente Nossa	pág. 206
Fazer ver o “bom teatro”	pág. 209
Nada pode ser pior na arte que o conformismo	pág. 214
Homenagem	pág. 218
De uma revisão e atualização constantes: considerações finais	pág. 219
Fontes periódicas	pág. 222
Sites	pág. 228
Referências bibliográficas	pág. 228

PONTO DE VISTA: CRÍTICA E CENA PERNAMBUCANA

Uma possível genealogia local da crítica ao teatro

Na tentativa de reconstituir o processo histórico da crítica teatral pernambucana desde os seus antecedentes, me propus, nesta pesquisa financiada pela Lei Aldir Blanc, via Governo Federal e Governo do Estado de Pernambuco, a vasculhar indícios dos primeiros textos publicados nos jornais do Recife, ainda no século XIX, até chegarmos às resenhas das primeiras cinco décadas do século XX. Tal recorte se deu porque, no momento de aprovação deste projeto, em plena pandemia mundial da Covid-19, eu ainda estava no processo de construção da tese *Louvores e Pedradas à ACTP (Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco): a pulverização da crítica de teatro no Recife entre 1955 e 1969*, no meu Doutorado em Artes Cênicas na UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro). O texto que eu produzia na academia¹ arrematava bem toda esta proposta, abarcando o perfil do exercício crítico teatral exercido nos oitocentos e até mais da primeira metade dos novecentos.

Claro que se pensarmos nas possibilidades da crítica atual, a qualidade particular das fontes primárias utilizadas por mim, retiradas da imprensa cotidiana e situadas num momento histórico distante das práticas de hoje, dá sentido bem diferenciado às reflexões propostas naqueles tempos, com outros interesses articulados, outros objetivos expressos, tendo como guia procedimentos até bem peculiares. Mas independente das diferenças de abordagens, estilos e objetivos de apreciação estética, a intenção foi fazer ver o sentido de avaliação das obras cênicas ali apresentadas, mesmo com um público ainda pouco familiarizado com a leitura naqueles primeiros momentos de relação entre imprensa e teatro, e destacar como os agentes criativos formulavam suas opiniões e possíveis análises do que viam nos palcos, ainda que em formato tão distinto do atual.

Esse presente marcado pela constante fragmentação de todos os aspectos da vida e cuja atividade de leitura atenta, pelo menos da grande maioria das pessoas, se resume a *frames* de visualização acelerada nas redes sociais, com espaços e tempos compartilhados simultaneamente, a diminuição das distâncias, mas nada de verticalização no abordar dos assuntos diários. Ainda mais em se tratando da reflexão aos fenômenos espetaculares. No

¹ A tese *Louvores e Pedradas à ACTP (Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco): a pulverização da crítica de teatro no Recife entre 1955 e 1969* pode ser acessada em: www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/13994.

entanto, mesmo entre práticas e sentimentos partilhados de tão longa distância temporal, é imprescindível reconhecer que algo nos liga aos dias atuais, e não só nas aspirações de se ver uma cena vigorosa, pulsante – porque o crítico, à semelhança de qualquer espectador, deseja isso –, mas, principalmente, no uso político da escrita em favor do teatro, para dar-lhe visibilidade, fazê-lo existir como sugestão cultural em destaque na imprensa, incluindo períodos de tão poucas opções de entretenimento como naqueles primeiros tempos.

Portanto, salientando que a escrita de tais períodos estava em sintonia com o teatro ali exercido, pretendo aqui destacar quais palavras foram utilizadas por aqueles que escreveram sobre o fazer teatral nos jornais da época, que aspectos ressaltavam, que versões construíram, o que foi celebrado ou reprimido e, especialmente, como organizavam o seu pensamento sobre o teatro de então. São esses os contornos básicos levantados neste trabalho investigativo, como contribuição a uma espécie de genealogia da crítica teatral pernambucana, ou melhor, especificamente no Recife, na esperança de que sirva de pontapé para novas e futuras pesquisas na área, sempre tão necessárias aos interessados no teatro ao correr dos tempos.

Nessa tão longa exposição com certa análise do que foi publicado nos jornais do Recife, para ambientação inicial, começarei por destacar que uma grande variedade de periódicos compõe a história da imprensa pernambucana. Segundo o pesquisador Luiz do Nascimento (1966), autor da consagrada coleção de quatorze livros intitulada *História da Imprensa de Pernambuco (1821-1954)*, somente no período de 1829 a 1900 surgiram sessenta e seis jornais na capital do estado. Até o último ano analisado neste meu recorte temporal, os principais que abriram espaço para discutir o teatro, e que já estão fora de circulação, foram: *O Carapuceiro* (1832 a 1847), *O Diario Novo* (1842 a 1852), *A União* (1848 a 1852), *A Imprensa: Jornal Político e Social* (1850 a 1852), *Jornal do Recife* (1859 a 1938), *O Constitucional* (1861), *Jornal Pequeno* (que surgiu com o título *Pequeno Jornal* em 1898 e funcionou até 1899, reiniciando outra contagem a partir do seu novo nome e com tiragens até 1958 e de 1962 a 1964), *A Província* (1872 a 1933), *Diário da Tarde* (1929 a 1950), *Folha da Manhã Matutina* (1937 a 1959), *Folha da Manhã Vespertina* (1938 a 1959), *Folha do Povo* (1945 a 1960), *Diário da Noite* (1946 a 1985), *Correio do Povo* (1954 a 1961) e *Última Hora* (1962 a 1964).

Dos que ainda estão em plena atividade: *Diário da Manhã* (1927 a 1950 e de 1964 a 1985, em versão *online* a partir daí)², *Diário de Pernambuco* (desde 1825)³ e *Jornal do Commercio* (desde 1919).⁴ Com principal destaque aos dois últimos, pela importância que têm até hoje – como sobreviventes, na verdade, ainda que em situações financeiras nada favoráveis –, mas sem deixar de apontar muitos daqueles outros periódicos nesta pesquisa, passemos a vasculhá-los nas suas sessões teatrais, muitas vezes pontos de louvores, mas também de reclamações para manter o teatro em renovação constante. Só que antes de acessarmos tantas páginas da nossa história, da imprensa e do teatro, é preciso tratar do conceito do folhetim literário, até chegamos à crônica e a crítica teatral especificamente.

Comentários em ziguezague

De origem francesa, mas derivada do latim *folium* (folha), a palavra “folhetim” surgiu para designar os romances publicados em capítulos nos rodapés dos jornais e, mais à frente, passou a ser o próprio espaço ocupado ao fim da primeira página. Ou seja, folhetim tanto podia ser o romance que o jornal trazia em pedaços a cada nova edição, a crônica em si ou ainda uma coluna propriamente dita, exibida naquele local específico, com viés crítico ou não. Segundo João Roberto Faria (1992), por influência da imprensa francesa, o folhetim nasceu no Brasil com características semelhantes às do *feuilleton*, “artigo de literatura, ciências, crítica, que aparece com regularidade num jornal, geralmente no rodapé de uma página” (FARIA, 1992, p. 304).

A esta definição que vem do dicionário ele acrescenta ainda que a regularidade dos folhetins era semanal, geralmente publicados aos domingos, com vários assuntos acotovelando-se ali. “Um espaço privilegiado, diga-se de passagem, para o folhetinista se fazer conhecido” (*Ibidem, idem*), lembra. Comparado a um colibri que ziguezagueia pelos

² O *Diário da Manhã* pode ser acessado gratuitamente em: <https://diariodamanha-pe.com.br>.

³ O *Diário de Pernambuco* foi o primeiro jornal com periodicidade regular lançado em Pernambuco, cuja edição inicial saiu a 7 de novembro de 1825 e ainda hoje se encontra em atividade, reconhecido como o mais antigo jornal em circulação da América Latina. Mesmo com formato e número de páginas bem reduzidos, ele continua sendo impresso ou podendo ser acessado em: <https://www.diariodepernambuco.com.br>.

⁴ O *Jornal do Commercio*, com primeira edição a 3 de abril de 1919, foi proibido de ser impresso de outubro de 1930 até setembro de 1934, empastelado pelo Governo Getúlio Vargas. Ele passou a ser 100% digital a partir de 31 de março de 2021, com conteúdo divulgado apenas no site (<https://jc.ne10.uol.com.br>) e no aplicativo da empresa.

mais diversos temas, revelando deles o que há de mais interessante e inusitado, o folhetinista necessitava obrigatoriamente ser versátil, “capaz de passar em revista os principais acontecimentos da semana, sejam tristes ou alegres, sérios ou jocosos, econômicos ou políticos, sociais ou culturais. Tudo isso com a variação de estilo que cada assunto requer” (FARIA, 1992, p. 304).

Atento aos fatos mais importantes ou até comezinhos da semana o autor de um desses folhetins estava intrinsicamente ligado ao jornalismo, tanto por criar algo informativo quanto por ser crítico muitas vezes. Tratava-se, então, de um jornalismo leve, um exercício de estilo, que primava pela variedade de assuntos, resvalando, por vezes, no teor literário e até poético. Já a crônica, ocupando o espaço nos jornais que inicialmente era do folhetim-romanceado, no rodapé das páginas principais, surgiu como nova produção jornalística de fronteiras instáveis, sendo também uma estratégia de convergência de gêneros cuja palavra supõe o registro do cotidiano, do dia a dia.

Inspirado nos moldes franceses do mesmo *feuilleton*, publicação seriada que já parte da ideia de tempo cronológico a cobrir, vindo daí a perspectiva como registro do circunstancial, sua finalidade primordial era conquistar os leitores por conta de um diálogo íntimo, narrado em primeira pessoa dentro de um espaço sempre igual e com a mesma localização no impresso, criando-se assim, no correr dos dias ou das semanas, uma familiaridade entre o escritor e aqueles que o acompanhavam na leitura sequencial. Se no início do Cristianismo a palavra crônica, derivada do latim *chronica* e ligada ao termo grego *Khrónos* (tempo), significava o relato de acontecimentos e eventos em sua ordem temporal, com o desenvolvimento da imprensa ela passou a fazer parte dos periódicos, aparecendo, pela primeira vez, em 1799, no *Journal des Débats*, publicado em Paris.

De vida curta, porque seguida por outro texto em edição seguinte que pode complementar ou não o assunto inicialmente abordado, a crônica, ainda que tivesse um perfil definido, a exemplo da abordagem no teatro ou na literatura, sempre apostou na variedade de temas que rondavam aquele meio, indo do informativo, como um repórter que cobre os acontecimentos diários, ao criticismo. A visão participar que era dada aos assuntos muitas vezes transformava o cronista numa espécie de porta-voz dos seus leitores, pois, ao ocupar um lugar crítico, costumava lutar, até ferozmente, por valores e reformas almejadas. Necessitando também de um autor com observação aguda e verve crítica, esses relatos testemunhais, que hoje nos servem quase como documentos

etnográficos, tão cheios de detalhes do cotidiano, trazem mais do que nunca uma alteridade inegável, colocando-os como partidários de situações e acontecimentos.

O cronista, que também pode ser um escritor com aguçado sendo crítico, consegue expor a sua forma pessoal de compreender os acontecimentos que o cercam numa linguagem simples, direta, espontânea, mas também há aqueles que apostaram numa retórica enfadonha, elitista, abusando de estrangeirismos e de uma verborragia que supunham ser sinônimo de conhecimento. Pura chatice prepotente e uma forma de se fazer erudito. Em relação ao teatro, é claro que praticamente todos se imbuíram do papel de lente iluminadora sobre o que acontecia na cena e seus textos eram animados por uma finalidade bem prática: a de poder interferir diretamente nas realizações cênicas. Daí o papel de interventores do encaminhamento cênico futuro.

Além de registrarem os fatos, também tentavam organizá-los (as retrospectivas anuais são ótimo exemplo disso), relacionando-os com os mais diversos acontecimentos, discutindo ainda formas e ideias veiculadas no palco, com maior ou menor embasamento teórico. Ao levarmos em conta que a escrita teatral concebida após determinado espetáculo foi transformando-se dos folhetins iniciais para a crônica e a crítica propriamente dita, ela sempre ocupou um espaço intermediário, como gênero fronteiro que é, entre a apreciação fugaz, quase publicitária ou de registro social, até a análise mais profunda, analítica e argumentativa, com a densidade perto do ensaístico.

Tentando alargar compreensões

Ainda que se possa fazer distinção entre o folhetinista, o cronista e o crítico teatral, todos trabalharam nesse limiar entre o registro do que foi apreciado e alguma reflexão sobre a arte, mesmo que superficial nos seus primórdios, até o estabelecimento de critérios com base numa formação intelectual e sensível mais do que necessária e que vemos, já há algum tempo, em atualizações de endereços eletrônicos específicos do tema.⁵ Mas todas funcionam como uma extensão ao espetáculo, também retorno deste, com comentários que pretendem alargar nossa percepção sobre a obra em questão. Afinal, quem escreve sobre teatro, de certa forma pode até lutar com o teatro, exigindo contínuo

⁵ A publicação online *O papel da crítica de teatro no Brasil: do jornal impresso à plataforma digital*, lançada pelo Itaú Cultural, em abril de 2021, como parte do projeto “Crítica em Movimento”, reuniu nas páginas 38 e 39 mais de 50 endereços na Internet de sites, blogs, revistas eletrônicas e portais voltados à prática da crítica nas artes cênicas. Disponível em: <https://issuu.com/itaucultural/docs/caderno1_criticemmovimento_af2/1?ff>.

trabalho de atualização e reinvenção, mas também luta por ele e, fundamentalmente, pelo seu lugar no mundo.

Propondo-me a uma espécie de acompanhamento às variações no tempo, os indícios aqui apontados, de certa forma, tentam traçar como a resenha crítica no Recife foi lutando para se fazer existir e se insinuando lentamente, respondendo às demandas e possibilidades do seu momento presente. Afinal, quem escreve traça um diálogo com a cena e com a realidade social do seu tempo, independente dos critérios que balizavam os seus juízos. Nos primeiros registros surgidos, de anônimos ainda, vai-se perceber que o que o “crítico denunciante” viveu no teatro interessava muito mais do que o fenômeno teatral em si e que as reclamações ou louvações eram constantes, ou, mais à frente, com a publicação dos folhetins como rodapé dos jornais, que a “performance” do ator passou a ser o tema central a ser discorrido, bem mais do que a dramaturgia ou o espetáculo que poderiam ter sido comentados.

O inegável é que, ao tentar implantar o seu ponto de vista sobre uma peça apresentada, trazendo para o primeiro plano aquilo que lhe parecia ter mais expressão no sentido positivo ou negativo, todos aqueles avaliadores estavam reproduzindo opiniões pautadas por impressões subjetivas, sem nada de “rigor científico”, algo que vai perdurar por mais de uma centena de anos na capital pernambucana.

Houve tempo em que a crítica se demorava mais na análise do texto, e não apenas por facilidade, já que ele pode ser lido antes ou depois da estreia. Essa preferência correspondeu a uma fase da evolução do nosso teatro, literário, contra o predomínio do *boulevard*. (MAGALDI, 1995, p. 32)

Mas estamos aqui adentrando por um período anterior, ainda na primeira metade do século XIX, no Recife, quando nem mesmo o texto apresentado era o principal elemento destacado pelo crítico, apesar deste ser o norteador do seu olhar para a apreciação dos itens que abordava no espetáculo, tudo derivando dele e devendo estar bem adequado ao que ele propunha ou sugeria. Isto sem contar que também existia uma enorme dificuldade de acesso às publicações teatrais, pela inexistência da impressão de livros e a rara comercialização dos mesmos, quase todos vindos de fora do país. Se o teatro forma opiniões e opinar é ter um julgamento sobre (ainda que a crítica atual queira fugir disso), ao observarmos as primeiras linhas dedicadas ao teatro veremos que o perfil judicativo era a orientação dos que se atreviam a escrever sobre uma atividade cultural

ainda pouco difundida: a apreciação da arte teatral e o posterior comentário sobre nos raros periódicos existentes.

É a partir desses escritos que podemos perceber aspectos que norteavam não só o olhar dos avaliadores de então, mas algumas convenções e procedimentos daqueles que se dedicavam ao teatro naquele momento ainda tão embrionário no Recife. Sem desmerecimento, prefiro então considerar que tais escritas são antigas, antiquérrimas, exemplos dos primórdios bem distantes do tipo de texto que hoje reconhecemos como uma crítica de teatro, mas sem desprestigiá-los como resenha opinativa voltada à arte teatral e, claro, de valor histórico inegável. Salientando que é no jornal que o hiato temporal entre o relato e a encenação se torna mais curto, com aquele analista, anônimo ou não, procurando recuperar com palavras de descrição e julgamento o presente já extinto, por que não valorizar o que foi escrito como reflexão sobre determinada época, ainda que possamos, hoje, achar quase tudo superficialmente banal?

Para tanto, apoio-me numa definição que Décio de Almeida Prado (1987) chegou a esboçar no livro *Exercício Findo: crítica teatral (1964-1968)*, o último que escreveu como registro de sua produção intelectual na imprensa, isto sem contar as obras de perfil mais ensaístico que concebeu posteriormente, quando ele nos deu outra perspectiva àquelas situações:

Mas talvez seja esta mesma precariedade, responsável por famosos erros históricos, que justifique a publicação de matéria tão insegura, por ser ela, afinal, o único testemunho prestado na ocasião, de forma imediata, sem possibilidades de retoques, sobre o que o teatro possui ao mesmo tempo de mais efêmero e de mais característico, quero dizer, o espetáculo vivo, o desempenho dos atores, a fusão do texto e dos elementos da montagem, tudo que no momento nos comove e nos exalta para logo começar a se desvanecer e a se desfigurar através da memória. (PRADO, 1987, p. 12)

É por isso que resenhas críticas, conduzidas por folhetinistas, cronistas ou críticos tão distantes dos ensaístas atuais – estes preocupadíssimos em atrelar, cada vez mais, o que se vê no palco com questões sociais urgentes do mundo –, vêm há muito tempo ganhando status de fonte imprescindível para a historiografia da cena, com traços e pistas para uma futura história do teatro. Mesmo que todo esse exercício reflexivo tenha sido realizado sem nenhuma perspectiva de escola para isso, infelizmente como até hoje no Recife e em grande parte do Brasil, temos razões de ainda observá-las com acurada

atenção pelo papel que exerceram. Sobre “O dever da crítica”, por exemplo, o pesquisador Walter Lima Torres (2016) afirmou no livro *Ensaio de Cultura Teatral*:

A crítica teatral desempenha também funções que ultrapassam seu impacto sobre as produções em cartaz. Como um discurso paratextual ou parateatral, muitas vezes a crítica teatral brasileira é abordada, na atualidade, como fonte histórica [...] ganhando foros de fonte primária para estudos de cunho historiográfico, tanto em relação à dramaturgia, quanto em relação à encenação e recepção. Exercida, majoritariamente, desde o século XIX, a crítica teatral brasileira foi sendo tratada como um vestígio do espetáculo, registro ocasional de uma opinião específica, ganhando estatuto de uma fonte para o conhecimento de uma recepção particularizada de uma realidade teatral. (TORRES, 2016, p. 84)

Isso é fato. E concordando ou discordando delas, achando-as rasas ou profundas de detalhes da época, o que não se pode fazer é desprezá-las porque, efetivamente, as críticas contribuem para a construção de um capítulo da história do nosso teatro, sendo, muitas vezes, o único documento de registro da recepção de um espetáculo deixado à posteridade. No entanto, é preciso acessá-las com cautela e rigor de análise, encarando-as sempre como um testemunho da cena a partir de uma observação pessoal (ainda que muitas vezes o crítico tente captar a apreensão e receptividade do público comum), quase sempre concebidas numa redação apressada e cheia de imposições. Já que a historiografia se faz com muitas vozes, um profissional preocupado com o seu ofício vai tentar obter as mais diversas fontes para confrontá-las e, assim, delinear uma possível história do teatro, que não é dona da verdade e também se apresenta como uma construção, com escolhas e apontamentos do próprio pesquisador.

Na revelação de si em meio ao exercício reflexivo

Se tudo que fazemos traz o nosso olhar, o nosso ponto de vista, não dá para desprezarmos as críticas que foram escritas – mesmo que redigidas em tão pouco espaço de tempo e linhas disponíveis, quase sempre ao calor ainda do espetáculo visto, como a maioria dos textos que aqui serão observados, seja na hora seguinte ao findar da representação ou na curta maturação do dia seguinte –, porque elas também revelam posições, valores expostos de uma recepção particular de quem a criou a partir do seu

próprio horizonte de expectativas, e nos dão pistas dos acontecimentos daquele presente que hoje já é passado.

A crítica de teatro no Brasil ainda não mereceu dos historiadores uma obra que abarcasse a produção dos últimos cem anos. A história que existe é virtual, habitante fugaz na memória dos que militaram na crítica. O que há impresso está fragmentado em artigos acadêmicos ou em esporádicas investidas dos jornais de grande circulação. [...] A principal referência para qualquer tentativa de recuperar criticamente este passado ainda se encontra na própria história do teatro brasileiro. Apesar do espetáculo e a sua crítica serem momentos distintos no processo teatral, são simultâneos a um mesmo fluxo histórico, e não podem ser dissociados um do outro. (RAMOS, 1994, p. 48)

Esta reivindicação do crítico paulistano Luiz Fernando Ramos é bem pertinente. Afinal, a crítica de teatro integra a mecânica teatral e é muito a partir dela que pesquisadores têm construído parte da história do teatro brasileiro, mesmo ainda inegavelmente de forma tão restrita, excluindo “certa maioria”, como nós no Recife. Os livros da História do Teatro “Brasileiro” (proposidatamente entre aspas) nos ensinam que, oficialmente, a crítica de teatro no Brasil existe desde o século XIX, quando o movimento teatral expandiu-se no Rio de Janeiro, naquele momento o centro decisório do país, fortalecendo a atividade nas casas de espetáculos. O campo da escrita crítica foi de fundamental importância para consolidar ali o sistema teatral, que inclui uma produção artística constante, o público consumidor e a imprensa para tudo comentar.

Como afirma a pesquisadora Maria de Fátima da Silva Assunção (2012, p. 51), o desafio para uma nova historiografia teatral, que seja descolada da história da literatura e não mais parta apenas das obras dramáticas publicadas, está em “buscar uma metodologia que dê conta de sua efemeridade e que saiba lidar com as fontes ‘extradramatúrgicas’, como fotos, depoimentos, programas, entrevistas, crônicas, ensaios e críticas sobre o espetáculo”. Por isso a principal fonte da história aqui a ser delineada serão as resenhas que consegui achar folheando milhares de jornais acessados virtualmente ou presencialmente.

É certo que uma resenha crítica é um olhar apenas, parcial, subjetivo (por mais objetividade que tenha o seu autor ao escrevê-la) e pode, sim, trazer equívocos tremendos. Mas, para quem se dedica à historiografia da arte dos nossos palcos, faz parte enfrentar tamanho desafio. E ainda que no passado, inicialmente como folhetim ou crônica, já tenha sido uma instância legisladora e mesmo hoje, em raros e sobreviventes jornais impressos,

atue muitas vezes num gênero híbrido entre o serviço de informação e a crítica teatral de comportamento mais opinativo do que crítico-reflexivo, é possível a partir delas configurar, como lembra ainda o pesquisador Walter Lima Torres (2016, p. 85), “um complexo mosaico que contribui para o entendimento das dinâmicas internas e relações externas do movimento teatral como um todo”.

Afinal, a crítica, ainda mais dos períodos que trato nesta pesquisa, principalmente quando era exercida com bem mais constância junto à cobertura diária das saudosas colunas nos jornais, acompanha necessariamente o exercício cotidiano da criação teatral. E, também como lembra o crítico e pesquisador cubano Eberto García Abreu (2012), seus sinais apresentados aos leitores são apenas “registros que foram e continuarão sendo resultado dos olhares pessoais daqueles que a partir de diferentes posições, leram, concluíram, instrumentalizaram, descobriram os possíveis alcances das imagens teatrais”. Isso partindo dos jornalistas que foram contratados para publicar a sua opinião sobre os espetáculos ou mesmo dos chamados *diletantes*, aqueles assíduos frequentadores do teatro que encontravam através da exposição pública de suas resenhas pontuais uma forma de expressar seu contentamento, admiração, revolta ou repúdio com o que acompanhava regularmente no palco.

Páginas raras

O primeiro jornal editado e impresso no Brasil, aquele que inaugurou a imprensa durante o Império Português no nosso país, foi a *Gazeta do Rio de Janeiro*, lançado a 10 de setembro de 1808 e com circulação até dezembro de 1821. Sua publicação foi fruto da transferência da Corte Portuguesa a estas terras, pois até então era terminantemente proibido aos habitantes da Colônia o acesso a publicações, à perigosa circulação de ideias através da palavra letrada. Segundo a pesquisadora Orna Messer Levin (2015), foi o baiano Manuel Ferreira de Araújo Guimarães, oficial da Marinha portuguesa formado em Coimbra e colaborador da *Gazeta do Rio de Janeiro*, quem redigiu, já enquanto editor, a primeira resenha teatral publicada na imprensa brasileira, na pequena folha de opinião que ele mesmo havia criado, *O Patriota*, publicação que funcionou nos anos de 1813 e 1814.

Nela, ele desferiu ataques contundentes à peça *O Juramento dos Nunes*, de autoria do dramaturgo e titular da Marinha, D. Gastão Fausto da Câmara Coutinho, com música de Bernardo José de Souza Queirós. Surgiu ali a primeira polêmica pública envolvendo

o teatro no Brasil. A peça do autor português havia sido encomendada para inaugurar o Real Teatro São João do Rio de Janeiro, na mesma data de aniversário do príncipe D. Pedro de Alcântara, a 12 de outubro de 1813, numa espécie de elogio dramático à monarquia portuguesa acompanhado de música e coreografias. A obra foi concebida como um “drama lírico” em homenagem a sua alteza real, D. João, e ao povo lusitano, e trazia como enredo a vitória de um general inglês contra as forças de Napoleão Bonaparte na batalha de Vimeiro, em 1808. Naquele momento, Portugal ainda se via ameaçado pelas incursões do exército francês.

Araújo Guimarães, o redator d’*O Patriota*, rejeitou veementemente a iniciativa de Câmara Coutinho de não seguir os preceitos do gênero musicado, dando maior liberdade às partes declamadas. [...] A reação não tardou. D. Gastão da Câmara Coutinho publicou sua resposta à censura desafiando o redator d’*O Patriota* a explicar o que entendia por poema dramático e contestou seu crítico com argumentos em defesa de uma concepção distinta da peça lírica. A querela se desdobrou em ofensas pessoais, mostrando que já estava em curso uma disputa entre concepções políticas inconciliáveis, por meio da qual, em realidade, se encobriam divergências de cunho político. (LEVIN, 2015, p. 128)

Mas este foi um caso pontual. De acordo com a pesquisadora Tania Brandão (2018), ainda que a crítica mais constante de espetáculos tenha surgido dedicada aos bailados e à ópera⁶, a data de nascimento da crítica de teatro no Brasil é 1836, quando o político e homem das letras Justiniano José da Rocha passou a publicar resenhas críticas no jornal que fundou, *O Cronista*, período em que um certo “mercado da arte teatral” já estava rascunhado, com a prática de teatro acontecendo mais regularmente, presença de elencos profissionais e espectadores um tanto mais estáveis. É a partir daí que nosso primeiro crítico de atuação mais frequente declara estar surpreso pela pouca atenção que o teatro despertava no público e imprensa brasileira, mesmo sendo uma arte de poderoso incentivo sobre os homens, sejam eles “bárbaros ou civilizados, instruídos ou ignorantes, sensíveis ou grosseiros” (*Apud* BRANDÃO, 2018, p. 33). Decidiu Justiano José da Rocha que era necessário escrever sobre o teatro e lançou seus princípios:

[...] nenhuma peça nova deixaremos ir à cena sem que a análise crítica faça sobressair seus defeitos e sua beleza, sua boa ou má representação.

⁶ Até o compartilhamento da pesquisa de Orna Messer Levin, a primeira crítica divulgada na imprensa carioca que se tinha notícia, escrita por um autor anônimo em referência à ópera *Adelina*, de Pietro Generali, havia sido publicada na página 3 do jornal *O Spectador Brasileiro*, datada de 19 de junho de 1826, sob o título “Representação d’Adelina”. Segundo Luís Antonio Giron (2004, p. 78-79), o texto abordou “somente os aspectos teatrais dramáticos em detrimento dos musicais”.

O elogio, a censura, serão sempre imparciais, procuraremos fazer que sejam justos e judiciosos. Não nos queremos erigir em Sainte-Beuves, e em Janins, estes grandes críticos do teatro francês moderno, que nos falecem a erudição, a pureza de gosto e os talentos destes literatos; mas à mímica de outro, que tome a si tamanha empresa, nós o faremos... (*Apud* BRANDÃO, 2018, p. 33)

No entanto, mesmo num contexto bem diferenciado, segundo pesquisa do dramaturgo Viriato Corrêa, que resultou no artigo “O mais antigo crítico teatral do Brasil”, publicado na revista *Dionysos*, do SNT, em dezembro de 1960⁷, o desejo de expressar uma opinião sobre espetáculos vistos em terras brasileiras data de muito antes, vem de agosto de 1790, na ainda aldeia de Cuiabá, hoje capital matogrossense, quando o teatro nem havia se estabelecido no nosso país. Foi lá que o ouvidor paulista Diogo de Toledo Lara Ordenhes, por ocasião das festas pelo seu aniversário, que duraram surpreendentes 37 dias, com direito a missa solene, baile de máscaras, cavalladas, contradanças, recitação de versos, cortejos na rua e nada menos que 20 espetáculos apresentados, entre comédias, dramas, farsas, entremezes, tragédias e até óperas, de autores como Voltaire e Molière, escreveu crônicas de franca exaltação a tudo visto, época em que ainda nem havia jornal no Brasil.⁸

De acordo com Viriato Côrrea (1960, p. 4), ali “constatou-se um movimento cênico que é uma das maiores e mais surpreendentes curiosidades da história do tablado nacional”, somente com homens atuando. Isto porque “Não havia, para as saias honestas, focos de infecção maiores do que as inofensivas tábuas de um palco. Tão perigosas eram as tais tábuas que as próprias mulheres da vida airada as temiam” (CORRÊA, 1960, p. 5), comenta o pesquisador, brincando ainda que nenhum barbado se sentia diminuído em apresentar-se diante de uma plateia vestido de saia, a adocicar a voz para parecer do sexo oposto.

Quanto à apreciação das peças pelo aniversariante, termos como “Excelente, bem executada”, “Indumentária assejada e rica” ou “as damas, além de bem trajadas, executaram otimamente os seus papéis” (*Apud* CORRÊA, 1960, p. 8) estavam entre as tantaslouvaminhas de Diogo de Toledo Lara Ordenhes:

⁷ O material também é lembrado por J. Galante de Sousa no livro *O Teatro no Brasil – Tomo I – Evolução do teatro no Brasil* (1960, p. 137).

⁸ O manuscrito, inacabado e com ausência de folhas, foi publicado pela primeira vez em 1898 na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo* e tem valor incontestado para a história do teatro no Brasil. Todas as considerações foram republicadas no livro *O Teatro em Mato Grosso no Século XVIII*, de Carlos Francisco Moura (1976, p. 62-66).

O cronista mostra-se surpreendido com a correção do desempenho: “admirou-me que, sendo todos os cômicos totalmente sem exercício algum de representação nem de outros atos públicos, se saíssem tão bem”. Na comédia *Tamerlão na Pérsia* [de Agostino Piovene, com tradução de Antônio José de Paula], representada por crioulos, o ouvidor-cronista revela-nos uma grande vocação de ator. É o preto Vitoriano, que, poucos tempos antes, se alforriou. O crítico classifica-o de “inimitável” nos papéis de caráter violento. (CORRÊA, 1960, p. 8)

Pena que nem todos os textos escritos pelo ouvidor paulista chegaram até nós. Perderam-se alguns, mas dos que sobreviveram, ele continuou nos seus confetes, afirmando, por exemplo, que na aguardada ópera *Ezio em Roma*, libreto de Pietro Metastasio e música de Niccolò Jommelli, com homens vestidos de mulheres e cantando com voz feminina, as damas encontravam-se “bem armadas, assejadas e com riqueza sólida como nas outras comédias” (*Apud* CORRÊA, 1960, p. 9). Já os galãs também estavam com muito asseio e auréolas ricas, e encarnando a personagem Honorina, o músico de profissão Joaquim José dos Santos Nery, com boa voz e estilo, havia cantado excelentemente. Se o ouvidor Diogo Ordenhes foi mesmo o primeiro a “criticar” espetáculos na *terra brasiliis*, a sua opinião foi de total agrado “pela riqueza, luzimento e bom gosto vistos” (*Ibidem, idem*).

Nesse faro de diagnosticador de dados marginais, como afirma Carlo Ginzburg (1989, p. 144) ao nos lembrar da importância dos indícios, sintomas, sinais, resíduos, “pormenores mais negligenciáveis” que precisam ser examinados, e se temos a crítica teatral enquanto objeto de pesquisa, desde que se reconheça a historicidade inerente a cada texto apreciado, ela precisa estar contextualizada às circunstâncias que lhe deram origem. Os três exemplos anteriores não refletem o discurso que se exerce hoje, mas compreendendo seus caminhos, pressupostos e particularidades servem ao menos como situações específicas de que manifestações teatrais já repercutiam e causavam polêmica bem antes do século XX. Ou já despertavam o interesse de homens influentes, quase sempre das letras, com interferência na imprensa e, até mesmo antes dos jornais existirem, conseguiam chamar a atenção de espectadores prontos para deixar suas impressões compartilhadas a outros. Isto muito além do Rio de Janeiro.

Somente quando o secretário de Estado do Reino de Portugal, Sebastião José de Carvalho e Melo, o Marquês de Pombal, reclamou pela ausência de palcos oficiais no Brasil e concebeu o Alvará de 17 de julho de 1771, no qual reconhecia o teatro como arte capaz de oferecer a todas as nações “grande esplendor e utilidade, visto serem a escola onde os povos aprendem as máximas sãs da política, da moral, do amor da pátria, do

valor, do zelo e da fidelidade com que devem servir aos soberanos” (*Apud* CAMPELLO, 1922, p. 572), as casas teatrais se fizeram não só permitidas, como necessárias. Tal documento foi promulgado em meados do século XVIII como parte da política administrativa de D. José I, na contramão do enorme preconceito que existia em Portugal contra os artistas, tanto que a profissão de comediante chegou a ser considerada vergonhosa por lá e havia quem os julgasse infames e criminosos.

O primeiro prédio teatral no Recife

A partir do Alvará de 17 de julho de 1771, que aconselhava à colônia brasileira “o estabelecimento dos teatros públicos bem regulados” (*Ibidem, idem*), já no ano seguinte à promulgação, em 1772, foi construído no bairro de Santo Antônio o primeiro teatro da vila do Recife, a Casa da Ópera, mesmo contrariando bispos diocesanos que ainda lutavam para que permanecesse absoluta a proibição de se fazer teatro em Pernambuco.⁹ Seu nome referia-se a qualquer peça que intercalasse trechos cantados e falados, como era praxe na época.¹⁰ Segundo o historiador Pereira da Costa, autor da coleção *Anais Pernambucanos*, aquele era “um edifício térreo e acaçapado, sem forma e arquitetura alguma que indicasse o seu fim” (COSTA, 1958, p. 135), aparência que reforçava a má fama que ganhou no decorrer de quase toda a sua existência.

De planta estreita e comprida e situado na rua da Cadeia Nova, onde hoje podemos dizer nas imediações da rua do Imperador, o ponto artístico foi erguido em terreno particular não se sabe por quem e nem mesmo se o Governo tinha alguma ingerência sobre o lugar. Por 80 anos seguidos, de 1772 até 1852, administradores diferentes estiveram à frente de suas atividades, entre períodos áureos para a arte cênica ou de silêncios e de suposta decadência. Nesse tempo tão longo, o controverso “Teatro Oficial de Pernambuco”, responsável por receber a primeira peça de autor brasileiro encenada no

⁹ Para se ter uma ideia do enorme preconceito que rondava os “artistas de declamação” ou comediantes, em Portugal, no ano de 1751, a publicação *Recreação Periódica* afirmava: “À semelhança dos romanos, os portugueses pensam muito desfavoravelmente do mister do comediante. Reprovam-no como baixo e aviltante entre os misteres que o são. E para prova basta lembrar que recusam sepultura eclesiástica àqueles que o professam, embora a não recusem a assassinos e bandoleiros” (*Apud* FERREIRA, 2019, p. 49).

¹⁰ “Data de 1767, ou seja, cinco anos antes, a primeira Casa da Ópera brasileira, inaugurada na cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, na rua do Fogo, nas proximidades do Largo do Capim (também chamada de Ópera dos Vivos), por iniciativa particular do Padre Ventura, sob a proteção do D. Antônio Álvares da Cunha, o Conde da Cunha, vice-rei do Brasil. O espaço foi destruído dois anos depois de sua inauguração por conta de um incêndio durante a representação de *Os Encantos de Medéia*, peça de autoria de Antônio José da Silva, ‘o Judeu’” (CORRÊA, 1941, p. 7).

país, a comédia *Amor Mal Correspondido*, de Luiz Álvares Pinto, em 1780, ganhou outros nomes, como Teatro Público do Recife e Teatro Nacional de São Francisco, em referência ao convento de mesmo nome próximo ao local, sendo demolido no ano de 1855.

Mas foi com o apelido de “Capoeira”, dado pelo povo devido ao seu mau aspecto, que o estabelecimento ficou conhecido.¹¹ Apesar das acusações de ser escura e suja – a luz ainda se fazia com o “mesmo azeite de peixe e azeite de carrapato com que se [mal] iluminavam as ruas” (OLIVEIRA, [197?], p. 27) – a Casa da Ópera era a única opção de diversão teatral no Recife e conseguia atrair espectadores bem diferenciados, mesmo que sua entrada constituísse num “largo charco” (OLIVEIRA, 1977, p. 12). No entanto, a localização não podia ser melhor, ao pé da ponte recentemente reconstruída pelo governador Henrique Luís Pereira Freire, pois permitia a vinda de pessoas de variados lugares, seja atravessando o rio, partindo da Boa Vista, ou da freguesia de São Frei Pedro Gonçalves, ou ainda dos armazéns portugueses próximos, especialmente caixeiros-viajantes.

Num momento em que ainda existiam poucas edificações por ruas enlameadas, sair às noites recifenses pouco seguras em busca de diversão cultural era, sem dúvida alguma, um grande desafio. Com lotação de 300 lugares e plateia dividida entre geral e superior, esta última com camarotes de três ordens, há indícios de que nos seus primeiros anos de funcionamento não havia assentos, ficando o público em pé ou sentado em cadeiras trazidas de casa. Depois, a plateia térrea passou a contar com bancos para oito pessoas cada e, posteriormente, vieram as cadeiras de palhinha. A altura do teatro devia equivaler a quatro ordens de localidades e sua sobrevivência por tanto tempo, em meio a fases de agitação política, desequilíbrio econômico e intranquilidade social, é de impressionar.

¹¹ Na cidade de Lisboa, o Teatro da Rua dos Condes, palco à italiana que ocupa um lugar central na história do teatro em Portugal, “pela longevidade, pela diversidade de espetáculos, pelo acolhimento de etapas marcantes” (FERREIRA, 2019, p. 1), atravessou mais de dois séculos de existência, desde os setecentos até mais da metade do século XX. Ele começou a funcionar em 1738, enfrentando até o terremoto que dizimou quase tudo em Portugal no ano de 1755. Reconstruído em 1765, primeiramente foi considerado um espaço magnífico, até ser chamado de “velho Teatro da Rua dos Condes”, quando ocorreu a demolição do edifício em 1882. Reerguido em 1888, já como o “Teatro Novo da Rua dos Condes”, permaneceu em atividade até ser transformado em cinema em 1915 e, em 1951, definitivamente demolido no contexto da abertura da Avenida da Liberdade. O mais interessante é que, assim como aconteceu com a longeva Casa da Ópera no Recife, este prédio de espetáculos lisboeta também chegou a ser chamado de “capoeira” por críticos na imprensa, além de “pardieiro”, “baiuca” e “enxovia”. No entanto, os melhores artistas da cena portuguesa passaram por lá, naquele edifício baixo e tosco que a nobreza havia preferido anos antes. Disso conclui-se que as casas de espetáculos respondem às necessidades de sua época, até serem consideradas ultrapassadas e obsoletas. O ultraje, a partir daí, torna-se inevitável. Mais informações podem ser acompanhadas na ótima tese da pesquisadora portuguesa Licínia Rodrigues Ferreira, intitulada *O Teatro da Rua dos Condes: 1738-1882*, disponível em: <<https://repositorio.ulisboa.pt/handle/10451/41781>>.

Quanto à programação, fica difícil pormenorizar os primeiros tempos do que se via como espetáculos por absoluta falta de registros antes da publicação regular dos jornais¹², no entanto, os escritos dos viajantes que chegaram ao Recife dão uma vaga ideia do que ali acontecia e não são nada favoráveis as suas críticas, ou melhor, impressões, as únicas que temos. Sobre essa dificuldade de registros, na introdução do livro *A Gênese da Sociedade do Espetáculo*, Heloísa Pontes (2012) reforça que o teatro, entre todas as artes, cria outros entraves para quem se dedica a sua história. Por seu caráter eminentemente efêmero e diferente de um quadro, livro, filme ou fotografia, pouco sobra dele para a posteridade, “apenas uma pálida ideia da energia e das relações que enlaçam a sociedade real do público à sociedade imaginada no palco e seu impacto na época” (PONTES, 2012, p. 10).

Partindo dos pressupostos do historiador norte-americano David Lowenthal (1998) ao afirmar que o passado é sempre fugidio, repleto de resíduos, pequenas frações, fragmentos dos fragmentos, e que o que aconteceu jamais pode ser verdadeiramente conhecido, é através do relato – ainda que mínimo, muitas vezes reduzidos a duas ou três frases apenas – que podemos ter noção do que se representava naquela casa de espetáculos em suas primeiras décadas de existência. Na ideia de aflorar os comentários iniciais relacionados ao teatro em terra pernambucana, partamos então aos discursos lançados àquele espaço por diversos visitantes em viagem ao Brasil, assim como historiadores e pesquisadores, e às representações construídas sobre o fazer teatral daqueles tempos.

¹² A título de curiosidade: a primeira notícia que saiu no *Diário de Pernambuco* (VENDAS, 2 mar. 1827, p. 3) referente ao teatro foi sobre a presença do artista francês Mr. Rhigas, um ginasta que queria voltar ao seu país de origem e, para isso, pretendia vender um piano novo, mas já conhecido por duas vezes no Teatro do Recife. Observando o possível ambiente ao redor daquela casa de espetáculos por outros registros, sabe-se que Antônio da Silva possuía casa de pasto, bilhar e botequim em frente ao teatro. Ali servia bife, mão de vaca e cabidela desde às 4 da manhã, além de jantar para fora. O teatro também ficava bem próximo do cartório do escrivão Peres, outro à sua frente. Voltando ao Mr. Rhigas, sabe-se que ele se apresentou, pela terceira vez, na segunda-feira 16 de abril de 1827, com números de destreza, força e equilíbrio. No dia 25 faria nova sessão, mas foi cancelada por moléstia sua. Se vendeu ou não piano, não sabemos, mas partiu em viagem à sua terra natal, com a família, no dia 18 de maio daquele ano.



O sucinto e depreciativo olhar europeu

Começamos pelo súdito inglês nascido em Lisboa, Henry Koster, que chegou ao Recife aos 25 anos, em 1809, em busca do clima tropical para curar-se da tuberculose. Ele é considerado o autor da “melhor das narrativas sobre a primeira década do século XIX, no Brasil”, segundo o pesquisador Leonardo Dantas Silva (2002, p. 16), com a obra *Travels in Brazil*, escrita em 1816. Abordando aspectos culturais ao reclamar o absurdo número de igrejas, capelas e nichos de santos e se dizer surpreendido por não existir uma tipografia nem mercado de livros numa praça tão grande como o Recife, Koster também lembrou que havia na região “um teatro onde representavam farsas portuguesas, mas a direção é desastrada” (KOSTER, 2002, p. 110-111). E só.

Outro viajante inglês, James Henderson, autor de *A History of The Brazil: comprising its geography, commerce, colonization, aboriginal in habitants*, publicação de 1821, descreveu um pouco mais o local, com o mesmo teor depreciativo: “Há um teatro em Santo Antônio, mas as apresentações são extremamente medíocres e a casa pequena e pouco frequentada, não havendo estímulo para tal empreendimento” (*Apud* MAIOR; SILVA, 1992, p. 119). O francês Louis-François de Tollenare, por outro lado, em suas *Notas Dominicais*, livro que é fruto de viagens ao Brasil entre 1816 e 1818, rechaça ainda mais a Casa da Ópera, que ele diz ser “uma casa de aspecto bastante mesquinho a que chamam de sala de espetáculo. As representações acham-se interrompidas por causa do luto da rainha” (TOLLENARE, 1978, p. 22).

O único destes estrangeiros a descrever alguma representação vista naquele palco foi Louis Léger Vauthier, exatamente o profissional que veio ao Brasil, no período de 1840 a 1846, para modernizar a vida recifense no século XIX, não só como agente do progresso técnico, mas também no papel de representante da cultura francesa em alguns dos seus aspectos ideológicos e estéticos mais puros, com a clara missão de modificar paisagens sociais. Encontrou uma terra ainda patriarcal, tradicionalista e escravocrata, em relação mínima com a atividade cênica, tão diferente do seu país de origem, a França, a difundir o gosto pela excelência do teatro até hoje.

Em seu “Diário Íntimo de Louis Léger Vauthier”, capítulo do livro *Um Engenheiro Francês no Brasil – 2º Tomo*, de Gilberto Freyre, publicado em 1960, o engenheiro e arquiteto francês revela ter-se deparado com a tradição lusitana imperando no fazer teatral do Recife daquele momento. Surpreendeu-se com o aspecto daquela única casa de espetáculos e, ainda mais, com o que pôde ver em seu palco de madeira, desde

um ensaio à representação de um drama e uma farsa em sequência, como era comum acontecer ali em meio a intervalos de cantos, danças ou exibição de mágicas. Escreveu Vauthier:

Ao passar de manhã, entrei para ver o Teatro Central de Pernambuco, bem velho e feio, tanto em relação à sala como à cena. A sala tem forma retangular. São simples paredes de uma casa comum, às quais foram justapostos os camarotes. O palco não tem senão um porão. Decorações sujas e em desordem. Os caixilhos das decorações são inclinados em relação ao eixo e se colocam em corrediças. O assoalho é muito inclinado. A sala é forrada de uma espécie de papel amarelo de má qualidade iluminada por lâmpadas colocadas no seu contorno. A boca da cena tem 7 metros, sendo a profundidade total de 8 a 9 metros mais ou menos. (Apud FREYRE, 1960, p. 581)

Sob o título “Situação da arte dramática em Pernambuco”, Vauthier pormenoriza detalhes da “famosa peça” que assistiu, *A Impostura Pouco Dura ou O Deputado, O Eleitor e o Juiz de Paz*, “recentemente chegada de Lisboa e anunciada no *Diario* pelo diretor do teatro como sendo uma das jóias de seu repertório” (*Ibidem*, p. 593).¹³ Diz ser um espetáculo memorável e após discorrer acidamente sobre o que apreciou nos 3 atos em sequência, em trechos como “Os pormenores e o diálogo são de insigne grosseria, perfeitamente adequada ao gosto da plateia” ou “Quanto ao desempenho dos atores, é de meter medo” (*Ibidem*, p. 596), conclui após também analisar a farsa *O Par de França*, que encerrou aquela apresentação, antecedida no intervalo por um número de dança: “É preciso estar bem resignado a sofrer aquele suplício, para beber até o fundo a taça amarga” (*Ibidem*, p. 598).

Lembrou ainda que a sessão começou pouco antes das nove da noite e só acabou a uma hora da manhã, o que era comum, pois ir ao teatro significava gastar horas de experiência socializada num entretenimento. Naquela época, como esse era praticamente o único divertimento às famílias, além das idas à Igreja, a programação teatral oferecida durava realmente muitas horas noite adentro. A divisão de cada peça exibida como principal atração – uma tragédia, drama ou comédia – era de três a cinco atos, às vezes com um prólogo a mais e com os intervalos preenchidos por árias ou outros números especiais, podendo até contar com animais amestrados, tudo finalizando com alguma

¹³ Como durante o século XIX são raras as referências na imprensa aos autores dos textos apresentados, até mesmo nos anúncios publicados, por várias vezes tive que empreender uma longa busca para identificá-los. No decorrer das próximas páginas, apesar de nem sempre apontar a fonte onde os busquei (seriam inúmeras), fiz questão de registrar muitos dramaturgos, quando isto foi possível.

comédia em 1 ato ou uma farsa, na intenção de fazer o público voltar às suas casas com os sorrisos no rostos. Era um respiro necessário, principalmente se haviam acompanhado uma grande tragédia ou um drama lacrimajante antes.

O público, quase sempre barulhento e nada respeitoso, participava ativamente das récitas, muitas vezes ofendendo os artistas em cena ou, na melhor das hipóteses, os consagrando com gritos de “bravo!” e ramalhetes de flores. No caso do desabono ou mesmo dos louvores, convenhamos, ser artista teatral não era uma opção bem-vista pela sociedade, especialmente para as mulheres que, ainda que tivessem parentes no elenco (e isso quase sempre acontecia), eram obrigadas a conviver num exíguo espaço com outros homens não pertencentes à sua família. Circular pelos bastidores, frequentar camarins coletivos e esconder-se nas coxias esperando a sua vez de entrar em cena, não era para “gente direita”. Ainda assim, algumas artistas ganharam notoriedade por admiradores, desde que se mantivessem distantes de alguém próximo do seu núcleo familiar. Afinal, casar um filho ou uma filha com um artista da cena, nem pensar!

Convencionalmente estabelecido

Especializando-se em personagens-tipos, atores e atrizes costumavam representar com o seu próprio arsenal técnico, adquirido apenas na prática – já que não existiam escolas de formação –, e tudo era aprendido sob a coordenação do ensaiador (geralmente um ator de maior vivência nos palcos) e pela observação junto aos artistas mais experientes. Se prestarmos atenção nos apontamentos críticos mais antigos, vamos ver que muitas vezes se dizia que tal artista não estava em seu gênero, o que denota que já se esperava uma atuação dentro dos moldes de cada personagem, seguindo convenções na intenção de uma arte aparentemente imitativa da natureza dos seres.

As convenções, desde que empregadas na justa medida e à condição essencial de se não imporem aos sentidos, são a razão de ser da ficção; da Verdade artificiosa do Teatro e, portanto, da existência da própria Arte. A Verdade convencional, na sua função de vestir e exagerar a Verdade real, ativa, fortalece, estimula o senso de convicção, a ponto de fazer esquecer que nos achamos diante de uma realidade simulada. (RANGEL, 1948, p. 85)

O trecho acima é do livro *Técnica Teatral*, do professor e homem de teatro Octávio Rangel, que na primeira metade do século XX dava as cadeiras de Tecnologia e

Arte de Representar no Curso do Serviço Nacional de Teatro (SNT), vinculado ao Governo Federal. Ele esclarece que o uso de convenções, como veremos na delimitação dos gêneros de personagens, ou seja, dos tipos humanos a se representar em consonância com o que se espera de cada artista no palco, completamente baseados no que chamamos de *physique du rôle*, a aparência física ou personalidade que favorece a pessoa que irá personificar um papel numa representação teatral, continuaram como regras quase imutáveis durante séculos, o que não quer dizer que não faltasse sentimento nas composições dos artistas do passado. Pelo menos se esperava isso.

É ainda Octávio Rangel quem nos ajuda a delimitar que gêneros de personagens eram então convencionados. Os homens podiam ser galãs em diversas modalidades (amoroso, dramático, cínico, cômico, tímido, típico ou central), além de centro, vegete (homem velho e ridículo ou mal vestido) e baixo-cômico. Já às mulheres estavam reservadas às figuras ingênua, dama galã, dama central, *soubrette* (ou criada das comédias), vedete (primeira figura feminina quando criaram o gênero teatro de revista), caricata e estrela (a figura maior de um elenco). Além de apontar as características de cada um desses tipos, Octávio Rangel define a idade de quem deveria representá-los. Destaco algumas de suas contribuições às figuras masculinas:

- Galã (de galante) – Mancebo invariavelmente bonito ou simpático; sempre elegante e de maneiras distintas; culto, afável e bem falante. A idade dos galãs vai dos 18 aos 40 anos. (RANGEL, 1948, p. 86)
- Centro – Homem idoso. Dos 50 anos em diante. Pode ser cômico quando atua na comédia, dramático no drama; nobre na alta comédia; rústico na peça de costumes ou ainda cínico em quaisquer desses gêneros. Os Centros são sempre papéis difíceis, de destaque na ação das peças, exigindo, principalmente dos artistas novos a quem são distribuídos, uma rigorosa observação física que os leve a uma inversão diametralmente oposta da própria individualidade. (*Ibidem*, p. 91)
- Baixo-Cômico – Mede-se pela craveira dos 30 a 35 anos. Fisionomia aparvalhada. Gestos de lorpa, chocantes e grosseiros. Estúpido no todo e em tudo. [...] personagem copiada à baixa camada social. (*Ibidem*, p. 93)

Já as mulheres – raras de se conquistarem a tais funções (por isso, não poucas vezes no século XIX, as companhias teatrais permaneciam paradas, esperando a contratação de atrizes com talento reconhecido, principalmente de uma ingênua ou dama galã, disputadíssimas em todo o país. Daí vem o alto custo dos seus contratos) – destacavam-se nas seguintes categorias:

- Ingênua – A jovem adolescente, sempre formosa, meiga e delicada. Exorna-se de natural recato. Tem gestos serenos e discretos. É personagem da alta comédia e da comédia ou drama. Dos 15 anos 20 anos. Voz suave e argentina. (RANGEL, 1948, p. 94)
- Dama Galã – A mulher realmente bela, fascinadora, de impecáveis linhas físicas e p'leno desfruto de todas as faculdades sensoriais, quer nos grandes e violentos lances de uma tragédia, nas crises intensas de um drama; ou nas situações, sutilmente culminantes, de uma alta comédia ou ainda, guardadas as proporções, nas da comédia propriamente dita. Culta, insinuante, de educação esmerada. Sua idade partindo dos 25 anos, limita-se aos 35 anos. (*Ibidem, idem*)
- Dama Central – Idade madura. Pleno outono. [...]. É personagem da alta comédia e do drama. Dos 40 aos 45 anos. (*Ibidem, p. 95*)
- Caricata – [...] Filia-se à farsa ou à comédia de costumes. [...] Pode ser [...] idosa, moça mesmo, desde que mantenha a linha caricatural [...]. (*Ibidem, p. 97*)

Sendo assim, se o principal artista não fossem o próprio empresário, a 1ª atriz era quem mais ganhava no elenco. Se soubesse cantar e dançar, algo que se exigia como versatilidade dos cômicos (termo usado àquela época para classificar quem se dedicava ao teatro), seu valor seria ainda mais alto. Aliás, todos que possuíam boa voz acabavam cantando nos palcos, pois a música ao vivo sempre se fez presente às representações, com uma orquestra abrindo cada sessão com uma *ouverture* (introdução instrumental) e, acredito eu, participando também ativamente de todas as peças apresentadas, criando climas sonoros ou mesmo executando trechos com acompanhamento vocal por parte dos atores e atrizes de melhores vozes.

Por sinal, quando um empresário passava a gerir uma casa de espetáculos, submetido às regras de seus administradores/donos do lugar (estes sempre atentos ao possível lucro ou prejuízo do empreendimento), além da manutenção de todo o prédio alugado, de tudo o que necessita e rondava o palco, do botequim ou casa de bebidas (se houvesse), da casa do coche para os cavalos (também se houvesse como atrativo ao público, principalmente famílias), e de toda a equipe profissional envolvida – incluindo essa imprescindível orquestra de professores músicos e seu maestro-regente –, deveria contratar e pagar ao copista das canções vocais e instrumentais. Afinal, num tempo em que ainda não havia copiadoras como hoje, tudo era manuscrito e raros eram aqueles que possuíam algo impresso, inclusive livros¹⁴ e partituras de óperas para piano.

¹⁴ Hoje, felizmente, muitas dramaturgias raras podem ser acessadas gratuitamente no Projeto Livro Livre (www.projetolivrolivre.com), que funciona desde 2017 coordenado por Iba Mendes.

Para termos mais ideia das dificuldades frequentes dos empresários teatrais, eles precisavam, necessariamente, garantir a harmonia naquele ambiente (evitando brigas e insultos entre os seus funcionários e até mesmo dos espectadores, sempre muito afoitos), administrar os polêmicos “benefícios”¹⁵, solicitar guarda militar nos dias de representação, estar presente obrigatoriamente em todos os ensaios (manhã e tarde) e récitas (à noite) e observar se toda a casa de espetáculos e equipe estavam em ordem. Isso significava desde a manutenção do telhado, banheiros, portas, camarotes, assoalho e pagamento das luzes (velas, óleo de carrapato para acendê-las e funcionário que cuidava disso), até a vistoria do trabalho de serralheiros, carpinteiros, cortineiro, pintores de cenário, maquinistas, afinadores de instrumentos, porteiros, apontadores (das cadeiras e camarotes), guarda policial (para tentar criar ambiente ordeiro), cabeleireiros, guarda-roupheiros, músicos da orquestra, mestre de canto, contrarregistas, figurantes, dançarinos, copistas (dos textos e das músicas), cobradores (dos assinantes, com ingressos ou camarotes vendidos antecipadamente), tradutores (caso preciso), autores e compositores. Isso sem contar o ensaiador, o elenco e, pior, os egos. Ufa, bem pouco afazeres!

Óbvio que naquele momento o respeito ao direito autoral de criação não existia, portanto os textos e partituras musicais eram passados de mão a mão sem nenhum pagamento a dramaturgos e compositores, mas tudo tinha que ser registrado manualmente – daí a importância dos copistas. Àqueles comediantes que sabiam ler e escrever, suas partes eram entregues (somente a “deixa”¹⁶ e suas falas, pois ainda não se priorizava a leitura por completo de uma obra teatral, só conhecida nos ensaios finais). Isso se dava muito pela dificuldade de acesso às obras, para além daquela entregue ao “ponto”¹⁷, o

¹⁵ “O chamado ‘espetáculo em benefício’, ou simplesmente ‘benefício’, que mais tarde ganhou a alcunha de ‘festival’, pelo menos no nosso país, de acordo com o *Dicionário do Teatro Brasileiro* (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006) nasceu provavelmente na França, com primeiro caso registrado em 1735, quando a equipe da Comédie Française entregou toda a renda de uma peça a uma atriz que perdera seus pertences num incêndio. No século XVIII, os benefícios ocorriam, esporadicamente, para ajudar algum artista acidentado ou em dificuldades financeiras, mas já no século XIX tornaram-se prática comum na vida teatral, prevista inclusive em contrato e considerada como uma forma de remuneração a mais dos artistas, técnicos e dramaturgos [mas nem todos conseguiam, e isso gerava brigas com os empresários teatrais]. Foi assim que o benefício ou festival se popularizou no Brasil, para socorrer aqueles que precisavam, ou então como festa para o artista beneficiado, nacional ou estrangeiro, em clara demonstração do seu prestígio junto ao público, à imprensa e aos seus pares” (FERRAZ, 2019, p. 124).

¹⁶ Palavras finais da personagem com quem contracenava ou qualquer outra indicação visual ou sonora que permite ao intérprete identificar o momento de entrar em cena, falar ou agir. Cf. VASCONCELLOS, 1987.

¹⁷ O “ponto” era um profissional que, de uma caixa embutida no proscênio do palco, numa espécie de cúpula, lia em voz baixa toda a peça, sem que a plateia percebesse (mas nem sempre), para suprir possíveis lapsos de memória dos atores e atrizes, indicando ainda o movimento das luzes, dos efeitos e da cortina. Assim, resolvendo impasses, garantia a continuidade do espetáculo.

profissional que, com formação letrada, passava as falas aos atores e atrizes, inclusive àqueles semianalfabetos, a grande maioria. No geral, de três a quatro ensaios ou dez dias de preparação era o máximo a que se chegava por peça e até três récitas por semana aconteciam (domingos, quartas e sextas-feiras, a depender), com renovação constante do repertório, pois o diminuto público da vez queria sempre novidade.

Há quem afirme que o pagamento aos artistas era efetuado de três em três sessões. Também havia multas por mau comportamento e para quem se atrasasse ou faltasse nos ensaios (somente em casos de doença comprovada elas seriam abonadas); e deixar de aceitar alguma personagem ou discutir sobre a distribuição dos papéis, ou, quando muito pior, se fazer ausente numa representação, eram motivos de demissão sumária. Afinal, a disciplina da sua enorme equipe (para além de todos os perrengues morais) era a grande preocupação dos empresários teatrais, conjuntamente em saber como atrair fiéis espectadores e fazer com que os espetáculos anunciados acontecessem realmente (a chuva, como desculpa, poderia até cancelá-los), pois se depois de certa hora fossem transferidos, isso virava caso de polícia. É possível que para quase todos aqueles profissionais, os contratos físicos eram até firmados no papel, mas devia também haver muito acordo de boca. Garantias trabalhistas, nem pensar!

Para além de enorme gasto antecipado com vestuário, cenários pintados e anúncios diários na imprensa ou por cartazes afixados na cidade (por comícios que saíam às ruas junto a um grupo de meninos barulhentos na intenção de chamar a atenção dos moradores), não eram poucas as dívidas não pagas pelos assinantes de camarotes (o pavor deles é que, após ameaça pública, seus nomes fossem divulgados no jornal, principal veículo de comunicação, onde questões de honra eram comunicadas abertamente), além do luxo frente à contratação dos artistas visitantes, que incluíam não só a viagem e sua manutenção local diária, mas também o aluguel de uma residência fixa e até a sege (carruagem com duas rodas e cortinas) para transportar as estrelas e astros nos ensaios e exposições públicas. No final, tudo ficava à mercê da flutuação dessas tantas despesas e das possíveis receitas, fruto das afinidades ou não do público.

O empreendimento teatral era, assim, uma empresa mais do que arriscada, em contante instabilidade financeira (mesmo salientando que cada período tem suas peculiaridades, não há nada muito diferente do momento atual). No entanto, o teatro era o único divertimento constante à população e, pela precária condição de formação do cidadão e das cidadãs (poucas mulheres estudavam), ainda era visto como um meio educativo. Daí vem o seu conceito de “escola pública”, constantemente vigiada para não

transgredir conceitos morais, religiosos e sociopolíticos. O resultado disso foi a fiscalização censória às atividades teatrais por parte da polícia durante décadas, exercendo o poder de averiguação das obras e a prisão dos possíveis infratores (autores, compositores, artistas, empresários e até o público).

Um dos primeiros registros de controle teatral no Brasil é datado de 23 de agosto de 1839, quando oficializou-se a “Instrução para a polícia do Theatro de São Pedro de Alcântara” [no Rio de Janeiro], um conjunto de regras que objetivavam o controle da plateia e dos atores [...]: a primeira dizia respeito ao público que frequentava o teatro e era uma forma de moldar comportamentos tidos como “civilizados”, dentro de padrões estabelecidos, que ditavam e regulavam desde o comportamento da plateia, até como eles deveriam se vestir quando fossem ao teatro. Já a segunda parte se referia ao controle estadual sobre o que poderia ser apresentado no palco [...]. Cabe ressaltar que [...] esse controle era exercido e direcionado exclusivamente à polícia, pois não havia um órgão criado com esse intuito. Apenas em 1843, ocorreu a criação do Conservatório Dramático Brasileiro, instituindo oficialmente o primeiro órgão governamental que regulava a censura teatral no Brasil Império. [...] Já em 1945, com a deposição de Getúlio Vargas, José Linhares voltou a usar as forças policiais como instrumento da censura teatral e criou o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP). (OLIVEIRA JÚNIOR, 2021, p. 10)

Transitaremos nesta pesquisa, como lembrado no início, mais pelo Brasil Império e início da República, com o teatro ainda sendo o mais importante espaço de sociabilidade. E onde a crítica pôde exercer o seu mister de avaliação, condenação, louvação e/ou diálogo, interligando artistas, o rascunhador das linhas e o próprio público. Passemos, então, aos escritos de tão longínquos tempos.

Reclamações e mais reclamações

As primeiras “críticas” que se tem notícia escritas por gente do Recife, ou melhor, restrições ao teatro de então, não são necessariamente voltadas às apresentações vistas no palco da Casa da Ópera, mas à situação de se estar enfrentando problemas naquela sala de espetáculos. Sem identificar as fontes de onde colheu tais informações, o pesquisador Valdemar de Oliveira, no rascunho inicial que resultou no ensaio intitulado “O Capoeira: um teatro do passado”, vencedor do I Concurso Nacional de Monografias em 1976, lançado pelo SNT, traz algumas pérolas da relação delicada que espectadores mantinham com a administração daquele espaço, na época marcada pela gestão do português

Francisco de Freitas Gambôa¹⁸, o mais inquieto, produtivo e polêmico de todos os administradores que passaram por lá, sempre pronto a responder ao seu público também nos jornais.

Quando o Recife ainda estava sob o jugo do Império Português e no momento em que raros periódicos circulavam na cidade, não foram poucas as vezes que espectadores anônimos escreveram reclamações à imprensa (“O calado”, “Um amante do teatro”, “Um que por vezes tem visto a peça” ou “O espevitador do teatro” foram alguns dos epítetos encontrados), quase sempre questionando escolhas administrativas. Existem desde denúncias pela venda antecipada de camarotes, às vezes pelo dobro do preço original e que foram ocupados por outras pessoas na hora da apresentação, ou seja, comercialização de ingressos a mais da lotação permitida; até queixas de intervalos muito longos entre os atos, permitindo ao público, inclusive, ouvir a voz do empresário brigando com os artistas lá dentro.

Não faltam também referências negativas pelo gestor continuar a permitir a presença de meretrizes, quase como “ornamento” no teatro. Quanto ao que se via na cena, muita decepção sobre o anúncio de um prometido incêndio numa cidade cenográfica, que resultou apenas na derrubada do frontispício de casas de papelão, queimando entre elas algumas palhas “que mais parecia fogueira de assar castanhas” (O CANDEIA, *Diário de Pernambuco*, 21 mar. 1834, p. 4), e, mais comumente, queixas sobre artistas que ultrapassavam as características de seus papéis, com exageros na interpretação. Um intérprete galã, por exemplo, “deveria ser mais econômico dos seus suspiros e não os prodigalizar em qualquer recitativo” (*Apud* OLIVEIRA, 197?, p. 43).

Já outro poderia “moderar os gritos e circunscrever-se alguns tanto mais no natural” (*Apud* OLIVEIRA, 197?, p. 43). Estas são algumas das preciosas referências sobre a atuação teatral na primeira metade do século XIX em Pernambuco e da “crítica” que se fazia à época, ou melhor, queixas constantes. Um dos raros elogios foi publicado na seção *Avisos Diversos*, do *Diário de Pernambuco*.¹⁹ Escrito por “Um espectador”, o

¹⁸ No livro *Ópera no Recife: vozes, bastidores, espectadores*, o pesquisador Felipe Azevedo de Souza (2018) afirma: “Em 1827, quando Francisco Gambôa assumiu o teatro Capoeira (sic), o fez em associação com um grupo de artistas preocupados com os rumos que as artes tomavam no Recife. O coletivo que se chamava *Companhia Cômica Regeneradora do Teatro de Pernambuco* era formado por homens e mulheres, e tinha por objetivo ‘reformular os abusos introduzidos [...] pelo desleixo dos empresários’ que até então empregavam ‘meretrizes’ em espetáculos que alimentavam ‘depravados vícios e paixões’” (SOUZA, 2018, p. 31). No entanto, somente a partir de 1830 o português Francisco de Freitas Gambôa experimentou empresariar, sozinho, o Teatro do Recife, como passou a ser chamada aquela casa de espetáculos.

¹⁹ É dele que pude extrair, através do portal *Hemeroteca Digital Brasileira*, grande parte das fontes primárias que vêm a seguir. Verdadeiro oásis de preservação da memória do nosso país, este portal, criado em 2012 pela BNDigital e que virou o mais importante portal de pesquisa *on line* em periódicos do país,

texto saúda o bom desempenho de *Legítima Herdeira do Trono*, drama do autor Luís José Baiardo, lembrando que “todos os aplausos dados nessa ocasião pela plateia foram ainda muito poucos aos justamente merecido; [...] possam eles, apesar de sacrifícios e esforços, apresentar sempre dramas tão bons e tão bem desempenhados” (UM ESPECTADOR, *Diário de Pernambuco*, 30 mar. 1842, p. 4).

O espetáculo havia sido representado no dia 27 de março de 1842 por particulares no Teatrinho Recreio & Instrução.²⁰ Mas foi ainda em 1838 que surgiu a primeira polêmica envolvendo uma apresentação teatral no Recife. Tudo se deu a partir de uma criação do francês J. J. Gonnet²¹, professor de memória artificial e taquigrafia. Ele se lançou como dramaturgo nos dias 26 e 30 de agosto de 1838, no Teatro Público (como agora era chamada a Casa da Ópera/Teatro do Recife), com o melodrama em 5 atos *Os Cabanos ou A Inocência Justificada*, sem maior repercussão. A coisa ferveu quando ele resolveu apresentar, nos dias 29 e 30 de setembro daquele ano, outro melodrama em 5 atos, *A Mulatinha Pernambucana ou A Noite Conselheira*, terminando, respectivamente, com dois entremezes jocosos e críticos de sua autoria, *Os Chapéus Sediciosos ou O Casamento na Rua* e *A Peça Que Não é Peça ou A Cabala de Plateia*.

Uma controversa “Mulatinha”

Apesar do autor de *A Mulatinha Pernambucana ou A Noite Conselheira* ter garantido que aquela sua primeira composição teatral seguia algumas das melhores peças do repertório francês, apresentando um enredo o mais admirável e encantador possível,

reúne periódicos e documentos raros coletados, tratados e digitalizados pela Fundação Biblioteca Nacional no intuito de conservar parte do patrimônio documental brasileiro. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>>.

²⁰ Casa de espetáculos ligada à Sociedade Teatral Recreio & Instrução, que atuava pelo menos desde 1841 e no ano seguinte passou a ser a Sociedade Teatral Philo-Thalia, tudo indica que funcionando até 1844. Outros espaços teatrais, no entanto, já existiam. Se desde 1831 temos notícias de programações no Teatro de Olinda, naquela localidade, e no ano de 1845, na capital pernambucana, já estava em funcionamento o Teatro Philo-Dramático, no dia 19 de dezembro de 1846, então pertencente à Sociedade Harmônico-Teatral, inaugurou-se aquele que é hoje a mais antiga casa de espetáculos do estado, o Teatro de Apollo (a preposição “de” e os dois “eles” foram suprimidos com o passar do tempo). Com exceção deste último, os outros todos já foram demolidos.

²¹ Lendo o livro *Teatro e Escravidão no Brasil*, de João Roberto Faria (2022, p. 9), deparei-me com a seguinte informação: “1844 – Proibida pelo Conservatório Dramático a representação da peça *O Marujo Virtuoso ou Os Horrores do Tráfico da Escravidão*, de João Julião Federado Gonnet, francês radicado no Brasil. O autor a publica em 1851”. Apesar de Faria (p. 52-56) levantar a possibilidade de que ele não escreveu nada mais para o teatro, acredito que seja o mesmo J. J. Gonnet que, bem antes, morando no Recife, concebeu a polêmica peça que abordamos a seguir, *A Mulatinha Pernambucana ou A Noite Conselheira*.

sem sair da unidade dramática das 24 horas no desenrolar da trama e moralmente puro, tanto “que bem poderia chamar-se a escola das jovens, apesar que ela fará mais rir do que chorar” (TEATRO, *Diario de Pernambuco*, 28 set. 1838, p. 2), a obra foi massacrada justamente pelas indecências que levou ao palco. A personagem-título é uma moça virtuosa que, às vésperas de casar-se, é tentada por uma antiga amiga, hoje meretriz, que a convida a fugir de casa para prostituir-se.

A questão é que do 2º ao 5º ato, a infeliz protagonista se deixa seduzir, torna-se amante de um lorde inglês e, na companhia de um desonesto estudante do Curso Jurídico de Olinda, passa por mil e uma dificuldades, sofre maus tratos, chega a pedir esmolas e até a ser acusada injustamente de roubo. Sua opção final é precipitar-se num rio para afogar-se, mas tudo se esclarece ao público quando as reviravoltas trágicas se tornam apenas fruto de um terrível pesadelo da jovem. O autor brincava, assim, com as espacialidades e temporalidades de tudo o que não ocorreu na “realidade”.

Após registrar todo o desenrolar desse longuíssimo drama, o acusador que foi ao jornal sob as iniciais X. Y. Z. desbancou a verossimilhança da trama, considerada um engodo ao público, apontou palavras chulas e imorais escolhidas para algumas personagens e reclamou, entre outros detalhes, da causticidade do dramaturgo contra os costumes brasileiros e ingleses, injusto e ofensivo em sua generalidade. Mas suas maiores censuras, para além das questões morais, voltaram-se à própria escrita:

O estilo do drama é bastante inçado [cheio] dos galicismos inevitáveis num autor estrangeiro e por isso não podemos deixar de censurar a mr. Gonnet a sem cerimônia com que se atreve a escrever para o público em uma língua que mal gagueja, e para o público em peças dramáticas. Os teatros foram sempre e ainda hoje são, nos países civilizados, a escola do bom gosto em matéria de linguagem e mr. Gonnet vem nos impingir um patoá que ninguém entende? (X. Y. Z., *Diario de Pernambuco*, 12 out. 1838, p. 3)

Em meio àquela exibição de xenofobia, garantiu que os painéis de fundo pintado, as “vistas”, tinham sido impróprios para os diferentes quadros do drama, enquanto que os atores, senhores que “não gostam de críticas, apesar de estarem há muito familiarizados com pateadas²², singelas, dobradas e da triple bateria” (X. Y. Z., *Diario de Pernambuco*, 12 out. 1838, p. 3), ou estavam terrivelmente sofríveis com muita afetação nos braços, ou diziam suas palavras de forma precipitada, não permitindo que o público as distinguísse.

²² Manifestação livre de uma plateia em desagrado ao que é apresentado, muito comum àquela época. Para tanto, bate-se forte com os pés numa reclamação barulhenta e constrangedora aos artistas em cena.

Isso dos mais veteranos, pois o restante era quase todo formado de “bisonhos recrutas ultimamente alistados pelo sr. Gambôa” (*Ibidem, idem*), o empresário da casa de espetáculos que, por sinal, precisava parar de iludir o público com anúncios estrondosos, prometendo o que não conseguia cumprir.

A única exceção positiva tinha sido a atriz que desempenhara excelentemente a protagonista, sem, no entanto, dizer quem ela era. Por fim, o oculto crítico ainda lembrou que o Teatro Público, já velho e irregular, achava-se indecentemente decorado, com nada prestando e exigindo reforma radical. Claro que toda essa reclamação deu o que falar. Um anônimo, de inicial Y', questionou o crítico querendo saber qual o teatro do país que apresentava decorações análogas a tudo o que os dramas solicitavam, e mais, que atores ele apontava no Brasil para além de dois que os jornais do Rio de Janeiro indicavam, o português Victor Porfírio de Borja e o brasileiro João Caetano dos Santos, já que os demais eram “do baralhoca” (Y', *Diario de Pernambuco*, 15 out. 1838, p. 4). O arremate final, justificando que aquela produção teve apenas um mês para ser concretizada, sem qualquer ajuda financeira, foi de mais perguntas:

Qual a grande parte que fez o sr. Antônio Lopes [Ribeiro, ator e provavelmente o ensaiador à frente do espetáculo] na peça *A Mulatinha* [*Pernambucana...*] para que houvesse de ser censurado, se lhe não bastam as pinturas e mais obras de decoração e iluminação feitas no curto espaço de um mês? Em que época viu o nosso Teatro melhor decorado, tanto em cenário como vestuário? E, finalmente, quais as loterias ou pensões [alternativas de financiamento da época] que, à imitação das outras províncias, se tenham concedido a este Teatro para poder sustentar uma companhia tal qual requer o sr. X. Y. Z.? (*Ibidem, idem*)

Como se vê, se por um lado a crítica vem para exigir melhorias a possíveis deslizes, os criticados também se dão ao direito de questionar o crítico. É o jogo das disputas de opinião. Mas o caso encerrou-se ali mesmo, pois nem o avaliador voltou a escrever sobre qualquer novo aspecto da peça ou do questionário feito a ele, nem o dramaturgo J. J. Gonnet quis prolongar a questão, apesar de aparentemente estar programando artilharia para tal. Limitou-se, apenas, a colocar um ponto final irônico à questão, garantindo que duas ou três cacetadas preparadas como resposta ao “mui judicioso, mui correto, mui elegante, mui gramatical e, sobretudo, mui verídico comunicado assinado X. Y. Z.” (CONSTANDO..., *Diario de Pernambuco*, 19 out. 1838, p. 3), apesar de prontas para serem publicadas, não iriam à imprensa por não ter ele nem tempo nem dinheiro superabundante de custear espaço nos jornais.

Preferia responder na composição de um jocoso entremez intitulado *Puritano*, que tencionava brevemente levar à cena, sem, no entanto, fazê-lo. Quando uma nova produção foi anunciada para ocupar o palco do Teatro Público, *Dez anos da Vida de Uma Mulher ou Os Conselhos das Falsas Amigas*, tradução brasileira do drama do francês Alexandre Dumas, numa realização do próprio empresário e diretor da casa de espetáculos, o questionador crítico voltou a causar sensação, mas desta vez, com lisonjas a uma atriz que estreava ali.

Depois de salientar que já conhecia a obra por tê-la visto representada na capital do Império, estratégia que utilizou para se fazer mais respeitado por ser assíduo de teatros, com capital cultural para exercer sua abalizada opinião, o incógnito X. Y. Z. lembrou que o Teatro era velho, baixo, mal decorado, imundo, e seus atores os piores (com raríssimas exceções), tudo por falta de escola, de estilo e até de memória. Mas qual a sua surpresa e admiração ao conhecer a jovem Josefa Cândida de Mello, de apenas 17 anos, representando o papel de Clarisse:

[...] ao ver o garbo e desembaraço que essa senhora mostrou; ao ouvir a sua voz, doce e melodiosa; ao conhecer a naturalidade de sua declamação contra o geral costume de nossos afetados comediantes, que dizem friamente o que merece mais ardente entusiasmo [...]. Ela não descansou sobre o ponto do Teatro, mas decorou todo seu papel, e como todos os atores de talento deixou-se possuir inteiramente do caráter em que devia aparecer. Em minha opinião (se a minha opinião pode ter peso na matéria), a sra. Josefa Cândida deu mostras de grande talento dramático e faz esperar que este maior se tornará com a prática e lições das pessoas entendidas, e com a proteção do público pernambucano. (X. Y. Z., *Diário de Pernambuco*, 24 out. 1838, p. 3)

Para além de bater numa tecla que aparecerá várias vezes na crítica pernambucana, a necessidade do estudo constante para o aprimoramento na arte teatral, ele concluiu sua resenha afiançando ao diretor que se escolhesse um elenco de maior talento, com papéis acomodados às vocações dos atores e atrizes; acrescentasse mais cuidado na decoração da cena e um pouco mais de asseio nos camarotes e plateia, o divertimento melhoraria bastante e despertaria os bons cidadãos da indiferença com que o olhavam, apesar de não haver na cidade outros mais decentes voltados às famílias. Tal comentário, como já era de se esperar, rendeu resposta do empresário Francisco de Freitas Gambôa.

Mas, ele, curiosamente, começou sua resenha quase lhe pedindo socorro para usar da pena na intenção de elogiar os atores que desempenhassem seus deveres e censurasse outros que, apesar de pagos, tanto desleixo mostravam na arte da qual tiravam sua

subsistência. Acrescentou ainda um embaraço às suas atividades, as indecências que certos meninos diziam e faziam na plateia, “e que dão causa a tanto se declamar contra o Teatro, ficando em problema se essas imoralidades são praticadas pelos atores ou por alguns espectadores” (GAMBÔA, *Diario de Pernambuco*, 25 out. 1838, p. 3). Segundo o artista-empresário, aquele era o principal atrapalho para que pessoas bem educadas pudessem se dedicar à arte dramática e até mesmo frequentar aquela casa.

Pedia, então, aos eruditos que vinham escrevendo nos jornais – os primeiros dedicados a isso – para que tomassem a si a tarefa de reformar tais abusos, despertando até a Assembleia Provincial para a formação de um novo espaço, “demolindo-se e acabando-se com esta indigna barraca minada de formigas a que (em desonra da província) se lhe dá ainda o nome de Teatro”, confessou em detrimento ao próprio lugar que administrava. E encerrou o seu apelo com um melancólico desabafo:

Lembro mais ao sr. X. Y. Z. que eu, na qualidade de ensaiador, faço todo o possível por persuadir aos meus atores que a arte dramática não é mais que a imitação da natureza dos diferentes caracteres que representam; marco-lhes entradas e saídas de cena e lhes corrijo os defeitos gramaticais, como sei e consulto nos clássicos. Porém, diz o adágio, “Burro velho não aprende línguas”: um representa cantando e valsando, outro chorando, e há tal que representa dormindo! Poucos conhecem e sentem o que dizem. Falam naturalmente em casa e na rua; [mas] no teatro falam cantando, e todos disformes do natural. O remédio é correção nas folhas públicas [pagamento] para haver emulação [concorrência, a iniciativa de tentar superar alguém] e brio nos que o não têm. (*Ibidem, idem*)

Para além do cumprimento das responsabilidades, o ensaiador queria ver mais naturalidade naquele elenco, além de instigá-lo a exercer melhor o seu ofício, respeitando as indicações de palco, decorando seus textos, corrigindo deslizes na gramática – deveria haver alguns semianalfabetos –, além da projeção vocal e inflexões precisas, que necessitavam ser mais próximas ao real. Daí, quando parecia que a peleja inicial com mr. Gonnet tinha se dissipado, um tal de “O Abreu” mandou nova correspondência à imprensa para reacender as queixas contra *A Mulatinha Pernambucana ou A Noite Conselheira*, provando que o espetáculo mexeu nos brios de muitos àquela época em que críticas a espetáculos eram iniciativas raríssimas.

Num longo e agressivo ataque ele acusava que, para além de não se entender nada da ação do melodrama, ao ponto de ficar inviável enumerar “todos os desconchavos da monstruosa peça que tão grande peça nos pregou” (O ABREU, *Diario de Pernambuco*, 7

nov. 1838. p. 5), quando finalmente as situações se revelavam para o “público sofredor” ser apenas um sonho da protagonista, mais parecia que o dramaturgo charlatão estava a zombar dos espectadores com aquele arranjo, dando-lhes lições de refinada imoralidade:

É uma continuada série de patifarias e prostituições. [...] Às seduições sucede sempre o seguimento do crime e desmoralização. Ali finalmente só o vício, a prostituição e o crime é que têm encantos e regalos! Não se pode, snrs. redatores, não se pode ter pachorra [calma excessiva] para fazer a análise de uma peça aonde tudo é monstruoso e aonde, longe de ser um rasgo de generosidade ou razão, só o crime e a devassidão são os seus brilhantes episódios! (*Ibidem, idem*)

No entanto, para além da desmoralização e desordem dramática, preceitos que distinguiam a obra do tal “fazedor de comédias”, segundo ele, em geral a peça não tinha sido mal desempenhada pelos cômicos, já que as grosserias eram devidas ao autor, sendo necessário apenas que as autoridades policiais não mais o deixassem representar uma obra “carregada de indecências, de objetos lascivos, de desordens aprovadas e de delitos exaltados, comédia na qual só se presta a corrupção e se lisonjeia o vício. Ali, finalmente, só se vê o que a educação e a decência procuram esconder” (*Ibidem, idem*), garantiu. Diante de tão feroz comentário, mr. Gonnet, sem assinar de fato o documento, não resistiu e lançou sua longa defesa nas páginas de jornal, mas com um texto tão mal concebido – para além dos erros de escrita e impressão do material – e cheio de rompantes de agressividade, sugerindo o tempo todo que o crítico era um asno, que só deu maiores munhões a quem já o diminuía.

Ainda assim ele tentou esclarecer que na sua obra não havia nada de imoral, afinal, se Adele, a amiga prostituta, cometia crimes, Maricas, a “mulatinha” do título, sonhava com o que lhe sucederia caso se deixasse levar por um caminho longe da virtude. Tanto que “Adele acaba desgraçada, eis o fim que compete aos maus; [e] Maricas sobe ao trono de sua glória, nos braços do seu esposo, prêmio devido à sua virtude” (AO PÚBLICO..., *Diario de Pernambuco*, 19 nov. 1838, p. 1), como se a partir do desfecho da trama ele garantisse uma possível moralidade: punição aos corrompidos e louvação aos virtuosos, seguindo o que se esperava da dramaturgia na época.

Mas foi o apelo lacrimajante aos lembrar os profissionais envolvidos no trabalho o que mais se destacou na sua quase incompreensível argumentação, deixando claro que, como afirmara antes X. Y. Z., ele ainda não dominava por completo a escrita brasileira. E sua súplica, de tom agressivo, se fez assim:

Quem despende dinheiro para o Teatro é porque essa quantia não lhe faz falta, pois que não é gênero de necessidade. No entanto, duzentas ou trezentas pessoas entrando com uma pequena quantia mantêm um estabelecimento onde vivem quarenta e tantos cidadãos ali empregados, os quais terão decerto mulheres e filhos, irmãos e etc. a quem sustentem [...]. Mas o teu fito é roubar o pão e reduzi-los à mendicidade; porém eu te protesto que, se a ratoeira ou capoeira se arrematar, eu a comprarei para reduzir a estrebaria onde tu e teus quatro companheiros burros se aluguem, não cessando eu, então, de te gritar “Arre-burro!” para diante. (*Ibidem*, p. 3)

Apesar de não ser direcionada especificamente ao crítico X. Y. Z., ele, sentindo-se talvez atingido pelas restrições que havia feito antes, até rebateu as considerações defensivas de *A Mulatinha Pernambucana* ou *A Noite Conselheira*, mas depois de lembrar os grosseiros impropérios que a longa carta trazia, preferiu resumir tudo numa lamentosa conclusão: “Sem nexo, sem linguagem, sem cadência. Partes informes da loucura humana. E finalmente obra mais própria a adormecer crianças que a servir de honesta defesa” (X. Y. Z., *Diario de Pernambuco*, 24 jan. 1839, p. 2). A peça, depois de tamanha peleja, nunca mais voltou aos palcos, e a nascente crítica da época arrefeceu.

Bem melhor recebida foi a estreia do drama *Os Dois Renegados*, do dramaturgo português José da Silva Mendes Leal (Júnior)²³, exibido pela primeira vez no Recife a 2 de outubro de 1841, no então chamado Teatro Público, espaço que já fazia correr loterias junto ao público para o seu sustento (estava na sétima loteria àquela época). A apresentação foi programada em benefício de dois particulares não divulgados e findou com o jocoso entremez *O Forneiro ou d’Espanta Gatos*. Francisco de Freitas Gambôa, como empresário da casa, não poupou despesas para preparar a peça com todo o brilhantismo que o seu autor a fez marcar, com vestuários a caráter do século XIV (baseados em estampas do jornal lisboeta *O Mosaico*)²⁴; e com a xácara – canção narrativa de versos sentimentais – do 5º ato, cantada pela sofrida personagem Isabel, tendo arranjos compostos pelo professor da orquestra Patrício José de Souza.

²³ De acordo com a *Wikipedia*: “Nasceu em Lisboa a 18 de outubro de 1820, filho de José da Silva Mendes Leal, pianista e professor de música, e de Maria Domingas de Ascensão Botelho Barbosa. Por ter o mesmo nome de seu pai, utilizou frequentemente o adjetivo *Júnior* após o nome”. Mais informações: https://pt.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_da_Silva_Mendes_Leal. Como o próprio dramaturgo costumava assinar, a partir desta página vou me referir a ele como Mendes Leal Júnior.

²⁴ Além do dramaturgo Mendes Leal Júnior ser redator principal da publicação, um “jornal de instrução e recreio” publicado sempre às segundas-feiras, o 7º quadro do ato V de *Os Dois Renegados*, intitulado “O Ressuscitado”, chegou a ser publicado na edição de número 26, em 1839. *O Mosaico*, em sua versão portuguesa (pois outros jornais brasileiros homônimos também existiram posteriormente), sobreviveu de 1839 a 1841.

Dizendo-se que a pedido dos próprios beneficiados, Francisco de Freitas Gambôa interpretou o judeu renegado Samuel, já vivido pelo grande ator João Caetano no Rio de Janeiro, no final do ano anterior. Os demais personagens eram: Lopo da Silva, um cristão renegado (o ator José Máximo de Almeida Cabral); Pero Gonçalves (Antônio Lopes Ribeiro); Simeão, judeu e pai de Samuel (Joaquim José da Gama); Simão Affonso (Luiz Carioca); O Pajem Mourisco (Eleutério Dorneles); Frei Jorge Vogado (não há identificação de quem o interpretou); 1º Inquisidor (João José Lopes Cazaca); Isabel (Joanna Maria de Freitas Gambôa, esposa do administrador e empresário da casa de espetáculos); criada Leonor (Luiza da Conceição); e Esther, judia, filha de Simeão (Josefa Cândida de Mello).

Naqueles tempos, existiam outros atores e atrizes no elenco da companhia, a exemplo de Antônio Caetano dos Santos, Modesto Francisco das Chagas, Cunha Guimarães, Pedro Baptista de Santa Rosa, Pedro da Silva, Sebastião Arruda, Rita da Gama e Maria Joaquina, mas não foram citados no anúncio do espetáculo. Um curioso comentário crítico – não se sabe se verdadeiro ou puro *marketing* do empresário daquela casa de espetáculos – afirmava que aqueles atores eram “ótimos e capazes; se não todos, os principais; e só lhes falta o amor do público e proteção do governo para rivalizarem com os melhores de Portugal e Rio de Janeiro” (EXTASIADO, *Diario de Pernambuco*, 5 out. 1841, p. 3). Depois de anunciar que o teatro estava pintado e com novos consertos (o empresário chegou a denunciar que “meninos buliçosos” vinham rasgando com canivete os assentos de palhinha; as guarnições de papel; e os coxins dos camarotes, incluindo o da prefeitura), *Os Dois Renegados* seria exibido no sábado, 23 de outubro de 1841, mas acabou transferido, tudo indica, para a noite seguinte.

A 28 de outubro de 1841, em benefício do próprio Gambôa, foi programado *O Cativo de Fez*, drama de outro autor português, Antônio José da Silva Abranches, mas *Os Dois Renegados* voltaria à cena, desta vez numa quinta-feira, dia 15 de setembro de 1842, tendo como maior diferencial a presença, não de uma orquestra com dez ou quatorze músicos-professores, como era comum nos teatros, mas sim de uma banda militar, do 2º Batalhão da Guarda Nacional do Recife. Principiou o espetáculo com a *ouverture* da ópera *Semiramide*, de Gioachino Rossini, com libreto de Gaetano Rossi baseado na tragédia de Voltaire, *Semiramis*. A seguir foi exibida a “tragédia” (assim foi divulgada a peça) *Os Dois Renegados*, de Mendes Leal Júnior, com entreatos recheados de exibições musicais.

No fim do 1º ato, tocou-se, pela primeira vez na cidade, a *ouverture* da ópera *Guilherme Tell*, também do compositor italiano Gioachino Rossini. Ao término do 2º ato foi a vez de uma variação de clarineta. Ao fim do 3º ato, a *ouverture* da ópera buffa em dois atos *La Represalia*, do italiano Felice Romani. No 4º ato o dueto *Fama*, da ópera *Anna Bolena*, de Gaetano Donizetti, com libreto de Felice Romani. Por fim, no 5º ato, uma ária de *Semiramide* no flautim. Se houvesse demora para ordenação dos cenários entre um ato e ato, outras composições seriam tocadas. *Mademoiselle Carmela*, a pedido do empresário, cantou a xácara da peça.

Ao total, seis cenários diferentes eram utilizados na montagem: a sala da casa simples do judeu Simeão; o grande salão da rica residência do cristão Pero Gonçalves; um subterrâneo no convento de São Domingos de Lisboa; uma sala de julgamento com Inquisidore, toda armada em negro; o quarto de Isabel na luxuosa casa de Lopo da Silva; e uma capela em subterrâneo, com corredores e um túmulo. Ou seja, não dá para rebaixar a importância daquele palco na divulgação do teatro àqueles tempos. No entanto, mesmo sendo um importante centro de gravitação da sociedade recifense, o Teatro Público da rua da Cadeia realmente não agradava a certa parcela do público e quando se anunciou que um novo teatro ia ser construído, à altura dos grandes pólos culturais europeus, com clara inspiração francesa, como queriam os modernizadores da cidade à época, muitos vibraram de satisfação, mas a demora para concretizar esse desejo foi grande.

“Quando houver teatro dir-me-ão. Quando houver teatro! Tantos anos há que ouço dizer que se está construindo esse teatro, tantas vezes tenho ouvido dizer que está a concluir-se, que já vou crendo que trata-se da famosa teia de Penélope de que fala a fábula!” (CORRESPONDÊNCIA..., *Diario de Pernambuco*, 30 set. 1848, p. 1), escreveu, certa vez, um anônimo e impaciente leitor, à espera de uma nova e suntuosa casa de espetáculos para o Recife. A partir de agosto de 1848, provavelmente pela transformação de um teatro particular em público, arrendado à sua dona pelo ator Pedro Baptista de Santa Rosa – o local passou, então, a ser chamado de Teatro Nacional da Rua da Praia²⁵ –, o Teatro Público ganhou também um novo nome e foi rebatizado de Teatro Nacional de São Francisco.

²⁵ A inauguração do Teatro Nacional da Rua da Praia se deu a 3 de setembro de 1848 com o drama *O Proscrito*, do dramaturgo francês Frédéric Soulié, em benefício do próprio ator e ensaiador pernambucano Pedro Baptista de Santa Rosa, mas o espaço durou pouco tempo, até dezembro do ano seguinte.

Seu gestor também logo anunciou que, para evitar coincidência de data e horário dos espetáculos nos dois espaços, sempre reprogramaria para o dia anterior cada sessão divulgada, a exceção dos dias de chegada de algum ilustre político com evento grátis agendado, mas os espectadores, naquele momento, rareavam. Até que em 1850 surgiu o prometido Teatro de Santa Isabel e a competição se fez ainda mais desigual. Organizado luxuosamente com quatro ordens de camarotes, cada uma com 21 unidades, incluindo os dois do proscênio²⁶, sendo o mais caro o da 2ª ordem, que se distribuía de um canto ao outro do salão teatral, pois o de 1ª e 4ª ordem só ocupavam parte do espaço, como camarotes de lado, já que eram seguidos, respectivamente, pela galeria e o paraíso, tudo de muito bom gosto. Aquele último ficava bem de frente ao fosso da orquestra e palco, localizado no cume do teatro (às vezes chamado de varanda, geral, torrinha ou, numa definição popular, “puleiro” ou até mesmo “galinheiro”), como uma espécie de “arquibancada” com bancos corridos para espectadores de mais baixo poder aquisitivo.

Já a galeria ficava também na centralidade do teatro, na esteira dos camarotes de 1ª ordem, exatamente após cinco dos seus compartimentos, entrecortada pelo vão de entrada ao salão. Acredito que lá ficavam as cadeiras de 1ª e 2ª classe, talvez seguidas por outras mais, na parte final, aqui somente identificadas como “galerias”. Sim, porque há divisões nos preços oferecidos para camarotes de 1ª à 4ª ordem, galerias, cadeiras (de 1ª e 2ª classe), plateias (curiosamente sempre mais baratas do que todas as anteriores), varandas (ou paraíso) e até entrada geral. Seria esta última um imposto pago por todos, ou ainda haveria um novo e distinto lugar?²⁷

²⁶ Como hoje o Teatro de Santa Isabel possui apenas três ordens de camarotes, sendo as chamadas “frisas” – antes camarotes de 1ª ordem – voltadas para os espectadores de visão mais privilegiada, inclusive representantes do poder municipal (são quatro delas frisas reservadas para isso, além do Camarote do Governo do Estado de Pernambuco, localizado no 2º piso), é bem possível que na reconstrução da casa de espetáculos após o incêndio de 1869 (detalhes mais à frente), a quarta ordem de camarotes e varanda passaram a ser o que chamamos de “torrinha”. Segundo Geninha da Rosa Borges, que dirigiu aquele teatro, varandas eram “os bancos corridos centrais, da quarta ordem, fora dos seis compartimentos na quarta ordem” (BORGES, 2000, p. 22). Ou seja, existiam seis compartimentos de cada lado, como camarotes de 4ª ordem, vinculados à varanda ao centro do teatro. Hoje, tudo é um espaço só, utilizado apenas para operações técnicas, em determinação do Corpo de Bombeiros.

²⁷ Naquele início do ano de 1850, o Teatro de São Francisco continuava também a fazer distinção no preço de seus camarotes, distribuídos por três ordens distintas, cada qual com diferenciações para os de frente ou de lado, lembrando que descontos eram dados aos assinantes que adquirissem ingressos para seis ou dez récitas. Os camarotes de 1ª ordem custavam 7 mil réis para os de frente ou 5 mil réis para os de lado. Os camarotes de 2ª ordem, por terem melhor visibilidade para si e para o espetáculo, eram mais caros: 11 mil réis de frente ou 6 mil réis de lado. Já os da 3ª ordem se tornavam os mais acessíveis às famílias: 5 mil réis de frente ou 4 mil réis de lado. Existia ainda o cultuadíssimo “camarotinho de boca” – que servia mais para a pessoa se exibir do que, de fato, apreciar a representação – colado ao proscênio, na lateral, distinto para dez récitas (20 mil réis) ou seis récitas (15 mil réis), sendo estes voltados à aristocracia. Da mesma forma os bilhetes de plateia podiam ser adquiridos para dez récitas (8 mil réis, o que significava menos de mil réis

Por sinal, segundo o livro de Geninha da Rosa Borges (2000, p. 22), intitulado *Teatro de Santa Isabel: nascedouro & permanência*, os preços estabelecidos para se ver a primeira atração ali programada custavam: camarotes de 1º ordem (6 mil réis), de 2º (10 mil réis), de 3ª (8 mil réis), de 4ª ordem (4 mil réis), plateia superior ou galeria na 1ª ordem (2 mil réis), plateia geral (mil réis) e varandas (640 réis). Ainda eram possíveis assinaturas tanto para camarotes, como para a plateia superior, válidas por um ano, por seis meses ou três meses, com pagamento sempre adiantado. Independente do que foi cobrado à época e dos desvios de verba e abusos de poder político, pois houve um custo superfaturado que ultrapassou e muito o inicialmente planejado – segundo Izabel Concessa Arrais (2000, p. 26), a obra custou 300:781\$962, quando, na época, se podia comprar um engenho com 30 ou 40 contos de réis! – o Teatro de Santa Isabel veio, sem dúvida, preencher uma lacuna no progresso visível da cidade.

Afinal, ainda faltava à capital de Pernambuco uma casa de espetáculos luxuosa, moderna e digna desse desenvolvimento. Por isso, a espera pela sua concretização se tornava um tormento para os amantes da arte. Mas quem iria administrá-lo e com qual companhia dramática se faria a sua tão esperada estreia?

Teatro novo, folhetins constantes

Com a inauguração do Teatro de Santa Isabel em 18 de maio de 1850²⁸, um público bem maior se sentiu atraído a desfrutar daquela novidade, ansioso para ver o que seu palco traria como atração. Era como se um novo tipo de sociedade e de cultura aflorasse num Recife que, inevitavelmente, vinha se afrancesando no progresso eurocentrista sonhado por idealistas e reformistas. Foi o presidente da província desde 1837, Francisco do Rêgo Barros (mais tarde conhecido como o conde da Boa Vista), quem estruturou a ideia dentro dos planos urbanísticos que permitiram intensificar a vida social e cultural dos habitantes. Inspirados em valores e padrões europeus, a intenção era favorecer o progresso à civilização e ao teatro foi dada uma missão quase redentora.

Da lei sancionada em 1839 até o início da construção em abril de 1841, para se chegar à abertura da casa de espetáculos foram 11 anos de ferrenhas lutas entre

cada entrada) ou seis récitas (5 mil réis). E, por fim, a varanda (500 réis), com preço único por sessão para o “populacho”. Cf. PRESÉPIO [Anúncio]. *Diário de Pernambuco*. Recife, 2 jan. 1850. p. 2-3.

²⁸ O aguardado evento seria no dia 14 daquele mês, mas as chuvas torrenciais à época o fizeram ser adiado por duas vezes.

conservadores e liberais e muito recurso financeiro gasto. Com seu nome em homenagem à princesa Isabel e com o prédio no estilo neoclássico, o Teatro de Santa Isabel, um dos patrimônios arquitetônicos culturais mais belos do Brasil, serviu de inspiração para outras localidades no país e ampliou bastante as atividades artísticas e sociais da vida no Recife.

[...] o Santa Isabel fervilhava não apenas no palco, mas também nos seus corredores, camarotes e salões. Ele era o cenário social onde a aristocracia escravocrata e patriarcal podia sentir-se integrando o mundo civilizado, e os pequenos comerciantes e bacharéis podiam confirmar sua ascensão, pois ir ao teatro, assistir a espetáculos líricos ou dramáticos, significava refinamento intelectual e bom gosto. (FIGUEIRÔA, 2003, p. 29)

Essa atmosfera elitizada, de esplendor e nobreza artística ainda não conhecidos, fez nascer a crônica/crítica teatral folhetinesca nos jornais recifenses, especialmente para cobrir toda a programação ali apresentada.

O movimento teatral também mobilizou a imprensa fazendo surgir, nos jornais, cronistas que acompanhavam não apenas os espetáculos, mas todas as manifestações a eles relacionadas. Os artigos versavam sobre o desempenho dos atores; questionavam o nível artístico das encenações; criticavam ou elogiavam os empresários e as companhias líricas ou dramáticas; descreviam as recepções oferecidas aos artistas ilustres; ironizavam o comportamento e os hábitos exagerados que se revelassem inadequados e deselegantes por parte do público; passavam sermões quando a conduta moral não era condizente com a boa educação, até mesmo alertando as autoridades; e tomavam partido das questões políticas, caso os enredos das peças a elas fizessem alusão. (*Ibidem*, p. 33)

O espetáculo de abertura, o drama histórico *O Pajem d'Aljubarrota*, do autor português Mendes Leal Júnior, pela companhia do empresário carioca, ator e ensaiador Germano Francisco de Oliveira (1820-1885), foi o primeiro a ganhar resenhas mais detalhistas na imprensa pernambucana, sendo ele o artista que, durante o século XIX, mais flores e faíscas trocou com os críticos de então. Na busca por saber quem eram e o que escreveram estes tais homens, subamos o pano ao belo e imponente Teatro de Santa Isabel. Foi por conta dele que surgiu o primeiro crítico com atividade mais frequente nos jornais pernambucanos, o incógnito O Klapa, d'*A União*, periódico que era publicado sempre às terças, quintas-feiras e sábados, não sendo feriado.

Tentando acompanhar o que se tinha de programação a partir da inauguração do Teatro de Santa Isabel, O Klapa construiu um acervo de 19 textos sobre uma mesma

empresa teatral, escritos entre 25 de maio e 1 de outubro de 1850, logo abdicando da sua função e, por mais estranho que pareça, vindo a morrer pouco depois devido à uma doença não divulgada. Com apenas quatro páginas a cada exemplar, o jornal *A União* abria muito espaço para receber as resenhas do velho e jovial O Kapla (segundo ele próprio se definia), publicadas na metade de duas a três páginas em edições salteadas. Seus textos passaram a ocupar o rodapé *Folhetim*, que até então só contava com tramas romanceadas, mas centrados especificamente nas avaliações de espetáculos teatrais.

Como são muito longos os artigos, vou destacar detalhes das impressões que ele teve da cena daquele momento, salientando que por duas edições, provavelmente pela ausência de espetáculos devido à enfermidade de um ator, e para não perder o espaço no jornal, nem estacionar sua prática de escrita, o “folhetinista”, como ele mesmo se autointitulava naquela sessão de entretenimento, se dedicou a traçar uma longa biografia do compositor erudito italiano Gioachino Rossini, revelando seus conhecimentos sobre ópera, música sacra e de câmara. Tudo para manter-se ativo e fidelizar o leitor recém-conquistado.

É importante lembrar que o até hoje desconhecido O Klapa surgiu na imprensa com as seguintes credenciais: “um amigo apreciador e conhecedor da arte dramática” (A POSSE..., *A União*, 21 mai. 1850, p. 1) que havia prometido um folhetim ao redator-chefe daquele jornal a respeito da primeira representação no aguardado e novo teatro do Recife. Tudo indica que o iniciante avaliador da cena não era jornalista de batente, nem fazia parte da equipe do periódico, pois começou como colaborador e assim seguiu, provavelmente nunca recebendo por seus serviços.



O Pajem d'Aljubarrota

O primeiro espetáculo abordado é exatamente aquele que tem a honra de inaugurar o Teatro de Santa Isabel a 18 de maio de 1850, o drama histórico *O Pajem d'Aljubarrota*, do autor português Mendes Leal Júnior, pela companhia do carioca Germano Francisco de Oliveira, que se tornou o primeiro administrador daquela casa de espetáculos financiado pela Assembléia Provincial.²⁹ O texto preparado por O Kapla foi publicado a 25 daquele mês, sete dias após a inauguração, distribuído nos rodapés de duas páginas. Começou ele por saldar a abertura daquele espaço, há tanto tempo esperada e desejada, e para expressar as variadas sensações que teve ao entrar ali, se propôs a exprimir tudo o que sentiu, de bom e mau, do que julgou digno de louvor ou vitupério. Mas questiona, com temor, pensando na resposta que poderia ter dos leitores, especialmente artistas e técnicos da cena:

Ser-nos-á possível alcançar nosso propósito sem provocar queixas e ferir susceptibilidades? Poderemos dizer a verdade, ainda que *suaviter in modo* [suavemente], sem ofender quem quer que seja, a quem ela possa tocar? [...] A missão, porém, a que nos propomos exige um pouco de coragem; e firmes na consciência que dela possuímos, levados somente pelo desejo de corrigir e não de deprimir, não recuaremos... Já que pegamos da pena, iremos por diante, *alea jacta est!* [a sorte foi lançada!]. (O KLAPA, *A União*, 25 mai. 1850, p. 1)

A palavra “corrigir” não estava ali por acaso: este era o posicionamento crítico de então. Depois de uma longa apreciação sobre o edifício teatral, seu recinto interno, a capacidade da plateia e dos camarotes, a decoração da sala, o lustre e o pano de boca, ele finalmente passou a descrever o que aconteceu no palco, começando pela abertura solene com um grupo de 14 cantores. Na sequência, a peça programada, que, segundo o redator, “refere-se a uma parte do reinado de D. João I” (*Ibidem, idem*). Como não se atém a outros aspectos da dramaturgia, é importante contextualizarmos a obra que foi apresentada.

²⁹ O percurso de Germano Francisco pelos teatros das províncias brasileiras é extremamente dinâmico. O ator iniciou a carreira empresarial na Bahia, em 1848, no Teatro de São João, onde permaneceu até 1850. Assumiu a direção do Teatro de Santa Isabel, em Pernambuco, nas temporadas de 1850-1852 e de 1857. Sua companhia se apresentou no Ceará em 1852, 1855 e 1863. Em São Luís, no Maranhão, o artista dirigiu o Teatro São Luiz nas temporadas de 1853-1855 e de 1862. No Pará, sua companhia representou em 1854 e 1857. No Sul do Império, Germano Francisco ofereceu espetáculos em Pelotas e Rio Grande, em 1860. Entre 1868 e 1869, atuou nos teatros de Rio Grande, Pelotas e Porto Alegre. Retornou ao Rio de Janeiro em 1870, para assumir a direção do Teatro de São Pedro de Alcântara. Por fim, abandonou os palcos em 1873, quando se instalou no Sul do Império e passou a se dedicar ao exercício da medicina homeopática. (RONDINELLI, 2017, p. 154)

Conforme o site www.infopedia.pt (O PAJEM..., s. d.), aquele é um drama histórico em 3 atos, datado de 1846, cuja ação decorre nas cidades de Sintra e Leiria, girando em torno da disputa do amor da jovem Beatriz, filha do Condestável do Reino de Portugal (posto militar de maior graduação no exército português, abaixo apenas da suprema chefia do Rei), D. Nuno Álvares Pereira, por D. Afonso, Conde de Barcelos, e Mendo Vasques, o pajem de Aljubarrota. De acordo com o pesquisador José Amaro Santos da Silva, no livro *Música e Ópera no Santa Isabel: subsídio para a história e o ensino da música no Recife*, naquela dramaturgia portuguesa “se elege a justiça como um grande bem a ser conservado pela humanidade” (SILVA, 2006, p. 78).

Assim, a peça insere-se no tipo de repertório dramático que, além do divertimento, com recursos do melodrama romântico, trazia algum ensinamento moral à plateia, punindo os vícios e premiando as virtudes. Este gênero, que representou uma espécie de “renovação” na literatura dramática portuguesa, tendo Mendes Leal Júnior como um de seus mais aclamados expoentes, foi o drama histórico, com enredos voltados à história lusitana, um teatro nacional de nítido sentimento identitário.

O teatro histórico de Mendes Leal pode ser vinculado à tradição dos melodramas, uma vez que apresenta os recursos dramáticos essenciais desse gênero francês. Segundo Luiz Francisco Rebello (1980), as primeiras peças do dramaturgo português destilam efeitos melodramáticos e folhetinescos. [...] Ademais, os enredos das peças de Mendes Leal, que se constituem por um tema histórico, cuja função didática e patriótica é bem marcada, e um tema amoroso, tratado de forma sentimental, estruturam-se a partir de uma visão maniqueísta do mundo, da divisão das personagens entre boas e más, de reviravoltas na ação e da justiça final que condena o vício e premia a virtude. (RONDINELLI, 2014, p. 41-42)

Ou seja, totalmente condizente com o papel didático que a crítica também se dava. Mas antes de chegarmos aos detalhes sobre como cada artista ali foi analisado, é preciso revelar quem foram eles e, quanto estavam recebendo para formar a primeira companhia dramática a ter a honra de pisar no estreante palco do Teatro de Santa Isabel. Todos estavam escriturados e recebiam ser ordenados religiosamente por mês. Infelizmente não temos o valor que Germano Francisco de Oliveira recebia como ator, sendo ele tudo o mais naquela investida, empresário, ensaiador, gestor e até tradutor de algumas obras. Abaixo dele, Joanna Januária de Sousa Bittencourt era quem mais ganhava, 150 mil réis

por mês, não só por ser a 1ª atriz da companhia e por ter vindo da Bahia onde estava trabalhando no Teatro São José, mas também porque dançava e cantava muito bem.³⁰

A seguir, recebendo 80 mil réis (notem a diferença de valor com a contratada anterior), Silveira Francisco Meira, ator que também chegava da Bahia; Antônio Maximiano da Costa e Pedro Baptista de Santa Rosa, ambos egressos de teatros do Recife; Raymundo José de Araújo, outro oriundo da Bahia e encarregado também do guarda-roupa, e Emília Matilde Valença, atriz local, ambos recebendo 70 mil réis; Antônio José Duarte Coimbra, José Máximo de Almeida Cabral, Sebastião Arruda de Miranda e José Francisco Monteiro, todos os quatro do próprio Recife e com 60 mil réis cada; Rita Tavares da Gama, recebendo 50 mil réis; o trio Antônio da Cunha Soares Guimarães, Joaquim José Alves Pereira e Maria Soledade do Sacramento, 40 mil réis para cada; e, por fim, Caetano Marques de Souza, com o valor mensal de 30 mil réis. Da equipe técnica, Júlio César Pereira da Rocha (o “ponto”), 53 mil réis; Mr. Lecointe (cabeleireiro), 50 mil réis; Alexandre Sérgio de Moraes (porteiro), 40 mil réis; Modesto F. das Chagas (escriturário) e Manoel Fiel de Sigmaringa (maquinista), 30 mil réis cada; e, como profissional a ganhar menos, Benvindo Marcelino de Almeida (alfaiate), 25 mil réis mensais.

Mas voltemos à apreciação crítica do primeiro espetáculo apresentado: o drama histórico *O Pajem d’Aljubarrota*, do autor português Mendes Leal Júnior, ensaiado e posto à cena pelo fluminense Germano Francisco de Oliveira. O também estreante crítico O Klapa, como cavalheiro assumido, começou sua avaliação dando preferência à dama do elenco, até mesmo porque foi a primeira personagem que viu no palco. Diz que a formosa Beatriz, personagem apresentada pela senhora Joanna (Januária de Souza

³⁰ De acordo com Samuel Campello (1924, p. 387), Joanna Januária de Sousa Bittencourt – que até hoje não confirmamos se nasceu na Bahia, como muitos dizem, ou em Pernambuco – era “a insinuante Joanninha Castiga – espezitada e provocadora, que deveu seu epíteto a um aplaudidíssimo dueto que dançava e cantava com o marido” na Casa da Ópera desde 1824. O lundu, intitulado *Castiga*, gerava “um delírio de aplausos e os chapéus choviam no palco para que Joanninha os ‘castigasse’ com os pés”. No entanto, pelos registros na imprensa, só vamos encontrá-la no palco do Teatro do Recife (como passou a ser chamada aquela casa de espetáculos) a 3 de junho de 1827, num benefício do ator Fortunato Antônio Ribeiro, com ela cantando dois duetos, *Castiga* e *Pela Boca Morre o Peixe*. De pequenas participações inicialmente, a intérprete chegou à primeira atriz, principalmente quando Germano Francisco de Oliveira organizou essa equipe que foi inaugurar o Teatro de Santa Isabel. Por ter vindo da Casa da Ópera e cantado duetos retirados de óperas, cavatinas e árias jocosas ou dançado minuets afandangados e lundus que faziam sucesso com as camadas populares, Joanna Januária, por várias vezes, sofreu preconceito de parte da crítica local, que a repudiava como “primeira dama” do novo elenco.

Bittencourt)³¹, estava perfeitamente vestida e apesar dele ignorar se no reinado de D. João I já se usavam de tais sedas ou se os estilos das damas da Corte eram de tão irrepreensível talhe, o que importava era afirmar a ideia de beleza dela, não só por sua formosura, mas também pelo toalete. E assegurou:

Posto que o papel não fosse difícil, a sra. Joanna mostrou ser artista de mérito: vestiu-se bem, compreendeu o seu papel e o desempenhou com inteligência e perfeito conhecimento da cena. Contudo, não seria para desprezar, pelo contrário, seria para desejar, que essa formosa Beatriz, em cujas veias corria o sangue generoso de D. Nuno Álvares Pereira, tivesse um pouco mais de entusiasmo, mais transporte. (O KLAPA, *A União*, 25 mai. 1850, p. 2)

Referia-se a uma movimentação de palco mais precisa e vívida. O papel do pajem Mendo Vasques, personagem principal da densa trama, foi desempenhado por Germano Francisco de Oliveira, conhecido dele de há longo tempo, pois já teve muitas ocasiões de apreciar o seu talento no Rio de Janeiro e na Bahia, até bem melhor do que o viu desta vez. Reconhecendo que o ator-ensaiador-empresário teve ótimo acolhimento e vinha agradando bastante ao público pernambucano³², os aplausos que lhe deram, a seu perceber, foram merecidos, principalmente no 2º e 3º atos.

Mas acabou por cometer uma gafe quase imperdoável, incluindo-o como discípulo da escola melodramática do afamado ator carioca e seu principal rival, João Caetano dos Santos³³, já que na visão dele, achando estímulo na glória de seu mestre,

³¹ Como era comum na época, apenas o primeiro nome ou sobrenome já identificavam a atriz ou o ator em questão. Raros eram aqueles que tinham o nome artístico completo divulgado. No entanto, no correr do meu texto, tentarei identificá-los na íntegra, dentro do possível.

³² Logo que chegou ao Recife naquele ano, Germano fez uma récita extraordinária em seu benefício no Teatro Nacional de São Francisco, como já era rebatizada a Casa da Ópera. A sessão ocorreu no dia 15 de abril de 1850 e, após peça musical executada pela orquestra do estabelecimento, o artista representou o drama em 5 atos *A Gargalhada*, de Jacques Arago e Alexandre Martin, seguido da comédia em 1 ato *Os Dous ou O Inglês Maquinista*, de Martins Penna. Os bilhetes de camarotes e plateia foram vendidos por ele mesmo, no Hotel Francisco, onde estava hospedado.

³³ Esse descuido ao atrelar Germano Francisco de Oliveira a João Caetano, já artistas rivais naquele momento, fez um desconhecido, autointitulado “O Verídico”, escrever a O Klapa, lembrando que aquele primeiro ator tinha trabalhado pouco com o segundo, não sendo este o maior influenciador da sua forma de atuar, ou seja, reclamando certa independência artística àquele intérprete. Num gesto de humildade por reconhecer o seu erro, o “folhetinista” publicou a carta: “O sr. Germano apenas alguns meses trabalhou em 1834 com o perceptor que lhe dá o sr. O Klapa: e bem vê que alguns meses de exercício não podem dar lá essas perfeições imitativas. [...] O que é verdade é que o sr. Germano bebeu lições do sr. João Evangelista da Costa, exercitou-se muito tempo com a sra. Ludovina Soares, e recebeu muitíssimas explicações sobre a arte dramática com mr. Segond, diretor do teatro, o primeiro que houve no Rio de Janeiro. Cumpre que rendamos ao gênio o elogio que ele naturalmente merece”. (*Apud O KLAPA, A União*, 1 jun. 1850, p. 2).

Germano em pouco tempo tinha se tornado artista de grande merecimento e, levado a tendências de peregrinas aventuras, depois de abandonar a Corte, que foi viver na Bahia. Naquele momento, porém, achava-se no Recife, “na melhor ocasião, quando, com a abertura do novo teatro, uma nova estrada se abre aos talentos e vocações da cena” (O KLAPA, *A União*, 25 mai. 1850, p. 2), vibrou.

Seu intuito era estimulá-lo a ensinar a arte que sabia, modelando e aperfeiçoando novos talentos na capital pernambucana, mesmo com o “folhetinista” acreditando que ainda lhe faltavam qualidades para ser um grande ator. Para exemplificar, citou *Othelo*, de William Shakespeare, pois numa obra como esta o protagonista teria que, além do belo aspecto, possuir outras características que Germano não possuía. “Sua estatura mediana, sua voz não das mais fortes, hão de ser-lhe embaraços invencíveis” (*Ibidem*, p. 2), justificou, mas reconheceu que, como conhecedor dos preceitos da arte dramática, o artista carioca podia ensiná-la “e um dia gozar da glória de a ter criado nesta província” (*Ibidem*, p. 3).

Silvestre (Francisco Meira), artista novo que chegara da Bahia, na apreciação dele revelava ainda um talento não aperfeiçoado. “Sua presença [no papel de D. Afonso] agradou-nos, gostamos de seu porte e de seu pisar, mas não assim de sua gesticulação, que nos pareceu acanhada, e de sua voz que nem sempre se conservava a mesma” (*Ibidem, idem*), estes os “defeitos” que poderiam ser facilmente corrigidos. Já o cômico antigo do Recife, (Pedro Baptista de) Santa Rosa, a quem ele já tinha visto desempenhar diversos papéis, fez a personagem Lopo, agradando bastante ao público, que riu muitas vezes do chiste com que ele pronunciava certos ditos. “De fato o sr. Santa Rosa tem graça e mesmo algum talento para certos papéis, porém tem em muito maior grau o defeito que já notamos no sr. Silvestre, não conserva por cinco minutos o mesmo timbre de voz com que entra em cena” (*Ibidem, idem*), apontou.

Outro que evidenciava sério problema tinha sido o ator Leal ao desempenhar o papel de D. Nuno Álvares Pereira. E O Klapa, numa retórica de aproximação, como se figurasse o leitor comum e também o artista em questão no seu texto, assim exprimiu-se numa tentativa de certa intimidade:

É para lamentar o extremo acanhamento que durante quase toda a encenação da peça dominou esse moço! Em todo o 1º ato não olhou uma só vez para o público; parecia que tinha medo de o encarar. Sabemos que o sr. Leal tem habilidade e em algumas cenas difíceis o mostrou, mas seus movimentos era tais que dir-se-ia que alguma coisa o prendia... Eia

sr. Leal! Dê largas ao seu talento... Para que esse acanhamento?³⁴ (O KLAPA, *A União*, 25 mai. 1850, p. 3)

A parte de D. João I foi assumida por Sebastião (Arruda de Miranda), bem em cena. “De alta categoria e pouca importância é este papel, o mais apropriado possível ao caráter e forças deste ator, de quem um sujeito que sentava ao nosso lado disse: ‘Só serve para esses papéis’” (*Ibidem, idem*), comentou. Os outros personagens eram todos “de segunda ordem” e o “folhetinista” nada quis dizer a respeito deles, certamente porque eram figurantes. Notou somente que um deles, vestido como um bispo, o tinha deixado completamente satisfeito pela caracterização, merecendo apenas que se apresentasse “menos corado, dando ao rosto uma cor pálida, qual a que convém ao reverendo aspecto de um bispo magro e alto” (*Ibidem, idem*).

No mais, reclamou pela venda de bilhetes que excediam o número de assentos, resultando em muita gente agrupada ao pé da entrada; e da ausência de um camarote para o chefe de polícia, mas rendeu elogios à orquestra e à acústica da casa de espetáculos. Já neste seu primeiro folhetim, O Klapa abordou também a representação da noite de 22 de maio de 1850, com a tragédia em 5 atos *A Nova Castro*, sem revelar ser de autoria de João Baptista Gomes Júnior, após *ouverture* da orquestra especialmente organizada para tocar no teatro e seguida de “um ato majestoso” da *Coroação*, cujas honras da representação indisputavelmente tinham que ser voltadas ao senhor Germano (da forma como escreve, até parece que o elenco concorria para ver quem se saía melhor), “que com admirável habilidade soube superar todas as dificuldades das cenas mais importantes. Foi entusiasticamente aplaudido, e bem o mereceu” (*Ibidem, idem*), é a sua conclusão.

Quanto à senhora Joanna, nada teria deixado a desejar “se tivesse tido mais transporte em algumas cenas [volta ele a falar de sua diminuta movimentação no palco]; mesmo assim não foi desfavorável a ideia que nos deu da infeliz Inês de Castro, *a mísera e mesquinha que depois de morta foi rainha*” (*Ibidem, idem*). E citou a cena em que a mesma apresentou os inocentes filhos ao avô cruel, momento que o tocou vivamente até arrancar-lhe lágrimas (!). O senhor Sebastião, desta vez, não se saiu bem, pois esteve abaixo do papel, em certas ocasiões tomando posições “que mais pareciam de um cacique

³⁴ Sobre este ator Leal há um dado intrigante. O nome dele não consta em nenhuma relação do primeiro elenco que ocupou o Teatro de Santa Isabel, muito menos em matérias subsequentes na imprensa. Ou O Klapa errou seu sobrenome, ou a crítica negativa à sua atuação bateu tão forte que ele desistiu de continuar naquela equipe. Algo possível, pois a referência feita a ele é de ser um jovem acanhado, talvez na sua estreia de palco, vivendo um ancião (descobriremos isso a seguir). Como acredito que tocamos de forma tangencial o nosso conhecimento do passado e nem tudo se desvenda, ficam abertas as possibilidades.

que quer jogar flechas do que de um rei do Portugal de outrora!” (O KLAPA, *A União*, 25 mai. 1850, p. 3), zombou, emendando que os outros cômicos não mereciam que se falasse deles, reproduzindo o menosprezo que figurantes e coadjuvantes inspiravam na época.

Para concluir o folhetim, O Klapa optou por tratar da plateia, que ele jamais vira tão ruidosa e exigente a cada intervalo. Louvando a orquestra por ter sempre procurado satisfazer as exigências daqueles desarrazoados espectadores, alertou que se as coisas continuassem assim, muitas famílias deixariam de frequentar com assiduidade o teatro, a não ser que a polícia intervisse “para conter esses amotinadores que, sem graça nem espírito, não escolhem lugar para dar pasto a certos costumes que tanto desacreditam a quem os pratica, quanto depõem contra a ilustração de qualquer povo” (*Ibidem, idem*).

Solicitou, então, às autoridades que fizessem um regulamento para a plateia, semelhante ao que se praticava na Corte, e encerrou o texto com uma frase forte: “O teatro, como grande escola da mocidade, como termômetro infalível de ilustração de um povo, deve merecer os cuidados de todo governo protetor” (*Ibidem, idem*). Numa segunda resenha, sobre a noite de 29 de maio de 1850 que contou com a reapresentação de *O Pajem d’Aljubarrota*, finalizando com o entremez cômico *O Diletante*, de Martins Penna, o estreante avaliador – mais à frente revelando que em viagem à França já tinha assistido a vários espetáculos (tentativa de afirmar seu capital cultural) – garantiu que estava disposto a continuar a tarefa de folhetinista teatral e, caso os redatores d’*A União* permitissem, ele daria sempre aos sábados notícia do que ocorresse no Teatro de Santa Isabel, mas pediu certa exigência como suficiente paga (outro indício de que não recebia honorários): “que nos deixe inteira liberdade nas observações que tivermos de fazer acerca do que for puramente teatral” (O KLAPA, *A União*, 1 jun. 1850, p. 1).

No intuito de assumir a responsabilidade sobre qualquer palavra sua e sem querer jamais que o jornal arcasse com os desagrvos daqueles a quem sua crítica pudesse ferir ou machucar, desejava salvar os redatores “do odioso que só deve recair sobre nós” (*Ibidem, idem*), assegurou. E depois de se impor tamanha incumbência, o mais interessante deste seu segundo texto publicado foi saber que, mesmo sendo uma repetição, O Klapa se mantinha fiel às idas ao teatro e, assim, pôde averiguar que nada teria que acrescentar ao que afirmou no primeiro folhetim, a não ser uma reparação ao senhor (José Máximo de Almeida) Cabral, “do qual manda a justiça que digamos que se não houve mal na parte que desempenhou, e que estava bem vestido” (O KLAPA, *A União*, 25 mai. 1850, p. 3).

Complementando, ele reconheceu que, no geral, o elenco não lhe dava motivo a repreensões quanto aos vestuários, além de ter percebido, para seu prazer, que o ator Silvestre “procurou quanto pôde tornar mais segura a sua voz; poucas vezes tivemos de notar diferença na inflexão com que começara” (O KLAPA, *A União*, 25 mai. 1850, p. 3). Por outro lado, era doloroso ter que dizer que o veterano Santa Rosa “não se corrigiu por forma alguma do notável defeito que lhe censuramos: sempre o mesmo, senão pior, o timbre de sua voz deu-nos tantas alterações e variantes quanto os movimentos que seu dono fazia...” (*Ibidem, idem*). E emendou com este aviso paternal, como a alguém que deve se ensinar algo: “Preste atenção às nossas reflexões, sr. Santa Rosa, creia-nos, que com um tal defeito muito desmerece vossa mercê em cena” (*Ibidem, idem*). Tudo o mais na peça marchou regularmente como da primeira vez.

Espectador privilegiado e atento

Com a reapresentação de *O Pajem d’Aljubarrota*, outro jornal, o *Diario de Pernambuco* também abriu espaço para receber resenha de um anônimo que se intitulou O Espectador. Revelando que aquela foi uma noite prazerosa, porque contou com sessão de melhor resultado que a anterior, o novo avaliador deixou claro que acompanhava a equipe desde a estreia e, talvez motivado pela escrita primeira de O Klapa, finalmente teve coragem de solicitar espaço de divulgação para sua apreciação crítica. Assim como o seu antecessor e também priorizando a descrição da atuação, claro que com elogios bem laudatórios próprios do momento e algumas alfinetadas, O Espectador começou por render louvores a Germano Francisco de Oliveira como Mendo Vasques, “que nada deixou a desejar e que bem desempenhou o seu papel” (O ESPECTADOR, *Diario de Pernambuco*, 1 jun. 1850, p. 2), garantiu.

Para ele, o distinto artista “possuiu-se tanto” que provocou dos espectadores espontâneos e sinceros aplausos, especialmente por exhibir gestos, movimentação e uma articulação vocal expressivos e, acima de tudo, naturais. Seria aqui, mesmo em se tratando de uma obra melodramática, um chamado ao compromisso com o real? Quanto à atriz que viveu a jovem e bela Beatriz (Joanna Januária, mas ele não cita seu nome, mesmo sendo ela já bastante conhecida em Pernambuco³⁵), é curiosa a observação que o resenhista faz da sua personagem, salientando características distantes da dama que a

³⁵ Não foi a única a não ter o seu nome registrado, o que denota que O Espectador talvez não acompanhasse com tanto afínco a cena teatral no Recife ou não achasse importante esse registro.

interpretava, por tratar-se de uma figura de caráter duvidoso, apontando algo que muitas vezes vai ser valorizado pelos críticos: a capacidade que um ator ou atriz tem de transmutar-se em alguém bem diferente da sua personalidade, ainda que em vários escritos sobre o teatro anterior à modernidade, especialmente nos anos 1920 e 1930, vejamos referências à identificação do público em reconhecer nos tipos vividos o mesmo ator admirado por todos.

Na sequência do texto, O Espectador lembrou que a intérprete da personagem Beatriz representou bem melhor do que na primeira récita – sinal de que o seu olhar reafirma e apreende que a arte do teatro vive do efêmero, porque nenhuma representação é idêntica à outra –, trajando vestes pomposas e de apurado gosto e, pelo garbo com que se exibiu, bastante senhora da cena, fez juz aos aplausos recebidos. Sobre quem viveu D. Afonso (Silvestre Francisco Meira, outro com nome não revelado), ainda que ele venha a destacar um trecho muito bom do ator num colóquio de despedida com a personagem Beatriz, “onde ambos mui bem explicaram, em estilo romântico, sobre os seus quase fatais amores” (O ESPECTADOR, *Diario de Pernambuco*, 1 jun. 1850, p. 2), o arguto observador não deixou de apontar sua pequena estatura e voz fraca.

Para além desse duro julgamento das características físicas e de projeção sonora daqueles que estavam no palco, quase não ficamos sabendo do que se trata a peça, mas toda a cobrança de qualidade no desempenho vem condicionada à permanente vigilância da adequação em relação ao texto que lhe dá origem. Claramente sem também saber o nome do ator Leal que interpretava o Condestável, D. Nuno Álvares Pereira, pai da jovem Beatriz, o avaliador do espetáculo continuou o seu texto ao lembrar que este não desempenhara mal o seu papel de ancião, mas “deveria não esquecer-se da idade que representava para não caber-lhe o defeito de ter-se em uma posição tal que os seus movimentos e gestos mais pareciam os de um jovem na força de sua mocidade, do que os de um velho carregado de anos” (*Ibidem, idem*).

Em referência a outro ator (Sebastião Arruda de Miranda) na personagem D. João I, rei de Portugal, ele o reconheceu ricamente vestido, mas faltava-lhe postura mais elegante:

À majestade e alta importância, que deviam lembrar nesse papel, não foram bem animadas, dando lugar a que desmerecesse um pouco (perdoe-me a franqueza) o caráter, que muito deveria concorrer para fazer sobressair a inquestionável elegância de sua figura nessa ocasião. (*Ibidem, idem*)

Por fim, seguindo tradição que alimentava o estrelismo dos primeiros atores e tratava com clara indulgência o “elenco de apoio”, o resenhista abordou negativamente todos os demais papéis, “se bem que secundários, estiveram sofríveis” (O ESPECTADOR, *Diario de Pernambuco*, 1 jun. 1850, p. 2), destacando apenas o artista que viveu o bispo perante a corte de D. João I, interessante apenas pelo porte e por aparecer bem trajado. E assim concluiu sua apreciação da segunda e última récita de *O Pajem d’Aljubarrota*, no Teatro de Santa Isabel, documento que também ficou para a história.

O Espectador não produziu mais nenhuma resenha além desta, mas O Klapa continuou por um bom tempo na sua função de obscuro folhetinista que escrevia pelo dever que contraíra “de inteirar os leitores de *A União* do que ocorrer na cena do Teatro de Santa Isabel” (O KLAPA, *A União*, 25 jun. 1850, p. 1), como definiu certa vez. No seu perfil, além de reproduzir por muitas linhas o enredo completo das peças vistas, chegando mesmo a publicar diálogos das personagens, era comum lançar louvores ou censuras aos atores e atrizes, o grande foco de sua atenção.

Dizendo-se atento apenas à execução das peças e não aos méritos da composição literária, não são poucos os elogios que faz e, principalmente, correções, seja em relação a uma movimentação em cena – que ele chama de “transporte” – ou uma caracterização facial não condizente com tal personagem. Reclama ainda do caráter modificado de um tipo ou ainda uma mudança de traje para estar mais de acordo com o que foi concebido pelo dramaturgo (exemplo do seu arraigado respeito ao texto); de uma postura que pedia mais naturalidade a certa atriz ou ator e até melhor pronúncia para se fazerem bem entendidos. Isto nos dramas. Mais econômico nas comédias, apenas vibrava com a festiva alegria daqueles e daquelas que quase sempre lhes rendiam boas gargalhadas.

Sobre o seu labor, faz uma constatação: “Triste é a condição do folhetinista: quando diz bem, ninguém lhe agradece; quando diz mal, diabos te levem! [...] Paciência, raça de ingratos, O Klapa resignar-se-á à sua sorte” (*Ibidem, idem*). Por um lado, se o talento do ator Germano era reiteradamente lembrado, assim como o da atriz Joanna, por outro, nem mesmo à plateia ele esquecia de sugerir moderações, seja porque chamou à cena os atores mais aplaudidos num momento ainda durante o desenrolar do drama, falta grave para ele, pois tal atitude só deveria ser feita ao final da apresentação; ou por posturas totalmente condenáveis dos mais afoitos. “Pediremos à plateia que não se desmande: isso de assobios e miados é muito ridículo. O nosso teatro precisa de uma plateia ilustrada, e

não de quem vai miar, assobiar ou zurrar” (O KLAPA, *A União*, 25 jun. 1850, p. 3), ralhou certa vez.

Direcionava também injúrias à guarda do teatro porque os soldados sentavam nas escadas, ficavam pelos corredores obstruindo a passagem ou, pior, se postavam na porta dos camarotes para apreciar o espetáculo e, assim, constrangiam as famílias que lá estavam. Lamentava ainda a vagareza com que descia o pano de boca de ato para ato, mas deliciava-se quando percebia que os atores estavam tentando corrigir os “defeitos” por ele antes apontados. Mesmo com a volta de algum espetáculo, acompanhava religiosamente as sessões e fazia novos comentários, quase sempre confessando que na repetição o trabalho o satisfazia completamente. Era consciente até dos altos custos injetados nas montagens e lamentava que a plateia não pensasse nisso:

As pessoas que frequentam o nosso teatro ainda não se têm habituado a essas repetições, e por isso não dão o necessário desconto a um empresa nascente que, por ora, só tem que lutar com imensas dificuldades para satisfazer, não já a todas, mas a grande parte das necessidades e exigências do público. Pretender que no Teatro de Santa Isabel se não repitam espetáculos é pretender um impossível, é pretender o que não se pratica nem nos grandes teatros que dispõem de abundantes repertórios e de todos os recursos que falecem a esse, que apenas conta três meses incompletos de existência. Peças há mesmo que, por aparatosas, acarretarão graves dispêndios para serem levadas à cena, e colocam a empresa na posição de esperar que os produtos de suas récitas compensem os gastos e habilite-a a preparar outras. Tanto mais razão há para que o público seja indulgente, quanto é certo que o sr. Germano não tem poupado esforços e fadigas. (O KLAPA, *A União*, 10 ago. 1850, p. 1)

Mais elogios foram tecidos ao administrador e empresário, que vinha com esmero cuidando das “decorações cênicas”, mesmo enfrentando o desafio de lidar com artistas locais, “cheios de talento, é verdade, mas que não possuem os conhecimentos necessários para si sós desempenharem tais trabalhos” (*Ibidem, idem*), no entanto, reiterou que mereciam louvores pela maior parte das criações. Como raramente há referências à cenografia, certa vez ele fez questão de mencionar as “vistas” e decorações de cena, que no geral eram todas boas. “O sr. Germano a esse respeito não tem poupado esforços, e nós lh’os louvamos, sendo mesmo para admirar que, em um teatro novo onde tudo estava por fazer, possa ter feito tanto” (*Ibidem, idem*).

A iluminação, vale lembrar, era formada por candeeiros de boca. O próprio lustre do teatro era ornado de candeeiros, assim como os corredores, inevitavelmente quase

sempre às escuras ao final de cada longa sessão. Havia peças com até 5 atos, além dos intervalos. O Klapa também registra que as famílias eram obrigadas a levar cadeiras de casa, mais uma de suas reclamações. Do repertório que conseguiu apreciar daquela primeira companhia, há considerações sobre as peças *O Pajem d'Aljubarrota*, *D. Maria de Alencastro*, *Os Dois Renegados* e *A Pobre das Ruínas*, dramas históricos do português Mendes Leal Júnior; além de outros dramas de autores franceses, como *Dom César de Bazan*, de Adolphe d'Ennery; *A Gargalhada*, de Jacques Arago e Alexandre Martin; *O Marinheiro de Saint-Tropez ou O Envenenamento*, de Auguste Anicet-Bourgeois e Adolphe d'Ennery; *Maria Joanna, Mulher do Povo*, de Adolphe d'Ennery e Julien de Mallian; *Pedro-Sem Que já Teve e Agora Não Tem*, do dramaturgo e professor franco-brasileiro (radicado no Rio de Janeiro) Luís Antônio Burgain; e *O Cativo de Fez*, do português Antônio José da Silva Abranches.

A Nova Castro, do também lusitano João Baptista Gomes Júnior, foi a única tragédia vista. Ao final de cada sessão, que sempre começava com um enredo dramático ou raramente trágico, eram apresentadas comédias em um ato, entremezes, vaudevilles ou farsas, como *O Diletante*, *Quem Casa Quer Casa*, *O Judas em Sábado de Aleluia*, *Os Dous ou O Inglês Maquinista* e *Os Irmãos das Almas*, todas de Martins Penna, além de *Os Dois Pierrots*, do francês Jean-François Alfred Bayard; *A Roda Viva*, de autor não divulgado, e até *A Bela Francisca*, vaudeville de Paul Siraudin no qual o ator Germano desempenhava o papel da dama protagonista (sim, vestido de mulher).

Se alguns trabalhos não mereceram nenhuma observação, quase sempre há referências a um necessário aprimoramento dos profissionais, muitas vezes indicando mais estudo para desempenharem bem os seus papéis, especialmente na parte mal decorada do texto e com o olhar em busca do “ponto” para repetir-lhes a frase esquecida. O observador enfatizava até a necessidade de uma escola de arte dramática no Recife, em detrimento ao teatro amador que se realizava no íntimo de certas sociedades particulares e fugindo, também, do que havia na Casa da Ópera:

Nesta província, além de outras causas, o que muito tem concorrido para matar a arte dramática é a mania dos teatros particulares ou dos *curiosos*. Nunca tivemos uma escola onde os moços de talento, que se quisessem dar à vida de ator, pudessem aprender, cada um seguia suas tendências naturais, suas vocações com defeitos e vícios que se enraizavam sem nunca haver quem lhes advertisse do que era bom ou mau. [...] não havia onde fazer escolhas e [o público] aceitava resignado o que se lhe dava. Sempre ávido de distrações, procurando dar ao espírito certo alimento que lhe faltava, ele dirigia-se ao que então

existia, essa capoeira do Gambôa, verdadeiro patíbulo das melhores produções literárias, e aí o seu humor se excitava, seus olhos fatigavam-se como se vissem na cena o triste espetáculo de uma guilhotina em que a arte era o padecente, os Cabrais e Ciris-Gordos os carrascos [atores que trabalharam na Casa da Ópera recifense]. Não foi outra a origem do apreço que então deu-se aos teatros particulares, onde nem por isso a arte deixou de ser vítima inocente dos mesmos atentados e violências que a arrancavam de seu santuário para apresentá-la ao público desgrehada, desfigurada, despida e nodoad [...]. (O KLAPA, *A União*, 20 jul. 1850, p. 1-2)

Nesta sua digressão, O Klapa alerta para uma necessária reforma do gosto do público e vê, claramente, que a construção do Teatro de Santa Isabel, agora com um repertório elevado de dramas históricos, principalmente, e por uma companhia de artista consagrado e seus parceiros (de maioria local, vale lembrar), poderia contribuir substancialmente para isso. Tanto que conclamava seus leitores – artistas, técnicos ou público comum – a emcamparem tal bandeira de luta, inclusive com a participação de colegas da imprensa, a exemplo da lisonja que faz para o outro único folhetinista que atua conjuntamente a ele naquele momento, na mesma “árdua e espinhosa tarefa” (*Ibidem*, p. 2), o também incógnito Arion, que surgiu no *Diario de Pernambuco*:

O colega é demasiadamente modesto, e chega até a ser injusto para conosco mesmo, quando pretende que se lhe desculpe as faltas. Pelo dedo se conhece o gigante: e permita-nos que, sem lisonja, lhe digamos que, no que escreveu, reconhecem todos a mão de mestre. [...] bem-vindo seja para ajudar-nos e com sua voz poderosa alcançar o que a nós não tem sido ainda possível. (*Ibidem, idem*)

Elogios que incomodam

Com o sumiço de O Espectador e para acompanhar a dinâmica nova que se processava com a inauguração do Teatro de Santa Isabel, o *Diario de Pernambuco* tratou de contratar um folhetinista. No período de 17 de julho a 21 de outubro de 1850, Arion produziu 14 textos diferentes, publicados no rodapé *Folhetim* que, desde 1842, vinha ocupando a primeira página com histórias românticas distribuídas por capítulos, no mesmo perfil observado em O Klapa e O Espectador. Além de valorizarem o texto dramático e prestarem atenção na adequação dos intérpretes ao que o dramaturgo propunha, com vistas quase que exclusivas a eles, na tessitura de seus discursos didáticos

os três revelam padrões estéticos impregnados de um espírito romanesco de idealização, que legitima a propagação de um teatro modelar, útil ao desenvolvimento moral da sociedade.

Tanto que quase todos reagem diante do que vinha sendo apresentado anteriormente na Casa da Ópera e, numa visão de elite intelectual, proclamam a tentativa de regeneração do palco recifense. De qualquer forma, é a conquista de espaço para a circulação de ideias sobre o teatro, e, como bem afirmaram O Klapa e O Espectador, no ideário de uma imprensa livre. Mas essa liberdade, encarada como adulação para alguns, gerou incômodos. Segundo registro de *A Imprensa: Jornal Político e Social*, periódico que nasceu sem receio de fazer queixas e teve vida bem curta no Recife, com edições apenas de 7 de setembro de 1850 a 6 do mesmo mês de 1852, alguns anônimos que se intitularam “Os R. R.” se diziam aborrecidos com a leitura dos folhetins teatrais de Pernambuco:

Na verdade, desde que o sr. Germano principiou a administrar o Teatro de Santa Isabel, apareceram admiradores e cada qual, como que à porfia, se disputa por meio de suas produções o mais vil lugar na ordem dos bajuladores; e como se não fôra bastante apregoar por sua parte as pretendidas qualidades artísticas do administrador, empresário, etc., etc., metem-se a julgar também de teatros, como se algum desses soubesse o que é um teatro. (OS R. R., *A Imprensa: Jornal Político e Social*, 15 out. 1850, p. 2)

O que se questionava era a autoridade dada a figuras acusadas de não terem o verdadeiro conhecimento do teatro. Se pensarmos que, como afirma Bourdieu, a crítica às artes é uma instância de legitimação a consagrar ou não determinado produto ou agente cultural, haverá aqueles que tentarão deslegitimá-la a qualquer custo, destituindo-a desse lugar de influência e consagração. Foi o que fizeram “Os R. R.” quando citaram, numa enxurrada de agressões, que o que se lia nos folhetins do *Diário de Pernambuco* era fruto de “um ex-frade, que nunca deixou as plagas do Brasil e só frequentou esse teatro que ele agora denomina *capoeira gamboática* [...], sem mais outra escola do que essa que ele critica ou algumas representações dadas em seu convento” (*Ibidem, idem*).

Lendo as produções textuais daquele “antigo adulator do Gambôa de Freitas” (*Ibidem, idem*), além das expressões servis e do tom pedantesco, tudo o mais para eles era motivo de riso devido ao atrevimento do mesmo de nunca ter visto outros teatros senão os do Brasil, tão atrasado ainda, e se supondo com autoridade suficiente para ocupar o lugar de crítico, “cujas qualidades nem todos têm, nem mesmo em países em que

abundam os jornalistas” (OS R. R., *A Imprensa: Jornal Político e Social*, 15 out. 1850, p. 2), acusaram os dois ocultos erres. A mesma estratégia de desabono ao potencial foi feita em relação ao ator Germano e seus companheiros, principalmente por serem eles, em grande parte, egressos do palco da antiga Casa da Ópera.

Não creditando nauseabundos elogios ao “grande artista” (o tom irônico persiste), a dupla o taxou de terceiro cômico no Rio de Janeiro, encarregado da organização de uma companhia local que, sem ter quem a quisesse cuidar no Recife, custara um subsídio anual de 15 contos de réis. Mas o que se viu?, perguntam:

Por primeira dama de um teatro que começava, apresentou-nos o sr. Germano uma atriz que só os velhos conheceram rapariga e que, habituada a representar papéis de criada pouca nobreza, tem para os de grande dama; apresentou-nos também um rapaz que, se é jeitoso e pode com estudo vir a ser, em seu gênero, bom ou pelo menos suportável, por agora não merece atenção e nada mais; porquanto o resto da companhia era tirado desse mesmo teatro do Gambôa [...], sobre quem ele hoje cospe. (*Ibidem, idem*)

Nas entrelinhas, o que transparece é uma profunda má-vontade em aceitar Germano e os seus, talvez porque o artista-empresário não fosse muito cortês com quem escrevia nas páginas de jornal, especialmente se lhe apontasse escolhas não muito produtivas à cena. Mas “Os R. R.” eram uma opinião pontual, pois ainda estavam por vir os comentários críticos de W. naquele mesmo periódico, cuja assinatura só apareceu a partir de sua segunda escrita e quase sempre permanecia oculta. No período de 18 de setembro a 23 de dezembro de 1850, *A Imprensa: Jornal Político e Social* manteve-o à frente da seção *Folhetim* com suas duras constatações, em revezamento com romances em capítulos e sem dias definidos para publicação.

Ciente dos embates que poderia enfrentar, o novo “folhetinista do Teatro de Santa Isabel” (W., *A Imprensa: Jornal Político e Social*, 30 set. 1850, p. 1), como se autointitulou, já iniciou expondo temores e objetivos a traçar na sua penosa missão:

Conhecemos perfeitamente a fraqueza de nossa inteligência e o peso que tomamos sobre os nossos débeis ombros; tudo conhecemos e compreendemos, mas nada tanto nos aterra como o ódio, as maldições e pragas dos atores que, desviando-se dos seus deveres cênicos, nos fulminam. Sim, não tememos tanto o público, porque quase sempre é o melhor julgador e o mais indulgente, mas muito nos aterroriza as iras dos senhores atores e atrizes, principalmente daqueles *que gebosos e*

*fanhosos são em tudo preguiçosos.*³⁶ Mas, apesar disso, iremos como Deus nos ajudar, elogiando uns e censurando outros, seguindo sempre restritamente as invariáveis leis da justiça e rezando, de vez em quando, o credo em cruz, para que nos não toque o danado dente da maledicência. (OS R. R., *A Imprensa: Jornal Político e Social*, 15 out. 1850, p. 2)

Bem mais incisivo, o anônimo W. prometeu trazer reflexões relativas à execução das peças, mas, por várias vezes, dedicou linhas e mais linhas para descrever a dramaturgia escolhida. Sua preocupação didática de fazer com que o leitor soubesse mais sobre as obras apresentadas era evidente. Dizendo-se ainda que não podia ser tão complacente com os atores no Teatro de Santa Isabel, diferente dos palcos particulares, aos quais eram desculpáveis certas faltas, ele começou por analisar o drama *Dom César de Bazan*, de Adolphe d'Ennery, apresentado exatamente no dia de lançamento do jornal, a 7 de setembro de 1850, como 17ª récita da assinatura da Empresa Germano, seguido pela farsa *Os Irmãos das Almas*, de Martins Penna, com repetição no dia 11 daquele mês.

Seguindo o que os outros folhetinistas já haviam escrito antes, garante ser imparcial e justo, renunciando toda e qualquer polêmica, mas não deixou de lançar conselhos e reprimendas. Apesar de no início demonstrar muito respeito e alta consideração ao ator, ensaiador e empresário Germano de Oliveira, até com elogios à equipe que o acompanhava, com o passar do tempo passou a fazer duras críticas ao mesmo, que ele chega a dizer que supunha ser “o rei da cena brasileira” (TEATRO..., *A Imprensa: Jornal Político e Social*, 25 nov. 1850, p. 2), como se o artista arrotasse uma empáfia insuportável. Na certeza de que não tinha por costume dar aplausos quando os artistas não os mereciam, o analista afirma que iria proceder por outro modo, sem ofender a sua consciência e concorrendo para que aqueles pudessem se corrigir.

Por sinal, sem sabermos a qual ou a quais dos críticos o administrador do Teatro se referia, ele achou conveniente declarar, para conhecimento público, um costume que vinha acontecendo nos teatros, a destinação de cadeiras específicas para os editores (sic) de jornais, “a fim de que estes possam, com perfeito conhecimento, emitir seus juízos” (OLIVEIRA, *Diário de Pernambuco*, 4 out. 1850, p. 3) sobre o que era apresentado. Mas fez questão de salientar que essa conduta, de sua livre e espontânea vontade, era direcionada apenas aos principais jornais da cidade e não aos periódicos de pouca ou

³⁶ No seu texto de estreia, W. se referiu ao veterano ator pernambucano Pedro Baptista de Santa Rosa por apresentar-se melhor do que das outras vezes, sem fazer tantas caretas e até mais gracioso, apesar do corpo “geboso e grosseiro” que o tornava uma figura “desagradável” (TEATRO..., *A Imprensa: Jornal Político e Social*, 18 set. 1850, p. 1).

nenhuma importância, afinal, somente aqueles podiam “com imparcialidade e justiça censurar a companhia no desempenho de seus deveres cênicos” (OLIVEIRA, *Diário de Pernambuco*, 4 out. 1850, p. 3). Estaria Germano desconsiderando as críticas que recebeu do periódico *O Telegrapho*, editado pelo pseudônimo João das Bandeiras, ou de *A Imprensa: Jornal Político e Social*, com o agora mordaz W.?

Pois este, com o passar das edições, ganhou bem mais coragem e independência e passou a denunciar, frequentemente, que as peças melhor apresentadas eram apenas regularmente sofríveis; que o empresário alterava parte das obras, sempre pobres de vista, principalmente nas indicações de cenários e trajes, acomodando tudo ao que já tinha de acervo para não aumentar as despesas; e reclamou até da projeção e do timbre da voz de Germano, como também do sotaque que lhe parecia muito aportuguesado. De pouco em pouco, foi tornando-se cada vez mais ranzinza e francamente contrário ao que se programava, como se tivesse se tornado inimigo do ensaiador. O duelo de insultos, de ambas as partes, parecia não mais acabar, e a violência de W. se fez notória:

Sabemos que gastamos inutilmente nossas palavras porque o sr. Germano não quer corrigir-se, e em troca recomenda aos seus comensais que vomitem toda a sorte de injúrias sobre aqueles que ele supõe concorrerem para esta crítica, mas cumprimos resignados um dever que contraímos para com o público, que mercenários incensadores estavam iludindo. E cumprimos esse dever sem fazermos caso desses cães que sempre temos desprezado, e que agarrados com os ossos que caem da mesa do sr. empresário defendem sua presa e ladram porque temem que lhes vamos tirar esses ossos que roem esfaimados. Para nossa satisfação, e única vingança, só desejamos que o sr. Germano continue sempre assim, ficando certo que os insultos que nos dirigem esses seus amigos reverterem intactos àquele que os paga, como reverterão seus elogios porque os desprezamos. (TEATRO..., *A Imprensa: Jornal Político e Social*, 11 dez. 1850, p. 2)

Pelo exposto, provavelmente o falar mal da imprensa já era bem frequente e, naquele jogo de difamações e acusações que deveria haver nos bastidores dos teatros e dos jornais, cada qual dos competidores aproveitava das suas melhores armas para diminuir o outro.

Entre a crônica e a crítica de espetáculos

O penúltimo texto de W. abordou a representação de *Luiz de Camões*, do dramaturgo franco-brasileiro Luís Antônio Burgain, em benefício do ator paraense

Francisco de Salles Guimarães e Cunha, com pouca gente no Teatro “de” Apollo.³⁷ Ele abriu até a possibilidade do fracasso estar ligado ao público que, por respeito a Germano Francisco de Oliveira, visto naquela mesma peça poucos dias antes no Teatro de Santa Isabel, se sentiu constrangido em percebê-lo eclipsado por um ator concorrente. Melífluo, o folhetinista crítico aproveitou a ocasião para compará-los:

Nunca o sr. Germano teve, nem, cremos, terá esses transportes, porque sua voz monótona e cavernosa, sua falta de variedade e de delicadeza de expressão não se prestam a isto, além de que seu ar sempre carrancudo e tirânico não ajuda, nem se molda a sensações de ternura, nem de vivo e amoroso prazer. [...] Ele nunca sente o que diz, não sabe penetrar no fundo de sua alma para nela achar esses tons verdadeiros que revolvem o auditório, nem compreende as belezas dos papéis que representa, sacrificando por vezes seus poucos recursos dramáticos ao prazer de trazer um vestuário bordado [...], apesar de todos os elogios, não passa de um declamador monótono, sem expressão e sem gosto, não sendo mais do que um ator medíocre [...]. (TEATRO..., *A Imprensa: Jornal Político e Social*, 16 dez. 1850, p. 2)

Por sinal, a permanência da companhia liderada por Francisco de Salles Guimarães e Cunha no Teatro Apolo abriu uma outra disputa até então inédita no Recife entre dois conjuntos teatrais, contra a turma coordenada por Germano Francisco de Oliveira no Teatro de Santa Isabel. Isso porque ambas anunciaram estar preparando a mesma obra teatral, *O Ermitão da Serra de Sintra*, drama em 5 atos do português Antônio Xavier Pinto de Campos, ainda não apresentada na capital pernambucana. A peça havia sido lançada em Lisboa dois anos antes, no Teatro Nacional D. Maria II, e em setembro

³⁷ O inicialmente chamado Teatro “de” Apollo teve sua construção iniciada em 25 de março de 1840 pela Sociedade Harmônico-Teatral (fundada em 1833, com estatuto, sócios e acionistas) e, atualmente, é o mais antigo equipamento teatral da cidade do Recife. Ele foi concluído pelo pintor e arquiteto carioca Joaquim Lopes de Barros Cabral, formado pela Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro, e que há dois anos, temporariamente, morava na capital pernambucana. Com plateia para 216 espectadores e com quatro ordens de galerias para até cem pessoas cada, a inauguração do elegante edifício, agendada para 1 de dezembro de 1846, teve que ser transferida para o dia 19 daquele mês, pois o ator principal do drama a ser apresentado adoeceu. Além do espetáculo de estreia (sem dados sobre ele), foram logo programadas duas noites de bailes mascarados no Carnaval de 1847, mas a pouca adesão fez os eventos serem transferidos para o sábado de Aleluia e a segunda-feira de Páscoa. No entanto, não há provas de que foram permitidos (provavelmente não). “Afluíam às suas noites os moradores do bairro e os do ‘outro lado’. Quando se abriu ao tráfego público a hoje ponte Buarque de Macedo, então de madeira, crismada de Ponte Nova, um anúncio da Harmônico-Teatral acentuava essa comodidade de mais fácil acesso ao seu teatro” (SETTE, 1947, p. 25). Com programação bem intermitente – exceção para a temporada de 1851 e 1852, com a companhia do paraense Francisco de Salles Guimarães e Cunha –, o teatro, após 18 anos, foi vendido e transformado em um armazém de açúcar, tendo apenas sua fachada principal e paredes laterais preservadas. A desapropriação do prédio pela Prefeitura do Recife ocorreu em 1980, dando-lhe o nome de Teatro Apolo (sem o “de” e sem os dois “eles”), como uso neste trabalho, e a inauguração em 1982. Atualmente integrando o Centro de Formação e Pesquisa das Artes Cênicas Apolo-Hermilo, junto ao Teatro Hermilo Borba Filho, ele pode abrigar 275 espectadores.

de 1851, ou seja, pouco antes, ganhou primeira versão no Brasil, no Rio de Janeiro, pela companhia dramática dirigida pelo ator Florindo Joaquim da Silva no Teatro de São Francisco, com o próprio no papel-título.

Não sei como as duas equipes no Recife administravam a questão do direito autoral, mas o fato é que resolveram preparar o mesmo espetáculo, gerando atritos certamente. Dois dias antes do trabalho chegar ao público, Germano anunciou na imprensa sua estreia para a quarta-feira 26 de novembro de 1851, no Teatro de Santa Isabel, como 22ª récita da assinatura, com um elenco formado pelo próprio ator-empresário como a personagem Francisco de Borja, o ermitão protagonista, e mais Reis, Bezerra, Silvestre, Pinto, Alves, Coimbra, Manoela Lucci e Rita. Já Guimarães, com anúncio de divulgação apenas no próprio dia da exibição, programou sua estreia para a terça-feira 25 de novembro de 1851, no Teatro Apolo, um dia antes do outro lançamento previsto, contando no elenco com os atores Senna, Costa, Amoêdo, Cyrillo Martins da Costa, Miranda, Telles, Jorge e as atrizes Maria Leopoldina Ribeiro Sanches e Joanna Januária de Sousa Bittencourt. No entanto, os dois espetáculos acabaram postergados.

A récita agendada para o Teatro de Santa Isabel, devido ao drama não ter ficado convenientemente pronto à cena, só aconteceu dez dias depois do programado, na data 6 de dezembro de 1851, como 24ª opção da assinatura, após um grande espetáculo variado de canto e teatro em que, além de árias de óperas e uma cavatina, foi programado a retomada do drama em 4 atos e um prólogo, *Lázaro, o Pastor* (dia 29 de novembro), do dramaturgo francês Joseph Bouchardy, peça já vista duas vezes anteriormente. A apresentação extra foi programada em benefício da cantora Marieta Landa, agora viúva. A seguir, duas novas montagens foram preparadas, *O Fantasma Branco*, ópera em 3 atos do brasileiro Joaquim Manuel de Macedo (dia 2 de dezembro), em celebração ao aniversário de D. Pedro II, e a retomada de *O Pajem de Aljubarrota* (dia 4), de Mendes Leal Júnior, desde maio de 1850 sem voltar àquele palco.

Na noite em que finalmente foi apresentado *O Ermitão da Serra de Sintra*, a aplaudida farsa *O Recrutamento na Aldeia*, que contava com o divertido terceto *O Lundu de Amarroá*, fechou a programação. Já no Teatro Apolo, o drama de Antônio Xavier Pinto de Campos estreou um dia após o inicialmente previsto, em 26 de novembro de 1851 (data que seria a estreia da obra no Teatro de Santa Isabel), sendo repetido em 1 de dezembro, numa segunda-feira, como 19ª récita da assinatura, por conta dos festejos de aniversário de Sua Majestade, o Imperador. A mesma peça só ganharia uma nova e derradeira sessão no Recife em 13 de março de 1852, no Teatro de Santa Isabel, tendo

nos principais papéis Germano Francisco de Oliveira, Maria Leopoldina Ribeiro Sanches e, o seu cunhado, Luiz Carlos Amoêdo, os dois últimos já atraídos àquela equipe.

Infelizmente, neste momento, não havia cobertura crítica nos jornais do Recife, com exceção de um periódico avulso chamado *O Espectador*, cujos números não foram encontrados – apenas o primeiro exemplar está disponível na coleção de jornais do Recife no século XIX, no site do *Acervo CEPE* (Companhia Editora de Pernambuco). Disponível em: <<https://acervocepe.com.br/acervo/colecao-jornais-seculo-xix---recife>> –, e assim não temos acesso a nenhum retorno de como o público reagiu aos dois espetáculos em franca competição. Após treze meses de administração do Teatro de Santa Isabel, financiado pela Assembléia Provincial e culminando com mais um mês de contrato com uma Companhia Lírica cuja estrela maior era a cantora italiana Augusta Candiani, Germano Francisco de Oliveira partiu do Recife em 1851 e outras companhias foram arrendando aquele espaço.

De certa forma os jornais tentavam dar atenção às programações ali realizadas, mas as opiniões críticas, com o desaparecimento de W., eram raras e espaçadas, todas existindo fugazmente. Somente no *Diario de Pernambuco*, sob epítetos diversos, surgiram o “Verdadeiro Diletante” (1851), “O Veritas” (1852), “Um Amador” (1852), “O Amigo do Mérito” (1854), “O Imparcial” (1855), “O Apreciador do Mérito” (1856) e o “Admirador e Patrício” (1857), prestando, quase sempre, tributos aos artistas que admiravam. A exceção de maior constância ficou com uma figura inusitada, cujo nome estranho se remetia a um árabe, que se dizia criativo, com atenção ao teatro no Recife. Será?

Vagando pelo deserto das letras teatrais

Abdalah-el-Kratif (Abdalah, o Criativo) era o pseudônimo de Antônio Pedro de Figueiredo, segundo o literato Mauro Mota, o “genial mulato que, de pescador de siris em Igarassu, chegou a tradutor do *Curso da História da Filosofia*, de Vítor Cousin [...], e a diretor de *O Progresso, Revista Social Literária e Científica*, e a redator do *Diario*” (MOTA, *Diario de Pernambuco*, 20 abr. 1966, p. 4). Neste último periódico, ele passou a resenhar o rodapé *Folhetim* da 1ª página, sempre às segundas-feiras, a partir de 24 de setembro de 1855, dando-lhe o subtítulo *A Carteira*. Nele, chegou a protestar que enquanto a riqueza material se desenvolvia em Pernambuco, o amor à arte vegetava “no desprezo e esquecimento” (ABDALAH-EL-KRATIF, *Diario de Pernambuco*, 7 jan.

1856, p. 1) e, numa comparação às províncias do Maranhão e do Pará, reclamou a existência de uma companhia lírica local financiada pelo poder público.

Em outro período de mais intensa programação cênica pela chegada de alguma nova companhia em turnê, já apontava efusivamente que o Teatro de Santa Isabel voltava a ser “agora o principal ponto de reunião, onde se ostentam as graças da moda e o luxo, e as elegâncias do bom gosto” (ABDALAH-EL-KRATIF, *Diario de Pernambuco*, 8 mar. 1858, p. 1). Sua escrita é bem parecida com a de Martins Penna, reproduzindo vários títulos e assuntos no mesmo texto corrido, sempre com bom humor, como fazia o dramaturgo e folhetinista carioca, incluindo temas de cunho político e social.

Perspicaz em observar o cotidiano que se desenrolava numa casa de espetáculos, chegou a cobrir a temporada da Companhia Francesa de Artistas do Teatro Imperial do Rio de Janeiro, entre julho e agosto de 1857, registrando pedidos de proibição do can-can por alguns, pouca presença de senhoras pela cultura diminuta do idioma francês, e parte do público rindo por imitação; além das sessões de uma atração que, vindo com sucesso da Bahia, estreou em agosto daquele ano, no Teatro Apolo, com enorme enchente de espectadores por ser um divertimento diferente: trabalhos de magnetismo, mágica aparente e sonambulismo com o artista Jácome Ulysses, tendo como partner sua irmã Lucrécia Ulysses. Mas Abdalah-el-Kratif, ou melhor, Antônio Pedro de Figueiredo, foi perdendo o interesse pelo teatro com o tempo e faleceu em 23 de agosto de 1859, após quase quatro anos de exercício semanal.

Num de seus folhetins finais, teve a oportunidade de discorrer sobre o papel que assumiu, não de analista severo, de censor rigoroso ou mesmo de simples narrador ou relator de peças teatrais, bem mais condizente aos críticos dramáticos; também nunca o daquele indiscreto que louva e elogia sempre, ou o destruidor insuportável que, segundo os seus caprichos ou a influência das paixões, ora deturpa o mérito dos outros, ora os eleva muito mais alto do que são. “Conservamo-nos em meio: nem por uns nem por outros assinamos compromisso algum; e, portanto, o pouco que dissermos do teatro o diremos por nós, por nossa própria consciência, se assim nos pudermos expressar” (ABDALAH-EL-KRATIF, *Diario de Pernambuco*, 18 abr. 1859, p. 1).

Reiterava, assim, a franqueza e a liberdade que lhe caracterizavam. No entanto, como próprio do período, às vezes não se furtando de também acrescentar algumas composições poéticas da sua lavra, quase sempre reproduzia uma escrita apenas laudatória, a incensar vaidades. Sobre o mais afamado ator do Brasil no século XIX, o carioca João Caetano dos Santos, que ele chegou a acompanhar na primeira e única

temporada que o mesmo cumpriu no Teatro de Santa Isabel, de fevereiro a abril de 1857, sua admiração foi exorbitante, ainda que traduzisse a justa expectativa do público recifense ao receber o grande artista:

É de estatura acima da mediana, bem feito e proporcionado. Tem bastante graça e facilidade em todos os seus movimentos, em todos os seus gestos. Artista dotado com o fogo sagrado, com a centelha divina do talento, que arrasta, que comove, que encanta e que faz chorar, o sr. João Caetano possui uma mímica viva e natural, uma voz pura e simpática, uma declamação perfeita. Arrasta com a força da sua fantasia e da sua inspiração; às vezes tem olhares e gestos que fascinam e, quando se anima, parece dominar a cena; tem movimentos de cólera e de desprezo verdadeiramente admiráveis. Estimado e festejado pelo público nos teatros de três cidades brasileiras [Rio de Janeiro, São Paulo e Salvador], era esperado entre nós com impaciência, e foi recebido com grande entusiasmo. Sua companhia, embora incompleta, já recebeu o batismo da aprovação pública. (ABDALAH-EL-KRATIF, *Diario de Pernambuco*, 23 fev. 1857, p. 1)

Um mês depois, já o chamava de “príncipe do palco brasileiro” (*Ibidem, idem*) e ao vê-lo no drama *Mariana ou A Vivandeira*, da dupla Auguste Anicet-Bourgeois e Michel Masson, por exemplo, não polpou encômios ao ator, lembrando que quando a arte dramática tinha um talento como o dele, tocava o sublime e quase o ideal: “Momentos houve em que a plateia, como sempre que o ouve e o admira, acontece sentir-se arrebatada por um desses espontâneos entusiasmos a aplaudir freneticamente” (*Ibidem, idem*), ratificou.

Chega o mais afamado ator brasileiro do século XIX

Contratado pelo presidente da província, João Caetano dos Santos estreou no Recife no dia 14 de fevereiro de 1857 programando um original ainda não conhecido pelo público local, da dupla Auguste Anicet-Bourgeois e Adolphe d’Ennery, *A Dama de Saint-Tropez*, com ele no papel do marinheiro Jorge Maurício. Na sequência foi apresentado o *Monólogo de Saudação*, no qual descreveu um sonho de artista: o desejo que sempre nutriu de atuar no Recife. Impulsionado pela presença daquele grande astro do teatro brasileiro, o *Diario de Pernambuco* fez surgir, então, a primeira *Revista Teatral* nas suas páginas, no dia 17 de fevereiro de 1857, abrindo a seção *Página Avulsa*, de autoria não revelada, mas tudo indica que, pelo menos em 1858, estava nas mãos do jornalista Francisco Alves de Abrantes.

Tal coluna era escrita como um folhetim a tratar dos mais inusitados assuntos, desde famílias que conviviam com espancamentos frequentes de mulheres à sujeira de açougues em pátios ou fedentinas em becos; de reflexões filosóficas à denúncias de escravizados que viviam ébrios ou o registro de princípios de incêndio; de reclamações à polícia sobre perturbadores da moralidade pública até as mais corriqueiras situações de bairros. Notícias do porto e fofocas da sociedade também não faltavam. Neste espaço tão plural, sempre vigilante ao decoro³⁸, vamos encontrar novo anônimo a abordar o teatro, provavelmente estimulado não só pela vinda da companhia de João Caetano, mas também pela presença paulatina de produções entre artistas da terra e outros de fora.

O texto inicial da *Revista Teatral* confirmou que estavam cumpridos os desejos de Pernambuco e sua ansiedade satisfeita, afinal a estrela que tão bela e brilhante luzia no “Sul” do Império viera realizar os sonhos dos espectadores recifenses em admirá-lo como seu mais querido hóspede:

Já não é uma promessa para alimentar esperanças, não é uma quimera (como nós mesmos julgávamos), é uma realidade bem feliz para nós que amamos o engrandecimento da nossa pátria, que gostamos de vê-la marchar para a civilização a par do progresso. Qual das pessoas que assistiram a representação de *A Dama de San-Tropez* pelo sr. João Caetano poderá negar a sublimidade do seu trabalho na natureza de gestos, posições e expressões em todo o seu papel, cingindo-se, o mais possível, à verdade? [...] O sr. João Caetano, além de muito talento e estudo apurado, reúne em si uma presença gentil, bom gosto e apuro em se vestir. Suas posições e mímicas tão naturais e apropriadas dão a tudo que diz e faz um cunho tal de verdade, que acreditaríamos estar vendo Jorge Maurício no seu gabinete com as diferentes personagens do drama, e colocado em algumas das terríveis situações descritas pelo autor. O sr. João Caetano foi estrondosamente aplaudido. (REVISTA..., *Diario de Pernambuco*, 17 fev. 1857, p. 2)

³⁸ Uma das reclamações devia-se àqueles que eram indignos de viver na sociedade, muito menos de frequentar teatros: “Em todas as récitas no Teatro de Santa Isabel, um mangote de *camaleões elétricos* tem por costume entupir um dos camarotes. Aí reunidos, eles oferecem ao paciente público uma representação que não foi anunciada. O drama que comumente levam à cena é o desrespeito às famílias. Por demais nozeia estar junto de tais *comediantes*” (PÁGINA..., *Diario de Pernambuco*, 27 jan. 1857, p. 1). Para se ter uma ideia da falta de educação de parte da plateia na época, a bailarina Aneto Monroy, chegada do Rio de Janeiro e inserida como atração na temporada de João Caetano, enfrentou problemas na repetição de sua dança na sexta-feira 24 de abril de 1957, após o drama *Novo Desertor Francês*. “Quando *mademoiselle* [Aneto] Monroy, na noite de sábado, dançava no Santa Isabel, ao finalizar o passo, lhe foi arremessado um traque de massa combustível e chumbo, que felizmente estourou aos seus pés, sem que ela se perturbasse. Quem quer que foi o autor desse estúpido gracejo, não teve razão em maltratar tão vilmente a uma artista habilidosa que procurou agradar-nos. Os diletantes estão adiantadíssimos na arte de patear!” (PÁGINA..., *Diario de Pernambuco*, 29 abr. 1857, p. 2). Depois desse desrespeito à sua arte, ela não voltou mais a se apresentar.

Como era comum acontecer quando uma companhia visitante aportava na cidade, dois artistas conterrâneos integraram aquele elenco de estreia e ganharam atenção do crítico da vez. Antônio José Duarte Coimbra, como o Conde d'Aubrive, apesar das poucas horas que teve para estudar o papel – pois não era ele quem o tinha de representar –, lhe pareceu desempenhando satisfatoriamente. Tanto que, com ares paternais, lhe mandou um recadinho de estímulo:

Continue assim, que além da glória que pode alcançar como prêmio dos seus esforços, terá sempre duas linhas em seu favor. Nós não desanimamos a ninguém, tanto mais quanto o sr. Coimbra tem fogo, vontade forte e desejo de se aperfeiçoar na arte. Nós o recomendamos ao sr. João Caetano, que, como tem feito há muitos, generosamente lhe dê a mão, proteja-o, ensine-o, apresente-o, que o sr. Coimbra não será esquecido ao mestre e ao amigo. (REVISTA..., *Diário de Pernambuco*, 17 fev. 1857, p. 2)

Gerfault, o médico assistente do personagem Jorge Maurício vivido por João Caetano, foi distribuído ao ator João Pereira da Costa Lima, também bem em cena, afinal, “seria até impossível ir mal nessa parte, quem como o sr. Lima temos visto trabalhar menos mal” (*Ibidem, idem*), apostou o avaliador. Mas ainda naquela noite de estreia, Jesuína Josephina Campos, além dos dois citados, atuou na comédia *O Defunto Embargado*, de Joaquim Bernardo Leal, sendo todos muito bem aplaudidos. A temporada, com ingressos sempre esgotados, seguiu com duas sessões por semana, às quartas-feiras e sábados, totalizando 16 récitas previamente divulgadas (seriam 24 inicialmente, pelo contrato firmado junto à diretoria do Teatro de Santa Isabel, mas o ator principal pediu para diminuir no intuito de oferecer récitas extraordinárias para satisfazer as pessoas que não conseguiram entrar no número de assinantes).

Na abertura de venda dos bilhetes, com preços salgados, como era de se esperar, houve até denúncia de que em poucos minutos as melhores cadeiras e camarotes já estavam comprometidos. No comércio, a venda de binóculos para teatro aumentou bastante. O repertório de João Caetano reunia dramas de grande aparato como *Os Sete Infantes de Lara* e *Dom César de Bazan*, além de tragédias como *Othello*, *o Mouro de Veneza* – na versão de Jean-François Ducis, sua maior criação, exibida inicialmente a 28 de fevereiro de 1857 – e *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição*, de Gonçalves de Magalhães, sempre seguidos de comédias como *A Dama dos Cravos Brancos*, *O Morto Embargado*, *A Paixão Romântica* ou *O Chapéu do Relojoeiro*.

No elenco que o acompanhava, os atores José Luiz de Azevedo, também secretário da companhia; Joaquim Monteiro Ramos, Francisco de Paula Dias, Thimóteo José Fernandes, Francisco Policarpo dos Guimarães e as atrizes Gabriella de Vecchy – voltando a atuar no Recife dois anos depois –, Isabel Maria Nunes e Francisca Balbina da Silva. Os elementos locais foram selecionados pelo secretário que os viu no drama *A Cigana Brasileira*, do doutor João Clímaco Lobato.³⁹ Assim que João Caetano chegasse ao Recife, assistindo a um ensaio e avaliando o mérito de cada um, escrituraria os contratos e marcaria seus ordenados. Além de grande orgulho para os selecionados, aquela era a oportunidade de ganharem meios de subsistência e tomarem lições com tão distinto mestre, um momento alvissareiro para o teatro.

A crítica recifense, para além dos elogios aos da terra, se mostrou tão entregue a João Caetano que nem percebeu seus exageros. Uma situação explícita bem o encantamento total, quando o drama *A Gargalhada*, de Jacques Arago e Alexandre Martin, foi reprisado a 8 de março de 1857 e o ator principal “quase saiu de si”. Publicizaram até que, para conceber a sua personagem, ele tinha passado longas horas nos hospícios do Rio de Janeiro e compreendera de maneira tão espantosa suas lições ao transformar-se “com tanta originalidade em um alienado que o supúnhamos totalmente divorciado da sua razão. Iludiu a todos!” (PÁGINA..., *Diario de Pernambuco*, 10 mar. 1857, p. 1).

Mas foi no 2º ato que o ator aterrou os espectadores com perigosa convulsão de todos os seus membros, finalizando em uma louca e pavorosa gargalhada. Já no 3º ato, causou assombro geral e fez derramar abundantes lágrimas de quase todos que,

³⁹ A peça marcou a primeira atividade cênica no Recife em 1857, agendada para a quinta-feira 22 de janeiro, como récita concedida pelo presidente da província em favor do “ponto” do Teatro de Santa Isabel, Júlio César Pereira da Rocha, e num benefício coletivo com o ator Rozendo Ferreira da Silva. Neste drama em 3 atos e 2 partes, atuaram Florinda Knoth, Jesuína Josephina Campos, Alexandrina Menard, João Pereira da Costa Lima, Rozendo Ferreira da Silva e Antônio José Duarte Coimbra, este último recém-chegado de sucesso no Norte do país. Os intervalos foram preenchidos com músicas das melhores do repertório do artista Pedro Nolasco Baptista, que ao final do drama executou as árias do tenor e o *Miserere* da ópera *O Trovador*, de Giuseppe Verdi. A abertura contou com a banda de música militar do corpo de polícia tocando a *ouverture* da ópera cômica *O Cavalo de Bronze*, do compositor francês Daniel Auber, com libreto de Eugène Scribe. Já o encerramento trouxe a comédia *O Criado Astucioso ou O Casamento em Exposição*. Como sempre, era divulgado nos anúncios de jornal que os beneficiados esperavam todo o acolhimento e proteção do público. Dos seis atores, três foram chamados a trabalhar com João Caetano na sua estada no Recife. Mas o crítico oculto no *Diario de Pernambuco* não foi nada favorável àquela apresentação, que para ele tinha corrido sofrivelmente, com quase todos desempenhando seus papéis sem ânimo e sem o entusiasmo preciso: “Foi pena que um tal drama fosse por tal forma levado ao sepulcro. Os srs. Coimbra, Lima e Rozendo, cada vez que apareciam em cena, davam um ar de vida aos elanguescidos atores e atrizes que achavam-se falando” (PÁGINA..., *Diario de Pernambuco*, 26 jan. 1857, p. 1).

comovidos e horrorizados, contemplavam aquele homem louco que precisou recorrer a um socorro médico:

O sr. João Caetano, depois do 2º ato, sofreu tão violento choque convulsivo que por alguns instantes perdeu a fala. Chamado imediatamente, o sr. dr. Praxedes Pitanga tratou de reanimar o ilustre artista com específicos apropriados para tais ataques. Felizmente poucos momentos durou o incômodo, deixando-o todavia em abatimento tão visível [...]. A sala retumbou constantemente com explosões de aplausos, o entusiasmo foi geral e verdadeiro. (PÁGINA..., *Diario de Pernambuco*, 10 mar. 1857, p. 1)

Durante a temporada por mais de dois meses de sucesso, que se encerrou a 25 de abril de 1857, o interesse geral era tão grande que a empresa dos ônibus públicos do Recife, ainda puxados a cavalos, disponibilizou transporte saindo sempre às 18h30 do bairro de Apipucos e voltando logo após as apresentações. A 28 de março João Caetano chegou a atuar no palco do Teatro Apolo, em benefício ao Real Hospital Português de Beneficência, tendo a tragédia *A Nova Castro*, de João Baptista Gomes Júnior, um ato de *Coroação* e a comédia *Três Gênios Fogosos* na programação. A alegria do público se mostrou indescritível.

E não era para menos, pois seis anos antes, desde maio de 1851, já havia cartas aos jornais recifenses chamando-o de “glória viva do teatro brasileiro” e conclamando-o a “um dia refulgir sobre a cena pernambucana” (SRS. REDATORES, *Diario de Pernambuco*, 16 mai. 1851, p. 2). A permanência no Recife, mesmo em período que já havia questionamentos à sua atuação e repertório melodramáticos, fez o observador da cena declarar sobre a transformação que o “artista-rei” operou na cidade:

O gosto pelo teatro felizmente se vai desenvolvendo entre nós. Em tempos transatos ia-se ao teatro para passar horas, hoje busca-se-o para apreciar-se tal ou tal peça, este ou aquele ator. Jamais vimos em nossa população um gosto tão apurado por esta sublime arte, sempre por nós desprezada. Mas a que será isso devido? Por certo que não é senão à ótima companhia que agora se acha trabalhando sob os auspícios do sol do palco, o sr. João Caetano. Prezo aos céus que esse gosto não arrefeça! (PÁGINA..., *Diario de Pernambuco*, 27 fev. 1857, p. 2)

Mas não foi o que se viu com a sua partida, mesmo com um trio de artistas da Empresa João Caetano ficando no Recife, Francisca Balbina da Silva, Joaquim Monteiro Ramos e Isabel Maria Nunes. Em parceria com outros três que haviam atuado ao lado dele e mais Rozendo Ferreira da Silva, Maria da Soledade, Pedro Baptista de Santa Rosa

e Alexandrina Menard, o conjunto formou a Sociedade Dramática Empresária e a imprensa deu todo o apoio:

Os srs. Santa Rosa e Coimbra têm sido incansáveis em promoverem recursos pelos quais os artistas não sofram a miséria, tendo meios de ganharem o pão. Não se diga que visto o sr. Comendador em cena, a ninguém mais deve-se ver; é um erro que o próprio sr. Comendador João Caetano não perdoará a quem servir-se do seu nome para tirar o pão a pobres artistas. (PÁGINA..., *Diario de Pernambuco*, 29 abr. 1857, p. 2)

Como não pensar no sentido de mendicância da profissão? A primeira récita de assinatura desta turma se deu a 27 de maio de 1857, com as peças cômicas *O Casamento e o Despacho*, do poeta Antônio de Serpa Pimentel, e *A Rainha de Ivitól*, seguidas de outras mais. Como divulgavam seus anúncios, aquela sociedade dramática estava tentando juntar forças a fim de contentar ao respeitável público, lançando mão de comédias e vaudevilles que dependiam de grandes despesas, além do estudo e preparação de músicas (a regência da orquestra ficou com o professor Pedro Nolasco Baptista), mas o resultado foi frustrante.

Segundo o comentarista do *Diario de Pernambuco*, a companhia trabalhava sofrivelmente, desanimada principalmente pela vazante dos camarotes e pelo desrespeito de alguns, tanto que o crítico, que a tudo acompanhava, teve que escrever novas reprimendas ao público no seu papel de corretor geral:

Revela notar que aqueles srs. que não tiverem a paciência de ouvir trabalhar mal, retirem-se da plateia, mas não pretendam arrastá-la ao grau de uma praça pública, onde é lícito aos gaiatos assobiarem e outras coisas praticarem, próprias de quem não sabe respeitar nem a si, nem ao público, que não pode e nem deve sancionar *maroteiras*. Se querem patear, pateem, mas nunca lhes será airoso empregarem meios ignóbeis para perturbarem a certos artistas, que lhes é lícito trabalharem antes mal do que fazerem parte da companhia do tiro ou ocuparem-se de outras artes e indústrias só próprias de vagabundos e tratantes. (PÁGINA..., *Diario de Pernambuco*, 9 jun. 1857. p. 2)

Até que chegou a notícia de que a Empresa Germano, que abrira o Teatro de Santa Isabel, voltaria a ocupar aquele palco, de 7 de setembro a 22 de dezembro de 1857, naquele mesmo ano da valiosa passagem de João Caetano. Óbvio que as comparações para a crítica se fariam inevitáveis. No elenco contratado, misturando artistas que chegavam de fora com outros locais, o próprio Germano Francisco de Oliveira, Manoela Caetana Lucci, Carmella Lucci, Maria da Soledade, Marianna de Barros, Rosa Pinto,

Bernardino de Sena Henrique, Raymundo José de Araújo, Joanna Januária de Sousa Bittencourt, Manoel José Pinto, João Pereira da Costa Lima, Guilherme Gonçalves Garcia, Frederico Skener, José Alves Monteiro, Pedro Baptista de Santa Rosa, Antônio José Duarte Coimbra e Rozendo Ferreira da Silva, entre outros, alguns da extinta Sociedade Dramática Empresária.

Volta o competidor em talento

Aproveitando solenidade à independência do Império na noite de 7 de setembro de 1857, a Empresa Germano estreou com o inédito drama em 5 atos *Pedro*⁴⁰, de Mendes Leal Júnior, em repetição dois dias depois, muito bem recebido pelo novo crítico anônimo do *Diario de Pernambuco*, na mesma época em que Abdalah-el-Kratif ainda assinava a seção *Folhetim*, mas já dando pouca atenção ao teatro. A resenha só foi publicada mais de 15 dias após o lançamento da peça, louvando tudo o que foi visto. Quem a escreveu ressaltou a linguagem florida daquele hábil dramaturgo português, a nobreza dos sentimentos expressos pelas suas personagens e a verdade e naturalidade na sucessão dos acontecimentos.

Colocando-a distante das obras que se tornavam notáveis pelos gritos e exagerações, ou pelos golpes de virada na trama, o observador salientou ainda a contenção nas interpretações dos atores principais. A começar de Germano de Oliveira, que encarregou-se do protagonista com talento, dando provas de que recebera boas lições nas suas viagens pelo país, pois havia compreendido perfeitamente o caráter do papel que escolhera, a personagem-título Pedro, não se excedendo em gestos e gritos, como era de se esperar:

Diversas foram as situações em que o sr. Germano Francisco de Oliveira satisfaz os conhecedores da arte dramática e deu-nos o prazer de provar o que por vezes temos dito, isto é, que por maior que seja o talento que se recebe da natureza, é preciso que se lhe dê cultura, a fim de que se aperfeiçoe. Se no papel de Pedro o sr. Germano Francisco de Oliveira mostrou que os estudos aperfeiçoam o talento e satisfaz a todos, mesmo os mais exigentes, a sra. Manoela Lucci não lhe ficou abaixo, e no papel de Maria [de Rezende] apresentou-se sensível e

⁴⁰ Com o correr dos anos e a depender de cada nova companhia teatral em cartaz, a mesma obra passaria a ser divulgada como *Pedro Sem Mais Nada* ou apenas *Pedro Sem*. Não confundir com a peça *Pedro-Sem Que já Teve e Agora Não Tem*, do dramaturgo e professor franco-brasileiro Luís Antônio Burgain, que compôs a programação da primeira temporada liderada por Germano Francisco de Oliveira no Teatro de Santa Isabel, em 1850.

nobre, vertendo lágrimas que pareciam partir do coração, sendo digna de todo o elogio [...]. (A PRIMEIRA..., *Diario de Pernambuco*, 23 set. 1857, p. 2)

Os demais continuavam a não receber atenção, pois o foco estava apenas nos protagonistas. Espectadores encantados ou irritados também se davam ao direito de escrever criticamente sobre o que tinham visto. Em referência a *O Homem da Máscara Negra*, outro dos dramas históricos de Mendes Leal Júnior programado, o anônimo intitulado “Um da Plateia” lembrou que a Empresa Germano tinha se comportado como costumava, provocando sempre aplausos, ao ponto de fazê-lo louvar a presença da equipe no Teatro de Santa Isabel: “[...] graças a Deus, vamos tendo novamente um cenário limpo e apropriado às peças que se representam. As vistas [cenários pintados] que tivemos n’*O Homem da Máscara Negra*, especialmente a do 5º ato, merecem bem um elogio a quem as executou” (UM DA PLATEIA, *Diario de Pernambuco*, 18 nov. 1857, p. 2).

Por sua vez, *O Médico dos Meninos*, drama francês em 5 atos de Auguste Anicet-Bourgeois e Adolphe d’Ennery, cuja estreia acontecera apenas dois anos antes no Théâtre de la Gaîté, em Paris, mesmo com os poucos ensaios que teve no Recife, fez o distinto artista Germano no protagonista Luciano dar garantias, segundo o resenhista do *Diario de Pernambuco*, mais uma vez, do seu talento, admirável pela naturalidade:

As expressões de seu semblante, quando entra em cena, refletem o que se passa em sua alma. O que diz parte do coração, e em tudo que faz é verdadeiro. A nobreza de que soube reverter-se, a distinção de suas maneiras, sua sensibilidade como médico, seu trajar elegante, tudo deu o sr. Germano Francisco de Oliveira uma prova bem digna de estima, e confirmou o que não cessaremos de repetir, isto é, que só se é artista perfeito estudando-se atentamente e copiando a natureza, porquanto, procedendo-se assim, se é verdadeiro, condição indispensável a todo aquele que deseja conquistar reputação merecida. (O MÉDICO..., *Diario de Pernambuco*, 9 dez. 1857, p. 2)

O desejo da crítica de ver os artistas bem, revelando estudo, dedicação e naturalidade em cena continuava. Apesar do repertório não apostar em muitas novidades, pois os dramas e comédias já eram quase todos conhecidos do público recifense, a exemplo de *A Nova Castro*, *O Elixir do Amor*, *Os Dous ou O Inglês Maquinista*, *A Pobre das Ruínas* e *Maricota ou Os Efeitos da Educação*, a receptividade foi a melhor possível, manchada apenas por uma querela a apontar um possível desentendimento entre o empresário Germano e o ator Antônio José Duarte Coimbra – parece que, durante a temporada, este foi afastado do elenco –, com divisão da plateia em partidos

consagratórios a cada um. Falou-se até que o discípulo estava a preparar uma pateada ao seu antigo orientador, ideia que gerou ofensas ao acusado, agora visto como de insignificante mérito artístico:

O sr. Coimbra, viciado como está ainda, ignorante das regras d'arte, com o péssimo costume de fazer caretas, e que não se corrige ainda do defeito de gritar descompassadamente; com tantas imperfeições cremos que nunca passou por sua cabeça o “pensamento soberbo e ridículo” de se pôr em paralelo ao sr. Germano. Para honra sua acreditamos que o caluniam, atribuindo-lhe essa maquinação, e que o sr. Coimbra sabe muito bem que um ator não se eleva com a derrota alheia, mas com o mérito próprio. (H., *Diario de Pernambuco*, 22 dez. 1857, p. 2)

É curioso como agora, diante de uma possível disputa entre o grande ator Germano Francisco de Oliveira e o até então elogiado Antônio José Duarte Coimbra, a mesma crítica que o incensava passe a vê-lo como cheio de defeitos, acomodado em vícios e até o considerando “ignorante das regras d'arte”. Estaria a crítica apenas tomando partido em defesa de um contra o outro? O anônimo H., vale lembrar, era um dos que, naquela época, pontualmente, escrevia sobre o que subia ao palco do Teatro de Santa Isabel. Ele ainda garantiu ao aclamado ator Germano que toda aquela triste situação não o devia desanimar:

Pernambuco vos tem colocado em uma altura aonde vos não podem alcançar esses insultos, ele vos aplaude, vos estima, vos ama, e quando tendes tudo isso que vos importa a inveja e o orgulho de quem não pode nem tocar em vosso merecimento como ator? (*Ibidem, idem*)

Mas o encerramento daquela temporada reservou mesmo uma surpresa a todos. Exatamente quando a Empresa Germano programara espetáculo em benefício dos asilos de mendigos que se projetavam fundar no Recife, um desconhecido procurou injuriar o ator principal, com este no papel de João Gauthier (já vivido antes por Antônio José Duarte Coimbra) no drama em 3 atos *As Memórias do Diabo*, de Frédéric Soulié, jogando-lhe uma réstia de alho sobre o palco.

Entretanto, esta ação vil foi unanimemente repelida por todos os espectadores, e o artista colheu um esplêndido triunfo: flores, palmas, bravos dos camarotes e de toda a sala consagraram o seu talento com as mais vivas demonstrações de simpatia e reconhecimento. Assim, este ato de covardia, inspirado talvez pela inveja e um ignóbil sentimento de despeito, foi energicamente repellido. [...] Mas fique convencido o sr. Germano que o despeito e a inveja são impotentes para deslustrar o

verdadeiro merecimento. (RETROSPECTO..., *Diario de Pernambuco*, 28 dez. 1857, p. 2)

Retirando este pequeno contratempo, aquela foi uma fase de louros ao ator-ensaiador-empresário, em paz com a crítica local tão efusiva à sua presença por quebrar a monotonia ligada às diversões culturais. Por sua vez, Antônio José Duarte Coimbra seguiu para trabalhar em outros lugares. Em 1859, por exemplo, vamos encontrá-lo fazendo sucesso no Ceará, no Teatro Thaliense, com dramas como *Afronta Por Afronta*, do português Lopes de Mendonça; ou *Pedro Sem Mais Nada*, de Mendes Leal Júnior; e *Os Irmãos das Almas*, comédia em 1 ato de Martins Penna. A 20 de março de 1859, quando houve récita em seu benefício, exibindo o drama em 5 atos *A Cruz ou O Talismã*, de Luiz de Vasconcellos de Azevedo e Silva, atestaram: “O beneficiado, o sr. Coimbra, no papel de Jorge, esteve acima de todo o elogio, deu-nos mais provas de seu talento artístico e nós o reconhecemos e admiramos” (AO FUMEGAR..., *Pedro II*, 23 mar. 1859, p. 1).

Três meses depois nova decepção o atingiu quando teve frustrada a ideia de arregimentar companhia para ocupar o Teatro de São Luiz (hoje Teatro Arthur Azevedo), na capital maranhense, pois a Assembleia Legislativa Provincial de lá indeferiu o pedido diante do péssimo estado do edifício, além da falta de meios financeiros para tal. No início de 1860, optando por regressar ao Recife, Coimbra decidiu ocupar o Teatro Apolo, espaço que vinha recebendo diminuta programação até então, talvez por ser pouco sedutor pelo local em que se achava, como comentavam negativamente àquela época. Para se ter uma ideia, em 1858, tanto um baile de máscaras que estava ali programado, nos dias 13 e 15 de fevereiro, quanto a concretização da Sociedade Dramática Recreio e União com espetáculo naquele mesmo mês, parece que deixaram de acontecer.

Sendo assim, a única atração que subiu àquele palco foi o prestidigitador maranhense Júlio dos Santos Pereira, junto à madame Maria Alexandrina Deveaux. Antes de seguir para o Rio de Janeiro, o provável casal apresentou no Teatro Apolo, nos dias 28 de abril e 11 e 24 de maio de 1858, três sessões de *A Sala dos Segredos ou O Poder de Satanás*, divertimento com jogos físicos, peças mecânicas e prestidigitação. A proposta foi muito bem recebida, de acordo com crítica até certo ponto ufanista que saiu em destaque na seção *Retrospecto Semanal*, de autoria não assinada no *Diario de Pernambuco*, sem, no entanto, deixar de reconhecer que o teatro em que foi programada a atração não era nada convidativo à maior afluência do público:

O sr. Júlio nos veio convencer, mais uma vez, que o talento de que são dotados os brasileiros não é inferior em nada ao talento dos outros povos do mundo. A agilidade, limpeza e bom gosto com que o distinto maranhense executa os trabalhos da sua arte já o colocam acima de todos os artistas deste gênero que têm vindo a esta cidade; e se algumas vezes se pode dizer que o discípulo excede ao mestre, a impressão que nos causaram os exercícios de prestidigitação executados pelo sr. Júlio apagou completamente a memória que conservamos de Mr. Deveaux, seu mestre, e do sr. Ulysses. É pena que o lugar em que está colocado o Teatro Apolo não permita ao nosso hábil patricio uma concorrência digna do seu belo talento. Assim, ele foi infeliz no seu primeiro espetáculo, mas em compensação os seus trabalhos foram entusiasticamente aplaudidos [...]. (RETROSPECTO..., *Diario de Pernambuco*, 3 mai. 1858, p. 2)

Na gestão do negócio teatral

Como bom discípulo de Pedro Baptista de Santa Rosa e, especialmente, de Germano Francisco de Oliveira, Antônio José Duarte Coimbra passou a assumir a função de empresário teatral concomitantemente com a de ator e diretor. Formou, então, a Sociedade Dramática Nacional e passou a dirigir peças no Teatro Apolo, contracenando com os atores Vicente Pontes de Oliveira, Raymundo José de Araújo, Antônio Teixeira de Carvalho Lisboa, Rozendo Ferreira da Silva, Antônio da Silva Lessa, Isabel Maria Nunes, Maria Luiza de Oliveira, Jesuína Josephina da Silva, Frederico Skinner e três outros artistas conhecidos só por seus sobrenomes, Carvalho, Almeida e Barros. Também havia, como visitante do momento, João Pereira da Costa Lima.

Para pensarmos na difícil situação de atores e atrizes que só sabiam fazer isso, mas não havia empresários para contratá-los e, assim, ajudá-los a sobreviver como esteio de suas famílias, não foram poucas as vezes que na imprensa tamanha oportunidade de emprego local foi salientada:

A companhia do sr. Coimbra compõe-se de atores que nos são bastante conhecidos, pois que entre nós têm sempre vivido abrigados sob a proteção do público pernambucano, que neles há favorecido simultaneamente o mérito artístico e a qualidade de pais de família que honestamente procuram por tal forma os meios da própria subsistência. (O ATOR..., *Diario de Pernambuco*, 8 fev. 1860, p. 2)

Lembrando que havia, naquele momento, uma ausência de representações dramáticas, aquela companhia de ocasião, empreendendo enorme esforço para que os

seus pudessem sobreviver, dava a oportunidade para os apreciadores do entretenimento teatral pudessem acompanhar um repertório que se pretendia não repetir dramas já muito batidos. No entanto, era necessário que o público continuasse a ajudá-los. Por isso o lembrete às assinaturas (compra de ingressos antecipada) aparecia com certa frequência:

O ator Coimbra, que tantas provas de amizade tem recebido do público desta capital, espera que os seus esforços serão coroados, pois não tem em vista mais do que proporcionar a si e seus irmãos de arte meios de subsistência. Mas, para que este desejo seja completo, lhe é necessário uma assinatura para poder fazer face às despesas com que tem a lutar. As pessoas que quiserem assinar podem se entender com o sr. [Antônio da] Cunha [o bilheteiro do teatro], garantindo o mesmo diretor que serão todos [dramas] novos para esta capital. (TEATRO de Apolo [Anúncio], *Diario de Pernambuco*, 9 fev. 1860. p. 3)

A estreia da sua Sociedade Dramática Nacional se deu em 12 de fevereiro de 1860 com o ainda inédito drama em 5 atos, *A Cruz ou O Talismã*, de Luiz de Vasconcellos de Azevedo e Silva, seguido da comédia em 1 ato *Por Causa d'um Algarismo*. O ator João Pereira da Costa Lima ainda apresentou a cena cômica *Um Matuto no Recife*. Na sequência, como prometera, vieram outros trabalhos ainda não vistos pelo público recifense, como duas obras de autores portugueses, o drama em 3 atos *Abel e Caim*, de Antônio Mendes Leal, junto à retomada da comédia em 2 atos *O Conde de Paragará*, de Aristides Abranches, ambas no dia 16 de fevereiro de 1860. Nesta última, Coimbra, no papel do barão Gaspar, recebeu novos elogios.

Quanto àquele drama, garantiram que sua execução tinha corrido “muito bem, sobressaindo os srs. Coimbra, Vicente, Lessa e d. Isabel, que, além de terem compreendido perfeitamente suas partes, disseram-nas com sumo interesse e gosto” (SOBE..., *Diario de Pernambuco*, 18 fev. 1960, p. 3). Numa persistência gigantesca, pois não contava com incentivo algum do Poder Público, o ator-empresário até solicitou a concessão do Teatro de Santa Isabel e, autorizado pelo presidente da província, levou para lá, no sábado 25 de fevereiro de 1860, a segunda récita de *Abel e Caim*, seguido da inédita comédia francesa em 2 atos *Os Desafios*. Um detalhe curioso é que aqueles mesmos atores que o acompanhavam continuaram a programar espetáculos avulsos e divertidos no Teatro Apolo, de autores nacionais, como *O Noviço*, *O Inglês Maquinista*, ambos de

Martins Penna, ou *O Fantasma Branco*, de Joaquim Manuel de Macedo, sempre às 16h30 dos domingos.⁴¹

Enquanto isso, Coimbra, com a sua Companhia Dramática Nacional, em meio a vários benefícios dos artistas contratados⁴², exibia no principal palco da cidade peças como os dramas de autores portugueses, *Purgatório e Paraíso*, de Camillo Castello Branco, ou *Um Verdadeiro Homem de Honra*, de José Maria Dias Guimarães; o próprio *O Noviço*, de Martins Penna; a comédia vaudeville *O Cara Linda ou O Pregador de Cartazes*; e as comédias em 1 ato *Maricota ou Os Efeitos da Educação*, *O Holandês* e *A Sonâmbula Sem o Ser*, esta última ornada de música. Também foram agendados o drama de Victor Hugo, *Mundo, Diabo e Carne*, seguido pelo vaudeville em 1 ato *A Corda Sensível*, do trio Clairville, Lambert-Thiboust e Ernest Jaime; ou ainda o lacrimajante *Maria Joanna, Mulher do Povo*, de Adolphe d'Ennery e Julien de Mallian.

Quando programou *Ninguém Julge Pelas Aparências*, comédia do brasileiro Alfredo Hogan, Coimbra já era chamado de gênio. Inclusive, chegou a ser reverenciado assim: “Nos rasgos do gênio teu, feres, comoves as almas; o povo, o tributo seu, vem traduzir-te nas palmas” (MONTEIRO, *Diario de Pernambuco*, 26 mar. 1860, p. 2), escreveu um dos admiradores no dia do seu benefício. A temporada seguiu até 31 de março de 1860, com aquela sociedade chegando ao fim. Só a título de curiosidade e para termos mais subsídios de como se dava parte da formação artística dos atores àquela época, literalmente aprendendo na prática em observação aos mais veteranos, quando o recifense Vicente Pontes de Oliveira promoveu o seu benefício e o encerrou com o já tão apreciado vaudeville *A Corda Sensível*, viveu o mesmo papel que o afamado cômico carioca Francisco Corrêa Vasques já havia interpretado antes no Recife, com merecidos aplausos, mas sem aquele o tê-lo assistido.

Sendo assim, desta vez, desempenhando a mesma personagem Califourchon, o beneficiado, que não podia copiar algo que não tinha visto (como talvez fosse bem comum àqueles tempos sem oportunidades de escola aos atores e atrizes), ele “teve que

⁴¹ No Teatro Apolo, sem distinções de camarotes, cadeiras ou plateia e com ingressos a preço único de mil réis, o menor valor cobrado àquela época, o pedido de complacência àqueles trabalhadores da cena se transformava em verdadeiro apelo: “A sociedade espera toda a proteção do respeitável público a quem desde já se confessa grata” (O NOVIÇO [Anúncio], *Diario de Pernambuco*, 25 fev. 1860, p. 3).

⁴² Jesuína Josephina da Silva, Frederico Skiner e Antônio da Silva Lessa, por exemplo, a 18 de abril de 1860, no Teatro de Santa Isabel, agendou o seu benefício em trio com duas atrações bem convidativas ao público: o vaudeville em 2 atos *Arthur ou Dezesseis Anos Depois*, inclusive com participação da atriz Isabel Maria Nunes de Oliveira cantando no 2º ato da obra *A Ária do Arthur*, e a comédia em 2 atos *O Conde de Paragará ou Cinco Milhões de Dinheiro de lá* (agora com este subtítulo), do lusitano Aristides Abranches.

desenvolvê-lo segundo a própria inteligência ou como há entendido ter concebido o respectivo autor” (HOJE..., *Diario de Pernambuco*, 10 mar. 1860, p. 2), afirmou um comentarista. E assim ele nos dá pistas de que tentar reproduzir o que já haviam feito os consagrados artistas do palco era uma prática bem corriqueira naquele momento.

Corrosão rigorosa nas páginas de jornal

Quanto à Germano Francisco de Oliveira, ao retornar ao Recife após temporada de sucesso no Rio Grande do Sul, chegando exatamente no final de março de 1861, junto à mulher e duas filhas, ele voltou a receber o Teatro de Santa Isabel para dar início aos seus trabalhos cênicos, mas agora sem contar com subvenção do Governo. Ainda assim a temporada aconteceu de 9 de abril até 28 de setembro, começando com a comédia-drama *A Probidade*, do português Augusto César de Lacerda, tendo na sequência a comédia em 1 ato *Tribulação e Ventura*, e encerrando com o drama *Dom César de Bazan*, do francês Adolphe d’Ennery, seguido este pela comédia em 1 ato *Rosita ou Os Apuros d’um Estudante*. Ao total, 39 récita prometidas e realizadas.

As assinaturas deviam ser para 15 ou 30 espetáculos, com abatimento no valor de 6% para o primeiro caso, ou 10% no segundo. Tudo pago adiantado, já que com este recurso financeiro poderia-se melhorar o que seria programado, inclusive garantindo cenários e vestuários apropriados. Desta vez, Germano reformou quase que completamente sua companhia dramática – permaneceram apenas as irmãs Manoela e Carmella Lucci, Raymundo José de Araújo e Pedro Baptista de Santa Rosa, sendo incorporados Jesuína Josephina da Silva, Anna Maria Chaves, Vicente Pontes de Oliveira, Thomaz Antônio Espiúca, Libério Moreira do Valle, Antônio Teixeira da Fonseca Leão, Manoel Antônio Nunes (ao final do ano, este até ficaria à frente de companhia independente, com parte dos artistas) e os atores apenas conhecidos por seus sobrenomes: Mendes e Leite⁴³ – e, mesmo assim, afirmou estar pronto para satisfazer às expectativas do público.

Na técnica, seus principais parceiros eram o mestre de canto, compositor, diretor e regente da orquestra, Francisco Libânio Colás, artista maranhense; o pintor Francisco

⁴³ Mais à frente, devido a saídas e entradas de novos artistas, ainda participariam Júlia Gobert, Júlia Rosa, Leopoldina Eudócia Baptista, Isabel Maria Nunes de Oliveira, o seu marido Oliveira, além de Campos e Almeida. O inusitado dessa temporada foi a presença de seis atrizes contratadas ao mesmo tempo, algo bem raro àquela época.

Dornellas, responsável pelos cenários; e o “ponto” José Bernardino Correia de Barros, entre outros. A receptivamente à equipe, aparentemente, foi a melhor possível:

O simpático artista [Germano Francisco de Oliveira], trazendo da Corte um rico e variado repertório, além de uma companhia crescida em pessoal e mérito, e incontestavelmente em estima no espírito do público ilustrado, promete dar-nos belas e agradáveis noites de úteis distrações. Entre os artistas que compõem a Empresa Germano, temos o prazer de nomear a sra. d. Anna Maria Chaves,⁴⁴ jovem estudiosa, cheia de seiva, talento e lisojeiras esperanças, e de um passado todo de glórias no grande Teatro de S. Pedro de Alcântara. [...] como digna e esperançosa discípula do grande artista brasileiro o sr. João Caetano dos Santos. (W., *Diario de Pernambuco*, 9 abr. 1861, p. 2)

Mas nada foi fácil como parecia, já que o mesmo período de glórias que lhe aconteceu em 1857 não ocorreu em 1861. Aliás, tudo foi bem diferente. Muito porque o *Diario de Pernambuco* passou a abrir espaço para comentários de duas novas figuras críticas da imprensa, M. S. J. P. e W. (seria o mesmo, pouco acima, que o saudou tão efusivamente no início da estação teatral?), ambos diametralmente opostos na percepção do que viam em cena. Se para o primeiro era comum escrever elogios aos distintos artistas que compunham a companhia, sempre a satisfazerem a opinião pública, para o segundo – que retornava às páginas de jornal após breve experiência, em 1850, no folhetim de *A Imprensa: Jornal Político e Social* –, a escolha para a estreia, por exemplo, com a comédia-drama *A Probidade*, mesmo sendo divulgada como da “escola moderna” e já aplaudida no Rio de Janeiro e na Bahia pouco antes, tinha-lhe dado tédio e sono.

Tal colocação gerou resposta indignada de alguém intitulado “O Porteiro”, exigindo mais respeito àqueles que já tinham conquistado a simpatia geral do palco brasileiro. Era o folhetim crítico, mais uma vez, voltando a incomodar. Segundo o reclamante, naquela “improvisada crítica” (O PORTEIRO, *Diario de Pernambuco*, 18 abr. 1861, p. 3), o sr. W. demonstrava apenas duas razões a dominar o seu comunicado: a ignorância absoluta da arte dramática e a má vontade visível aos principais atores. Pois, ao atacar *A Probidade*, de tão perfeição e bom gosto nos seus 2 atos e um prólogo marítimo, o folhetinista confessava sua nulidade em matérias dramáticas, querendo se tornar célebre opondo sua opinião única e isolada a milhares que entusiasticamente

⁴⁴ A atriz, chegada do Rio de Janeiro, só voltaria às terras fluminenses em abril de 1862, pois mesmo após o fim do contrato com a Empresa Germano, ela permaneceu no Recife por mais alguns meses, compondo uma companhia dramática de ocasião com outros artistas residentes na capital pernambucana.

vinham aplaudindo aquela obra sempre que era levada à cena, como o próprio detrator confessara ter acontecido no Rio de Janeiro por mais de trinta vezes.

Quanto a ferir o mérito de Germano Francisco de Oliveira e Manoela Caetana Lucci, os principais artistas em cena, sua tentativa era nula:

O público está muito cientificado, por experiências repetidas, do talento não vulgar desses dois atores, para dar ouvido à sua voz que só parece despeitada. Grite, calunie e o público passará com um riso incrédulo nos lábios: é que ele traz ainda na alma a prova do contrário; tem a alma ainda cheia de entusiasmo e emoções agradáveis que no dia anterior lhe inspiraram estes dois gênios do palco! (O PORTEIRO, *Diario de Pernambuco*, 18 abr. 1861, p. 3)

A prova é que “O Porteiro” tinha ido ao Teatro de Santa Isabel nas últimas terça-feira e sábado e viu o público inteiro com aplausos ruidosos àqueles dois astros. Portanto, seguindo a desastrosa opinião do senhor W., esse público “era estúpido e ignorante porque reconhecia o mérito onde ele único só encontrava defeitos” (*Ibidem, idem*). Ao final do questionamento, ainda perguntou: “Quem é esse incógnito *escritor*? De onde veio com esta teoria e prática dramática? [...] Cuidado! Cá lhe fico esperando”. (*Ibidem, idem*). Além da possível ameaça feita, era notória a sua tentativa de distanciar a crítica do gosto da plateia, como se vivessem em opiniões opostas frequentemente.

De fato, W. tinha sido muito pouco receptivo àquela estreia, começando por dizer que os atores Germano e Mendes haviam trabalhado com algum talento, mas desanimados e sem nenhuma inspiração artística. O artista carioca, por exemplo, quase irreconhecível, interpretou dubiamente a sua criação, tão frio estava no 2º ato e apoiado no que lhe soprava o “ponto”. As honras da noite couberam incontestavelmente ao senhor (Manoel Antônio) Nunes no interessante papel de Colares, que nada deixara a desejar: “Bem caracterizado, sem afetação e inspirado em extremo, desempenhou talentosamente o seu papel de procurador ambicioso, disfarçado e hipócrita. Numa observação acurada, nasceu dele a bela criação do tipo!” (W., *Diario de Pernambuco*, 16 abr. 1861, p. 3).

Mas, em alerta àqueles elogios, previu-lhe que não se julgasse um gênio, “mal incurável de todos os artistas” (*Ibidem, idem*), lastimou. Outra que mereceu reprimendas foi Manoela Caetana Lucci, a jovem intérprete da virgem e inocente Adélia, que havia agradado bastante ao público, mas a ele não, se atrevendo o mesmo a não sancionar a opinião geral e concordando, na defesa do seu posicionamento, com os verdadeiros preceitos da arte:

A atriz enchafurdou no lodo – permitam-me a expressão – os sentimentos puros da criação e a beleza do tipo! Sua pronúncia toda afetada, palavras soltas como que de estocada, o andar polcando em cena e mil outros defeitos em mímica fecham o funeral do infeliz papel de Adélia interpretado pela sra. Manoela! Oremos-lhe pela alma. Ah, Ginásio!⁴⁵ (W., *Diário de Pernambuco*, 16 abr. 1861, p. 3)

Tão dura constatação devia-se aos excessos na interpretação. Outra que havia compreendido sofrivelmente o seu papel, segundo o ríspido W., tinha sido a irmã da atriz principal, Carmella Lucci, ainda mais pessimamente caracterizada. “É um dos principais defeitos que temos notado nestas duas récitas da Empresa Germano, o mau gosto no característico!” (*Ibidem, idem*), alertou ele, tudo bem diferente das temporadas anteriores. Os demais papéis correram em consonância aos sentimentos das personagens, mas a impaciência do observador da cena era clara: “Por hoje basta. Estudo, gosto e animação é o que almejamos à empresa do simpático artista, sem o quê, melhor é termos o teatro fechado” (*Ibidem, idem*), exagerou por fim.

Mas, como como era de se esperar, M. S. J. P., também como indignado leitor, quis aumentar a polêmica e soltou o verbo contra o insolente W. e seu virulento escrito, lembrando que “malgrado às suas críticas, o público não trepida em aplaudir o gênio” (M. S. J. P., *Diário de Pernambuco*, 26 abr. 1861, p. 3) e continuava, como sempre, a prestigiar os espetáculos da Empresa Germano. Sem saber, na verdade, como rebater àqueles apontamentos, restou-lhe rebaixar o crítico por todos os aspectos. Daí a sucessão de acusações ao mesmo, afirmando que ele, como homem despeitado que reclamava sem motivo, não passava de uma manivela movida para fins particulares, talvez surgido, como que por encanto, das ruínas de alguma outra empresa malograda.

E o desafiou a ser mais assertivo, direto, determinando os pontos que mereciam ser criticados, e não vagamente como vinha fazendo. Sua versão, ao que parece, tentava colocar a prática da crítica como uma orientação necessariamente professoral:

Pois essas palavras, que parecem ter saído da boca de algum potentado, mas que talvez pertençam a algum apologista de um ou outro ator não contratado, estão ainda bem patentes ao público desta capital.

⁴⁵ Referência ao Teatro Ginásio Dramático, que surgiu em 1855, no Rio de Janeiro, como pólo de uma cena mais comedida e próxima ao real. Naquele palco foram lançadas comédias e dramas realistas (*A Probidade*, por exemplo, foi exibida em 1859, com sucesso), etiquetados como vanguarda teatral em oposição ao repertório romântico melodramático, bem mais próprio da Empresa Germano. Além de enredos mais verossímeis, com certa economia no uso do espaço e do tempo (as peças tinham apenas 3 atos), no modo de interpretar os atores e atrizes já não se dirigiam tão ostensivamente ao público e viviam personagens reconhecidos na vida cotidiana diária. Outros detalhes: FARIA, João Roberto. *O Teatro Realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

Concordamos com o sr. W. que a crítica é necessária, que é um incentivo para maior aperfeiçoamento do trabalho, mas falamos da crítica merecida, e não da despertada por baixeiras e ambições. (M. S. J. P., *Diario de Pernambuco*, 26 abr. 1861, p. 3)

Fértil em insulflar intrigas (suas insinuações de que W. poderia ser um ator frustrado e não contratado ou falar em nome de alguém de uma empresa chateado por algum motivo), esse opositor só tentou apenas subalternizar o anônimo crítico. Essa desvalorização à categoria alimentava, claro, a venda de jornais, com parte do público ansioso por acompanhar as trocas de acusações subsequentes. É importante destacar que o avaliador do espetáculo, assim como fez nos outros textos que produziu, independente do ranço irônico que sempre trazia, só tentava enfatizar a necessidade dos artistas abandonarem certos vícios de interpretação ou desleixo na composição de suas figuras e se dedicarem mais ao estudo dos textos e das personagens.

“As novas regras de representação [na estética realista, vide a louvação que o crítico fez ao Ginásio Dramático] envolviam, também, a manutenção da disciplina e do decoro nos palcos, a naturalidade nos gestos e na dicção” (MARZANO, 2008, p. 99), isto sem contar a intenção de retratar fielmente a realidade posta pelos dramaturgos, seguindo à risca o que era apontado pelo mesmo na cenografia, indumentária e interpretação. Suas cobranças tentavam trilhar esse caminho. Mas, diante de tanta repulsa à sua crítica, W. respondeu aos ataques com novas bordoadas, lembrando que, por isso, no Brasil, os homens sensatos, que sabiam distinguir o mérito da mediocridade, que poderiam avaliar conscienciosamente o talento e a vocação dos artistas, mantinham-se calados, afinal, conheciam bem o perfeito atraso, negligência e nulidade das artes nesse país.

Após demonstrar um incontido sentimento de inferioridade, o ferido avaliador não aguentou e despejou sua raiva no artista que tinha causado tanta defesa como repúdio aos seus posicionamentos, Germano Francisco de Oliveira, que, para ele, era mais presunçoso que duas outras estrelas do teatro brasileiro e português:

O primeiro ator brasileiro, o sr. João Caetano, a guarda avançada da arte dramática na América, está sujeito à crítica... Ele tem inúmeros defeitos, orgulho e vaidade. O astro luminoso da cena dramática lusitana, o exímio ator Taborda, está sujeito à crítica... Ele tem defeitos, orgulho e vaidade. E quem os não terá? Quem é perfeito neste mundo? Entretanto, em Pernambuco, o ator e empresário do Teatro de Santa Isabel, o sr. Germano de Oliveira, não quer estar sujeito à crítica... Ele não tem defeitos... Ele é perfeito... Inviolável... É sagrada a sua pessoa! Fatuidade [Presunção]! (W., *Diario de Pernambuco*, 24 abr. 1861, p. 3)

Mesmo o considerando um simpático artista, com reconhecido talento e certa vocação, W., munido de claro sentimento destroçado pela má recepção que recebeu, certo de que viriam mais ofensas de outros leitores à sua continuidade na imprensa, todos fã ardorosos do empresário-ator, principal pivô daquela celeuma, rogou praga ao mesmo, garantindo que se ele continuasse viciado e deslumbrado pelas glórias efêmeras iria perder-se como quase todos os talentos do palco, a quem os primeiros triunfos impossibilitam de arriscar-se mais no estudo para uma decidida vitória. Concluindo, chamou a si uma responsabilidade até carinhosa, a de alertá-lo para não cair no abismo das irresponsabilidades:

A nossa crítica é filha da consciência e [do] coração, e se empregamos alguma vez a linguagem áspera, é com o alvo unicamente de estimular e fazer sentir àqueles que se dedicam à arte dramática, estudo, força de vontade, gosto e animação no dever que contraíram para com a sociedade. As alusões mesquinhas que nos fazem alguns senhores que não nos conhecem, cairiam na lama, berço de tais criações, se por ventura nos conhecessem. Não queremos hostilizar o sr. Germano, queremos, sim, chamá-lo à restrita obrigação dos seus deveres como ator e empresário. (W., *Diário de Pernambuco*, 24 abr. 1861, p. 3)

Quando a Empresa Germano anunciou a sua terceira récita da assinatura com o drama em 5 atos *O Mosteiro de Santiago*, escrito em versos por Luís Antônio Burgain, tomando este como empréstimo assunto da ópera *A Favorita*, do maestro Gaetano Donizetti, que diz respeito a um triângulo amoroso envolvendo o Rei de Castela, D. Afonso, sua amante Leonor, a “favorita”, e o amante desta, Fernando, tendo como pano de fundo o contexto das invasões mouras na Espanha e as lutas de poder entre igreja e estado, tudo indicava que seria um grande espetáculo sem retoques. Afinal, a estreia já teve que ser adiada da quarta-feira 17 de abril de 1861 porque não estavam prontos os custosos cenários que remontavam ao ano de 1340, na Espanha, além dos tantos acessórios.

Mas no sábado 20 de abril de 1861 a grandiosa montagem finalmente subiu ao palco do Teatro de Santa Isabel, e teria uma segunda récita no sábado dia 27, além de uma derradeira no dia 30 daquele mês. O resultado, para o tão exigente W., valeu mesmo a pena! Diante dos fartos elogios que agora ele fez, podemos até conjecturar algumas possibilidades. Será que por conta da “rebelião” que causou junto aos leitores, ele recuou frente à firmeza das críticas anteriores? Ou foram os artistas e principalmente o ator-diretor-empresário que, confrontando-se com tão duros argumentos, reavaliaram suas

entregas e passaram a ter mais cuidado com o que levavam à cena? Pode ter sido apenas coincidência deste trabalho ser muito melhor recebido, mas ficam as dúvidas se houve um estímulo a mais para isso. No sentido do diálogo profícuo entre a crítica e os criticados, prefiro acreditar que sim.

Conheçamos, enfim, a análise alvissareira que o anônimo W. fez sobre *O Mosteiro de Santiago* e, conjuntamente, de *Feio de Corpo e Bonito d'Alma*, comédia em 1 ato que encerrara aquela programação. Sobre o drama de Luís Antônio Burgain, além de lembrar aos leitores que aquele tema já era velho e conhecido, ainda assim tudo havido despertado interesse. E começou por observar a atuação de Germano Francisco de Oliveira no papel do noviço Fernando, que traz dúvidas sobre sua vocação religiosa e, bem no início da trama, confessa ao seu superior a obsessão que tem por uma mulher que viu rezando na Igreja e vai tornar-se sua amante:

O sr. Germano satisfaz a expectativa pública. Na cena última do quarto ato gostamos de vê-lo. Animado e profundamente inspirado era a criação virgem do tipo de Fernando! No correr de todo o quarto e quinto atos trabalhou bem. Depois de percorrer uma parte da escola artística, na interpretação de diversos e encontrados sentimentos dramáticos, mostrou estudo e gosto apurado. A inspiração naquele dia deu-lhe antecipado conhecimento. (W., *Diario de Pernambuco*, 24 abr. 1861, p. 3)

Finalmente agora Germano tinha “estudo e gosto apurado” à uma personagem. Os demais atores foram também, quase todos, admiráveis, merecendo particular elogio o senhor (Manoel Antônio) Nunes, no papel de Balthazar, um superior do Convento de Santiago de Compostela, que havia arrancado bravos na última cena do 3º ato, tornando-se o mais forte esteio daquela empresa dramática. Talento, qualidades, vocação e gosto não lhe faltavam, segundo W. Outro que recebeu louvor por sua habilidade artística foi Raymundo José de Araújo, no interessante papel de Gaspar, o mais estimado oficial do Rei. “É nessas criações que o seu talento se manifesta. Nessa esfera é que desejamos vê-lo sempre trabalhar! Os seus esforços não naufragam nunca” (*Ibidem, idem*), cortejou o crítico desta vez.

Suas únicas restrições no naipe masculino – sem fazer qualquer referência à atuação ao Valle e Vicente Pontes de Oliveira, como dois fidalgos, além do Leite como um pajem, certamente papéis bem pequenos – se voltaram a Thomaz Antônio Espiúca na pele de D. Affonso I, Rei de Castela, seguindo numa movimentação e sentimentos que não revelavam o estudo e a arte que se faziam ver nos seus outros companheiros. Quanto

ao elenco feminino, Manoela Caetana Lucci finalmente o tinha agradado na interpretação da importante criação de D. Leonor de Gusmão, a “favorita”, bem diferente do trabalho anterior, Adélia, de *A Probidade*, quando a mesma havia “chafurdado no lodo” (um termo terrível) aquela bela personagem. Desta vez, só medidas:

Desenvolveu gosto e habilidade. Em mímica, trabalhou como artista! [...] e, com orgulho todo nobre, elevou os sentimentos do poeta até aonde lhe permitiram as suas faculdades! No quarto ato a atriz manifestou muito estudo e gosto! As quentes recordações que dominavam ainda as suas ilusões perdidas, o desespero e desprezo cruel do seu amante que faz da Favorita um belo tipo, foram interpretados pela atriz naquela noite. Nesta escola é que a sra. Manoela se pode mostrar. (W., *Diario de Pernambuco*, 24 abr. 1861, p. 3)

Outra que também havia sofrido dura repreensão antes, Carmella Lucci, agora novamente poderia ter desempenhado belamente o seu papel de Ignez, a confidente de D. Leonor (detalhe: contracenando com a própria irmã), se não estivesse tão má caracterizada. Mas ele a desculpava, em atenção à grande força de vontade que ela empregava nos seus trabalhos. Por fim, o crítico, já tão na berlinda, comentou acidamente: “somos de parecer que correu como não se esperava...” (*Ibidem, idem*). O principal entrave tinha sido mesmo o cenário do 1º e 5º atos, que segundo o anúncio do espetáculo haviam sido pintados no Rio de Janeiro, mas nada de admirar! O último, principalmente, era de um efeito muito à toa, na sua opinião:

A lua que embelezava o quadro estava, creio que, até remendada... A luz que espargia [disseminava] era encarnadíssima. A única e solitária cruz que existia estava tão mal colocada que da plateia e camarotes se notava perfeitamente um pedaço de tábua bruta que lhe servia de amparo! Ora, isto são coisas imperdoáveis... Nada vi, pois, no magnífico efeito dessas cenas; e a empresa poupou muito para que não fosse completo, como anunciou! (*Ibidem, idem*)

Como visto, uma reclamação total ao que, de fato, tinha sido anunciado:

O cenário do primeiro e quinto ato são novos, pintados no Rio de Janeiro e aqui retocados pelo hábil pintor sr. Francisco Dornellas. O primeiro ato representa uma galeria do Convento de Santiago de Compostela; além da galeria vê-se as árvores e sepulturas do claustro. O quinto ato, o claustro do Mosteiro de Santiago. Noite de luar, cruzes, sepulturas, etc., etc. É de um magnífico efeito esta cena, e a empresa nada poupará para que seja completa. (O MOSTEIRO... [Anúncio], *Diario de Pernambuco*, 16 abr. 1861, p. 4)

Já sobre a comédia *Feio de Corpo e Bonito d'Alma*, que para ele apresentava sentimentos nobres, personagens bem desenhadas e desfecho moral, merecia ser chamada de delicada e mimosa composição. Campos, no papel de Antônio, satisfez a plateia e estava bem caracterizado; Raymundo, no Sargento Cutilada, não podia ser melhor; Mendes, como Crispim, nada fez e, portanto, nada valia dizer, assim como aos novamente lembrados Vicente e Leite. Pena que as duas únicas mulheres também não o tinham agradado, a atriz Anna Maria Chaves, estreando ali, não tirara os olhos do tablado e foi puro acanhamento, além de estar muito mal vestida (notem como o mesmo presta atenção aos figurinos); e Jesuína Josephina da Silva, pois excedera “a tudo quanto há de horrível no desempenho e característico do seu papel” (W., *Diario de Pernambuco*, 24 abr. 1861, p. 3), reclamou ele com agressividade.

Se, por acaso, com os elogios que fez aqui e acolá, o crítico W. pensou que amenizaria tanta raiva e seria melhor recebido pelos leitores desta vez, enganou-se por completo. Foi a partir daí que choveram candidatos a intensificar ainda mais a contenda com ele, exigindo o seu silêncio imediato, afinal, o público estava mesmo a apreciar os espetáculos apresentados pela Empresa Germano. Para que, então, um desconhecido crítico a manchar a reputação de tão queridos artistas? O anônimo “O Sentinela”, por exemplo, reclamou sobre o que chamou de tentativa chistosa de depreciar Germano Francisco de Oliveira e sua equipe. Num ataque irônico àquele a quem garantia estar desacreditado perante a opinião pública, sim porque era apenas uma figura ridícula a tentar dar lições sem o menor juízo para isso, sugeriu até que lhe fosse erigido pelo governo, pela comissão diretora do teatro e seu administrador, um monumento histórico em honra e glória como campeão zelador das obrigações do ator-empresário:

Quem vos disse que o sr. Germano não quer estar sujeito à crítica? Que não tem defeitos, que é perfeito, inviolável, sagrada a sua pessoa? Para que formais vós todo esse promontório de sem razões contra o homem a quem todos conhecem como estudioso cultivador da arte que professa, dócil a todas as observações que lhe fazem os entendidos [...] Não será isto da vossa parte aleivosia [deslealdade] e má vontade contra o sr. Germano? (O SENTINELA, *Diario de Pernambuco*, 25 abr. 1861, p. 3)

Mas foi “Um do Povo” quem mais argumentos fortes de defesa trouxe para lustrar o nome de Germano Francisco de Oliveira, pois ele, além de destacar que o Teatro de Santa Isabel, a Empresa Germano e a estreia da sua companhia dramática, com seus

defeitos (se é que os havia), eram mesmo o assunto da ordem, pediu licença para voltar no tempo da inauguração daquela casa de espetáculos e esclarecer determinados fatos.

As primeiras representações dadas nesse teatro, do qual era o sr. Germano empresário, deixaram tão gratas recordações àqueles que o frequentavam, que nada mais fará extinguir de seus corações o nome do ator-empresário G. F. de Oliveira, que cheio de glória e [com] o público satisfeitíssimo, findou o seu primeiro contrato entre aplausos, reconhecimento geral, pois que além de cumprir todos os seus encargos, livrou-nos do encarniçamento que entre nós lavrava pela desgraçada revolução de 2 de fevereiro⁴⁶, fazendo-nos esquecer ódios e vinganças, para só cuidarmos das belezas do teatro que acabava de abrir suas portas aos amadores de tão útil divertimento, e assim, pois, foi o sr. Germano Francisco de Oliveira quem fez ressurgir entre nós a arte dramática, elevando-a ao que devia ser e satisfazendo a necessidade e fim para que fôra criada. (UM DO POVO, *Diario de Pernambuco*, 27 abr. 1861, p. 2-3)

Nessa sua versão, procurando ressaltar que nos dois anos em quem que ficou à frente do Teatro de Santa Isabel o empresário Germano, além de ter dado uma companhia dramática com os mais valorosos artistas que o Recife já tinha visto, a exemplo de Manoela Caetana Lucci, Joaquim José Bezerra, José da Silva Reis e Luiz Antônio Monteiro, entre outros que lhe escapavam à memória; impulsionou melhor vários na carreira, como Antônio José Duarte Coimbra, Silvestre Francisco Meira e Raymundo José de Araújo, e mais alguns que ainda figuravam no mundo teatral; sendo ele também quem trouxe uma companhia lírica de valor, composta pelas cantoras Augusta Candiani, Marieta Landa e Carmella Lucci, e pelos cantores Frederico Tati, Felipe Tati, Constante Capurri, Cayo Ekerlin e Lucas Vasco; e até parte de um corpo de baile formado pelos dançarinos Marietta Baderna⁴⁷, Anna Trabattoni, Aline Moreau e Henrique Finart, entre outros. Forneceu ainda ao Teatro todo o cenário, vestuário e únicos móveis que lá

⁴⁶ Refere-se à Revolução Praieira ou Insurreição Praieira de Pernambuco, um levante armado de caráter liberal e republicano que ocorreu de 1848 a 1850, liderado pelo militar olindense Pedro Ivo Velloso da Silveira, e foi a última revolta do período Imperial, tendo como motivação as disputas políticas entre membros dos partidos liberal e conservador pelo governo da província de Pernambuco. O termo “Praieira” remete-se à sede do *O Diário Novo*, que ficava localizado na rua da Praia e era o principal meio de comunicação do grupo liberal, então apelidados de “praieiros”. “O descontentamento com as desigualdades sociais, pobreza e o poder representado pelas tradicionais famílias pernambucanas proprietárias de engenhos, como os Cavalcanti e os Rêgo Barros, fez com que boa parte da população pobre do Recife desse apoio aos praieiros durante o movimento. [...] Os praieiros (liberais) também criticavam o domínio comercial dos estrangeiros [sobretudo portugueses e ingleses que estavam no controle do comércio], mais ligados aos grupos conservadores” (CASTRO, s. d.)

⁴⁷ A bailarina italiana que uniu a dança erudita à popular, Franca Anna Maria Mattea Baderna, mais lembrada como Maria Baderna.

estavam. Ou seja, como não considerá-lo digno de toda a gratidão pública? E se ele não podia fazer o mesmo agora era por uma série de razões:

O sr. Germano, nas suas primeiras empresas, fez tanto: 1º. Porque tinha um subsídio de 20.000\$000; 2º. Porque era extraordinária a concorrência aos espetáculos e contava ele com o rendimento avultado para fazer face à despesa dessa tríplice companhia; 3º. Porque os artistas contratavam-se então por metade, senão um terço dos ordenados que hoje vencem; 4º. Porque, tendo renascido a arte dramática nesta cidade, todos os artistas queriam vir a Pernambuco colher mais um florão para suas coroas; 5º. Finalmente porque a despesa de luzes, música, maquinistas, e mais empregados, e trabalhadores necessários aos espetáculos, era muito menor do que hoje. Por conseguinte, o sr. Germano tinha lucros para as despesas e, por isso, deu-nos o que hoje não lhe é possível dar-nos com o pequeno subsídio de 12.000\$000, e com a incerteza do rendimento dos espetáculos. E, todavia, ainda ninguém fez mais do que ele [...]. (UM DO POVO, *Diario de Pernambuco*, 27 abr. 1861, p. 3)

Mas todas essas benfeitorias e enormes sacrifícios lhe muniam de se proteger das possíveis e necessárias críticas? Ou era preciso reconhecer que não valia a pena apontar certos defeitos que até podiam ser corrigidos? Para o “Um do Povo” todos os apontamentos feitos por W., frente a tão alardeada proteção do público, só significavam vir de um homem sem conhecimento da arte que rabiscava artigos sem valor nenhum, servindo apenas de instrumento a desafetos do próprio Germano Francisco de Oliveira. No entanto, piores ataques ao artista-empresário viriam na sequência, agora pelas folhas de outro periódico de brevíssima existência no Recife, com publicação diária apenas de 25 de março a 30 de setembro de 1861, o jornal político, religioso, científico e literário *O Constitucional*.



Mais lutadores no “ringue”

Afirmando-se como sucessor de *O Liberal Pernambucano* (jornal político e social que funcionou de 1852 a 1858), com princípios que sempre estampava na 1ª página, “Religião, Monarquia, Democracia”, o novo jornal *O Constitucional*⁴⁸ passou a dar espaço ao teatro quando o fotógrafo João Ferreira Villela – “retratista” para a época –, dono de um importante estabelecimento voltado ao sortimento da área, a Augusta Casa Imperial, passou a assumir a função de folhetinista desde 31 de julho de 1861. Ele, que ao final do ano anterior tinha até recebido em sua residência o presidente da província e esposa como representantes de Suas Majestades, o Imperador e a Imperatriz do Brasil, tomados como padrinhos da sua filha, já era um intelectual respeitado no Recife, mas sem qualquer ligação mais estreita com a cena teatral, apesar de afirmar que já assinava artigos no *Diário de Pernambuco* sob o pseudônimo de Paulo Jones, não encontrado por esta pesquisa.

Sua presença no segmento teatral é interessante não só pelo critério paulatino que ganhou a cada nova resenha concebida, publicada sempre às quartas-feiras, mas, principalmente, pela resposta que teve daquela companhia visitante e de alguns de seus defensores, tão contrários aos seus posicionamentos. Ao surgir com o seu primeiro folhetim, Ferreira Villela começou por discorrer sobre as impossibilidades de se escrever semanalmente uma “revista teatral”, algo que impunha sacrifícios, deveres e obrigações, além de que o encarregado precisava “dispor de avultados conhecimentos, o que nos falta, e de material próprio e interessante que o Teatro de Santa Isabel parece condenado a levar ainda muitos tempos sem poder fornecer” (VILLELA, *O Constitucional*, 31 jul. 1861, p. 1), lamentou, humilde a si e consciente que programações mais renovadas ainda demorariam a acontecer:

Uma *revista teatral*, como entendemos, deve ser a apreciação a mais completa e judiciosa de cada uma das composições dramáticas que subissem à cena, assim, como não só a notícia de sua execução, mas a crítica a mais severa de tudo quanto se fizesse ou se visse no cenário, distribuindo-se a cada um dos atores o prêmio que o seu trabalho merecesse. Ora, não se poderá deixar de convir que semelhante trabalho não só é pesado, mas muito difícil, e não cabe nas forças de muitos, entre os quais muito naturalmente nos colocamos. Além disto, sobre que dramas, dos que se têm representado em Pernambuco, e ainda por

⁴⁸ Antes dele, um outro periódico de título homônimo funcionou no Recife, apenas de 1829 a 1831, com temática centrada na política e na literatura.

muito tempo se representarão, poderá o encarregado de uma *revista teatral* fazer um estudo sério, um exame regular a fim de poder emitir uma opinião pura, justa e, ao mesmo tempo, aproveitável? No nosso Santa Isabel não se tem até hoje representado um só drama original. Os que ali têm merecido as honras da *mise-en-scène*, como diriam os franceses, têm sido sempre tradução, ou dramas de teatro de Mendes Leal e outros autores portugueses, e bem raras produções de [Joaquim Manuel de] Macedo ou do [Luís Antônio] Burgain. As traduções, em regra geral tão defeituosas e infelizes, quase sempre desfiguram o original, tornando impossível qualquer estudo. [...] Como, pois, escrever-se em Pernambuco uma *revista teatral* se uma das bases principais nos falta? É triste e vergonhosa esta verdade, mas ela existe; desconhecemos as causas. (VILLELA, *O Constitucional*, 31 jul. 1861, p. 1)

Claramente assumindo o papel de juiz legislador do palco e reafirmando a sua independência de opinião, Ferreira Villela lembrou que tinha liberdade para abordar tudo o quanto dissesse respeito a teatro, tomando sempre por base uma sucinta apreciação do drama representado, fazendo também um apanhado do enredo e dos papéis principais, formato próprio da crítica dos oitocentos. E, quase que prevendo os desentendimentos que viriam com os artistas em foco, já foi logo anunciando:

Se, por acaso, o nosso fraco trabalho provocar desafetos ou ferir suscetibilidades, aceitaremos toda e qualquer discussão a que nos provocarem, uma vez que ela tenha de correr neste jornal ou no *Diário de Pernambuco* (falta-nos tempo para ler outros periódicos), uma vez que os artigos que nos dirigirem sejam assinados por nomes mais ou menos conhecidos. É isto uma precaução conveniente para o decoro da discussão, e uma compensação justa [...]. (*Ibidem, idem*)

O clima bélico, como insinuou, já era esperado. O primeiro espetáculo que passou pelo crivo do folhetinista d'*O Constitucional* foi um melodrama novo para o público da capital, produção da dupla Adèle Regnauld de Prebois e Théodore Barrière, *A Pecadora*, que estreara a 10 de junho de 1861, em única exibição até então, pela Empresa Germano. Após tratar de todas as etapas da obra dramática, ele passou a dar o seu juízo sobre a montagem, resumido em apenas uma frase: “A execução do drama correu bem”, seguido de longos elogios ou raríssimas restrições a cada integrante do elenco, com destaque a Manoela Lucci no papel da protagonista Maria, que havia trabalhado, como sempre costumava, com propriedade e perfeição, e a Germano de Oliveira na figura do gravador André Esteves, que também “houve-se maravilhosamente [...], sendo o artista distinto que todos conhecem” (*Ibidem*, p. 2).

Sobre a comédia *Os Irmãos das Almas*, de Martins Penna, apresentada na sequência, nem uma linha foi escrita, provavelmente pelo descrédito literário e artístico do gênero à época. O interessante é que, com o desenrolar das semanas, mais restrições ele foi fazendo à companhia que ocupava o palco do Teatro de Santa Isabel, para desgosto dos artistas visitantes, ao ponto dele desbancar o ator-ensaiador-empresário carioca pelo descuido no estudo das personagens. A insatisfação dos criticados, claro, também foi crescendo, ao ponto dos anúncios publicitários da Empresa Germano, coincidência ou não, pararem de aparecer naquela recente folha jornalística. E enquanto a publicidade paga foi rareando, cresciam as polêmicas em torno do teatro. Isso nos faz refletir que manter a independência de opinião da crítica pode requerer perdas financeiras aos seus dirigentes. Talvez por isso muitas seções críticas mantiveram-se em silêncio por tão largos períodos.

Mesmo na liberdade de se expressar o que achou, doa a quem doer, criar desafetos não era agradável para ninguém, e um destes momentos surgiu exatamente quando Ferreira Villela analisou a récita da obra *Suzana*, de Édouard Brisebarre e Eugène Nus, com tradução de Pedro Antônio Gomes Júnior. Ainda que fazendo láureas aos atores Germano e Manoela, que “não deixaram no drama, em nenhuma ocasião, de se ostentar com a mesma força e propriedade desenvolvidas no prólogo” (VILLELA, *O Constitucional*, 7 ago. 1861, p. 1), o folhetinista apontou problemas do maestro Francisco Libânio Colás, compositor e regente maranhense, e até do porteiro do teatro, provavelmente envolvido com alguma irregularidade administrativa:

Deixaremos em paz, ainda por esta vez, o sr. regente da orquestra com as suas valsinhas e músicas insignificantes com que vai maçando o respeitável [público]. Não diremos também à polícia coisa alguma neste folhetim a respeito do bilheteiro do teatro, porque enfim atendemos ao pedido que alguém nos fez. (*Ibidem, idem*)

Tais comentários que radiografam o teatro na sua generalidade, para além do que ocorria apenas no palco, devem ter irritado bastante ao empresário da casa de espetáculos e o confronto entre os dois se mostrou inevitável, resultando numa prova de que a crítica também pode ser constrangida por suas francas opiniões. O próprio jornalista relatou como se deu o caso:

No dia em que foi publicado o nosso último *Folhetim* – folhetim que, não sabemos o porquê desagradou ao sr. Germano, atual empresário e ator do Teatro de Santa Isabel –, tendo-nos sido preciso ir ao teatro

pagar a assinatura de nossa cadeira [provavelmente ainda não havia a política de convites garantidos à imprensa], encontramos a esse sr. que estava todo apostemado conosco... É bem difícil de contentar o tal sr. Germano. Depois de amargos queixumes e de várias insinuações, que até nos pareceram ameaças, quis o sr. Germano marcar-nos a nossa linha de conduta na qualidade de folhetinista! E esta? Parece que o sr. Germano tem muito medo do nosso pobre *Folhetim*... Tanta honraria não merece este insignificante trabalho, que, no entender do sr. Germano, é um alinhavado de *pedacinhos furtados de livros*! (VILLELA, *O Constitucional*, 14 ago. 1861, p. 1)

Ainda segundo o pressionado avalista da cena, a intimidação começara quando o empresário, três ou quatro dias antes, tentara lhe oferecer uma cadeira cativa na plateia do Teatro de Santa Isabel, recusada terminantemente em nome de sua liberdade de opinião. Mas diante dos seus comentários cada vez mais ácidos aos trabalhos cênicos, Germano Francisco de Oliveira procurou aterrorizá-lo com uma publicação anônima na imprensa. O jornalista, que havia recebido aquela proposta inicial por carta do próprio, ao procurar o jornal onde o escrito ameaçador fora publicado, verificou que a letra de solicitação se assemelhava com a do empresário. No entanto, ele não se mostrou acuado:

Poderíamos ter cedido a outros meios, hoje não cederemos a coisa nenhuma. Havemos de escrever a *Palestra Sobre o Teatro* custe o que custar, a menos que nos custe a vida, contra a qual não supomos pessoa alguma capaz de tentar. Entretanto, declaramos desde já que não temos outros inimigos senão aqueles que o Teatro de Santa Isabel quiser fornecer-nos.⁴⁹ (*Ibidem, idem*)

Deu a dica caso lhe acontecesse algo desagradável. E encerrou sua denúncia pública prometendo que, ao continuar na sua dura missão, havia de ser justo e não veria nunca sobre as tábuas do teatro amigos nem inimigos, mas apenas atores em julgamento. “Se formos injustos, se errarmos em nossas apreciações, será isto devido à nossa inteligência e nunca ao nosso coração” (*Ibidem, idem*), arremedou. Por mais incrível que pareça, este caso no Recife foi levado até ao tribunal, mas negado veementemente pelo então empresário do Teatro de Santa Isabel. Mesmo garantindo que não estava abalado por toda aquela situação, fica evidente que, extremamente aborrecido com o que se passou, cada vez mais o folhetinista foi apontando “defeitos” nas representações programadas.

⁴⁹ Não foi por acaso que, no texto intitulado “Sobre a crítica no teatro”, escrito em 1911, o diretor, dramaturgo, ator e pensador do teatro francês Jacques Copeau garantiu que aquele era “um trabalho duro e ingrato”, além de “perigoso” (*Apud* VASQUES; CUNHA, 2016, p. 413).

Ferido no seu orgulho de “voz autorizada” e diante de possíveis ameaças à sua vida (seria exagero tudo aquilo?), o seu ponto de vista passou a ser cada vez mais impaciente, ao ponto de afirmar, sem qualquer receio, sobre a representação do drama em 5 atos *Pedro Landais ou O Alfaiate Ministro*, com récitas nos dias 31 de agosto e 8 de setembro de 1861:

[...] o sr. Germano não compreendeu o seu papel, decorou as falas e repetiu-as como faz o papagaio ao eterno e invariável. Papagaio louro do bico dourado... Isso é triste e degradante para um ator que pretende ser superior ao imortal João Caetano. [...] Na verdade um cômico não é e nem deve ser um manequim ou um boneco articulado que, desordenadamente, abra os braços e as pernas conforme a vontade do saltimbanco que com ele diverte o público. O sr. Germano não entende destas coisas, não gosta de estudar, e mesmo sabe muito pouco onde deve procurar o que lhe é útil. Seu orgulho fanfarrão, não lhe consentindo perguntar, priva-o de instruir-se. No *Pedro Landais* o sr. Germano, para melhor enterrar a parte, vestiu-se e caracterizou-se de uma maneira lastimável: pôs na cabeça uma cabeleira grisalha que lhe ficava curta, de sorte que os cabelos próprios ficavam com as extremidades descobertas, e a cabeleira grisalha parecia estar debruada de uma franja preta, o que fazia um efeito ridículo. [...] e apenas sobressaíam umas enormes meias azuis que davam às pernas do sr. Germano uma bela aparência de pernas de socó. (VILLELA, *O Constitucional*, 11 set. 1861, p. 1)

Suas ressalvas foram tão destruidoras que ele até disse estar cada vez mais convencido de que aquela companhia era excelente para gêneros menores, “e que o sr. Germano andaria melhor avisado se deixasse a mania dos dramas e nos divertisse com as suas farsas” (*Ibidem, idem*). Num outro folhetim com irônica piada, além de mostrar como desesperador o futuro da arte dramática no Brasil, já que não existiam escolas a estimular atores para as épocas futuras e nem mesmo apareciam vocações suficientes para a vida do teatro, o duelista aproveitou para irritar ainda mais o seu opositor, certamente já furioso com todos os seus comentários desagradáveis:

Bem ou mal entendidamente, não indagamos, a profissão de ator é olhada no Brasil como desonrosa, apenas para ela entram alguns iludidos, e em Pernambuco só a procuram vadios que se querem emancipar dos pais, ou livrar-se das oficinas dos mestres. Os atuais atores de mérito que pessoalmente conhecemos parecem muito ciosos do que sabem, não querem ensinar e, como amargamente diz o [Pedro Baptista de] Santa Rosa, procuram com afincio empecer [prejudicar] por todos os meios e modos algum pequenino talento que desabrocha nas tábuas do teatro! Ora, à vista de um semelhante estado de coisas, o que será do teatro quando o sr. Germano tiver morrido, momento que não parece afastado, por isso que já se acha um pouco velho [tinha ele 41

anos] e muito quebrado pelas lutas estéreis em que se tem empenhado, e para as quais parece ter pronunciada tendência? Até não nos surpreenderá, a nós que conhecemos o gênio irascível do sr. Germano, quando, em qualquer dia, nos vierem dizer que o sr. Germano foi vítima de um ataque de apoplexia que o fulminou em um momento em que o seu a gênio violento o havia levado a um acesso de raiva... (VILLELA, *O Constitucional*, 4 set. 1861, p. 1)

Haja ironia nessa disputa! Para além dos dissabores que enfrentava a cada nova leitura daquele jornal, durante esta permanência no Recife Germano Francisco de Oliveira chegou a ser preso, numa noite, pelo delegado de polícia Amaro de Albuquerque, por desacato à autoridade, recebendo até um processo, mais tarde julgado improcedente por um juiz, quando foi acusado de vender número de bilhetes maior que o de assentos na plateia do Teatro de Santa Isabel. O caso gerou indignação aos espectadores daquela casa de espetáculos e receava-se que a autoridade recebesse uma pateada quando voltasse a aparecer em público ali. Paralelamente, Ferreira Villela, no correr das avaliações das peças, não foi deixando passar nada por menos.

Acompanhando regularmente as atuações de Germano de Oliveira a cada novo drama e comédia apresentados, ele anotou, com agudeza de olhar, as possíveis “muletas” do ator, seus exageros na atuação melodramática, bem diferente do que o considerava no início da temporada. Ao vê-lo, por exemplo, no drama de Auguste Anicet-Bourgeois e Adolphe d’Ennery, *O Marinheiro de San-Tropez*, achou que ele não havia compreendido o seu papel, enterrando-o completamente. Para piorar, abriu-lhe as feridas da competição com João Caetano dos Santos, talvez a maneira mais dolorosa de atingi-lo na sua conhecida vaidade:

Não vimos a esse ator sem rival no Brasil gritar, estorcer-se a qualquer incidente do drama; não o vimos correndo pela cena como um possesso e nem acorrido em parte alguma, como ultimamente vimos dizer e obrar o sr. Germano. Enfim, em nenhum dos diversos lances do drama vimos o sr. Germano nem sequer procurar imitar o mestre dos atores brasileiros. Parece-nos que o sr. Germano ignora que pode-se dizer muito com um simples gesto, e que não é a força de gritar e de gesticular que se consegue imitar sentimentos naturais [...]. (VILLELA, *O Constitucional*, 18 set. 1861, p. 1)

Se por um lado o crítico-folhetinista continuou a lembrar que o ator-ensaiador-empresário não tomava outras lições “senão do seu orgulho” (VILLELA, *O Constitucional*, 25 set. 1861, p. 2), descrevendo minuciosamente até os erros dos cenários feitos improvisadamente, no meio dessa querela que ouriçava tanto o campo teatral

quanto jornalístico, uma das poucas artistas do elenco a escapar da sua artilharia de inegável mágoa era a dama principal, Manoela Caetana Lucci, a trabalhar sempre de maneira digna dos maiores elogios:

A sra. d. Manoela é justamente o reverso do sr. Germano, além de ter um talento admirável [...], reúne ao seu talento muito gosto, capricho e estudo, e de qualquer parte que se digna incumbir-se, procura sempre dar-lhe a mais bela e natural execução. Nunca a vimos em cena precisar do ponto, como acontece com o sr. Germano que está sempre preso ao *tirano da concha*, de sorte que de momento a momento e, às vezes, nas mais importantes circunstâncias, engasga-se, esbarra e agarra-se ao pobre ponto como a ostra à rocha. (VILLELA, *O Constitucional*, 25 set. 1861, p. 2)

Com uma ou outra exceção, a exemplo do ator Raymundo José de Araújo, o conjunto não merecia maior crédito, de acordo com o vingativo folhetinista cada vez mais acreditando que, para dramas da força de *A Pecadora*, *Ultraje* e *A Dama de San-Tropez*, a companhia atual de Germano Francisco de Oliveira era muito mesquinha e só podia desempenhar bem nas farsas e comédias, numa clara desqualificação entre os gêneros teatrais. Para justificar-se, reproduziu o pensamento de um distinto escritor português: “A crítica respeita o fogo sagrado cujas chamas voam ao céu, mas tem direito a vigiar no tabernáculo e a expulsar os vendilhões do templo” (*Apud* VILLELA, *O Constitucional*, 25 set. 1861, p. 2). Nesse jogo de disputas, entre insultos e depreciações, a vida no Recife não era fácil nem para os artistas criticados e, como se viu, desde a ameaça inicial, nem para aqueles que lhes apontavam o dedo em riste.

Estímulo ao empresário que contrata sublimes da cena

Lutando constantemente por incentivos do Governo, Antônio José Duarte Coimbra, mesmo sem consegui-los ainda, optou por fazer nascer firma própria em 1863, a Empresa Coimbra, no intuito de administrar o Teatro de Santa Isabel, e aventurou-se a contratar figuras ainda mais ilustres. Dois distintos artistas portugueses, já radicados no Brasil, mas pela primeira vez trabalhando no Recife, foram os destaques: Luiz Cândido Furtado Coelho (também na direção artística) e Eugênia Infante da Câmara, ambos voltando ao Brasil após viagem à Europa. Ainda no elenco reunido, Flávio Aurélio Wandek, Thomaz Antônio Espiúca, Antônio Teixeira de Carvalho Lisboa, Antônio José

Peixoto Guimarães, José de Lima Penante⁵⁰, Antônio da Silva Lessa, Pedro Baptista de Santa Rosa, Gil Braz de Mattos, José Antônio dos Santos Porto, Camilla Moreira Guimarães, Joanna Januária de Sousa Bittencourt, Josepha Maria Ribeiro, Jesuína Josephina da Silva e o próprio diretor geral e empresário Antônio José Duarte Coimbra.⁵¹

O fundamental “ponto” era José Bernardino Correia de Barros e o maestro regente da orquestra, Pedro Nolasco Baptista. “O gosto do sr. Duarte Coimbra pela arte dramática que professa por naturalíssima e bem pronunciada tendência, é geralmente conhecido entre nós que porventura o temos acompanhado desde sua estreia e repetidamente o havemos saudado em seus triunfos” (UM MATUTO, *Diario de Pernambuco*, 8 abr. 1863, p. 2), escreveu um dos seus entusiastas. Sem poupar esforços e avultadas despesas na intenção de exibir produções da “moderna” literatura dramática, tanto nacional quanto portuguesa e francesa, ainda não vistas no Teatro de Santa Isabel, Coimbra programou mais de duas dezenas de dramas, comédias, vaudevilles e cenas cômicas, mostradas com todo o esmero de cenário, mobílias, adornos, atuação e orquestra musical.

Para isso, abriu uma assinatura de camarotes e cadeiras para 30 récitas, divididas em três prestações de dez récitas cada (os pagamentos deveriam ser adiantados assim que fossem anunciados o 1º, o 11º e o 21º espetáculo), sendo apenas cinco de assinatura a cada mês, com um total de 22 peças novas, podendo ser repetidas uma única vez aos assinantes as que maiores aplausos e sucesso obtivessem. E havia ainda uma novidade: por incentivo de Furtado Coelho, a Empresa estava admitindo quatro moços que quisessem se dedicar à arte dramática “para fazerem seus estudos debaixo da direção daquele artista, o qual previamente decidirá se podem ser admitidos, visto que se exige o conhecimento de alguns preparatórios indispensáveis para poderem utilmente cultivar a cena” (DALILA [Anúncio], *Diario de Pernambuco*, 9 mar. 1863. p. 3), como estímulo ao surgimento de novos artistas.

O jornalista responsável pela seção *Revista Diária*, no *Diario de Pernambuco*, certamente motivado pela presença de artistas tão consagrados e um repertório quase todo inédito, não poupou espaço para em muitas linhas saudar toda a equipe, mas

⁵⁰ Artista paraense que manteria intensa itinerância teatral pelo Norte e Nordeste do Brasil, desempenhando papéis como ator, cantor, empresário, dramaturgo e até pintor cênico. Mais detalhes: VASCONCELOS, Thaís. *José de Lima Penante e a Dramaturgia Teatral na Manaus do Século XIX*. Manaus: Editora Mamoeiro, 2020.

⁵¹ Mais à frente, ainda participariam Leopoldina Eudócia Baptista, Joaquim Infante da Câmara, Philomena Augusta de Bittencourt Wandek e cinco outros atores apenas registrados por seus sobrenomes, Marques, Mizael, Manoel, Gomes e Araújo.

principalmente os dois artistas portugueses e o empresário, até lembrando do seu passado que, a partir daquele momento, merecia ser esquecido: “Filho dramático de uma escola hoje reprovada, o sr. Coimbra não duvidou em abraçar a nova – chamada a da regeneração – e por ela seguindo, ainda que a passos lentos, consegue ver em seu grêmio os jovens que atraía ao teatro, com aplausos gerais” (REVISTA..., *Diario de Pernambuco*, 10 mar. 1863, p. 2)

Detalhando minuciosamente como eram as personagens e as situações do intrincado enredo do drama *Dalila*, do escritor francês Octave Feuillet, em 4 atos e 6 quadros, numa imitação de Antônio de Serpa Pimentel, com música do próprio Furtado Coelho (que também era compositor e pianista), a intenção era fazer com que ninguém perdesse tamanho acontecimento. A peça principal seria seguida pelo vaudeville em 1 ato *A Filha de Gringolet*, imitação da própria artista lisboeta Eugênia Câmara, no qual ela desempenhava quatro personagens⁵² e cuja parte musical também fora criada por Furtado Coelho. O público do Recife estava tão ansioso para ver a estreia da nova companhia dramática e, principalmente, desses dois aguardados atores que chegavam cobertos de louros, que desde às 8 horas daquela quarta-feira 11 de março de 1863, “o pobre do empresário viu-se em apuros por não dispor de um espaço duplo no teatro” (REVISTA..., *Diario de Pernambuco*, 13 mar. 1863, p. 2).

Felizmente, os atravessadores – sim, já existiam cambistas desde aqueles tempos – não foram tantos, “essa raça maldita que dificulta o entretenimento ao público, e, preza à Deus, que a polícia compreenda o seu dever e extinga essa raça de víboras, inimiga dos artistas” (*Ibidem, idem*), pleiteou o jornalista cheio de raiva. Mas a sua avaliação foi a melhor possível por tudo que viu logo após a sinfonia de costume pela orquestra. Tanto que engrandeceu os dois principais artistas convidados ao nível de sublimes:

Nos transportes da paixão fingida ou nos arrufos do amor enfatiado, a sra. d. Eugênia prendeu os conhecedores da arte e patenteou qual [o] seu gênio e como deve a artista identificar-se com a personagem que representa. Há cenas, principalmente a do 5º quadro, em que se roja

⁵² Segundo o encantado crítico do *Diario de Pernambuco*, Eugênia Câmara fazia quatro papéis, “cada qual mais variado e difícil em sua execução, e dos quais é impossível formar uma escala, tal é o caráter que ela imprime em cada um. Ora é a simplória sobrinha do alfaiate que nos descreve a marcha do gado e as cantigas dos pastores; ora a embaixatriz apaixonada por um ser invisível, a quem mostra ter uma afeição extrema; ora o folgazão tambor, que com suas travessuras intimida a todos, sem achar um que se lhe oponha; ora, finalmente, a filha do saltimbanco que, órfã e sem recursos, tendo procurado entrar no teatro, encontra inteira oposição da parte dos artistas, que vence patenteando seu mérito artístico com esse quádruplo trabalho que executou com eles, em diferentes gêneros da arte que quer abraçar. Se a composição dramática é boa, a execução é melhor, e o todo se enlaça tanto que impossível é separar uma das outras partes, sem quebrar os elos que as prendem” (REVISTA..., *Diario de Pernambuco*, 18 mar. 1863. p. 2).

[arrasta] aos pés de André [o ator Antônio Teixeira de Carvalho Lisboa] a patentear-lhe a loucura com que o ama, e confessar-lhe suas travessuras anteriores, a fim de obter seu perdão, que é impossível descrever, bastando dizer que a sra. d. Eugênia excedeu a expectativa geral e elevou-se à altura do sublime. O sr. Furtado Coelho (cavalheiro Carnioli) é o artista do século; ilustrado e de imaginação pura e viva, sabe dar cores naturais à personagem que executa, como se fosse fato passado consigo mesmo; e, nos momentos solenes, eleva-se, sem um gesto, sem uma palavra que esteja fora do conveniente. Tudo nesse artista revela um gênio revestido dos predicados necessários ao artista de sua ordem. Quando se é artista como esse sr., não se precisa dos mil atavios que enfumaçam o quadro para fazer sobressair a personagem que representa, mas sim deixa-se que a espontaneidade da natureza traga à luz da evidência o sublime do retrato que o artista desenha com mão de mestre. A arte e a classe dramática devem orgulhar-se por esse seu membro importante, e os dramaturgos darem-se mil parabéns ao verem ir à cena trabalho seu, estudado, ensaiado ou representado por Furtado Coelho. [...] Aquela cena em que descreve a André a maneira porque viu arrastar-se a vida de Amélia e Sertorius [os atores Camilla Moreira Guimarães e Flávio Aurélio Wandek] é de valor extremo, que arranca lágrimas aos corações sensíveis; e em verdade é tal a naturalidade com que a joga o sr. Furtado que só seres empedernidos deixam-na de compreender. Furtado Coelho e Eugênia Câmara são dois vultos importantes no teatro moderno, e as altas composições dramáticas só neles encontram intérpretes. Os demais artistas foram bem nas suas partes. (REVISTA..., *Diário de Pernambuco*, 13 mar. 1863, p. 2)

Todas as demais resenhas críticas seguiram nessa esteira de elogios rasgados, e não faltaram registros das poesias recitadas no teatro e oferecidas às estrelas daquela temporada. O repertório incluía dramas inéditos, como *Lúcia Didier* (*Lucie Didier*), dos franceses Léon Battu e Jaime fils (com “f” minúsculo mesmo, pseudônimo de Adolphe Jaime); e *Cinismo*, *Ceticismo* e *Crença*, do português Augusto César de Lacerda; ou mesmo já conhecidos da plateia, como *Pedro*, de Mendes Leal Júnior; além de comédias em 1 ato, a exemplo de *Remédio Para Paixões Românticas*, do também português José Carlos dos Santos, ou *Meia Hora de Cinismo*, do carioca Joaquim José de França Júnior; e o reprisado vaudeville francês em 1 ato *A Corda Sensível*, do trio Clairville, Lambert-Thiboust e Ernest Jaime, entre muitas outras obras. Destaque especial para *O Demônio Familiar*, comédia em 4 atos de José de Alencar, que foi pela primeira vez exibida no Recife, a 22 de abril de 1863, e na qual Eugênia Câmara desempenhava o irrequieto papel de Pedro, o moleque negro.

Do bom ao mau espanto

Certamente pela presença de tão ilustres presenças no palco recifense (como já disse anteriormente, a cena estimula e retroalimenta a imprensa), na edição de 4 de julho de 1863, na página *Literatura* do *Diario de Pernambuco*, surgiu um comentarista crítico de nome estranho, Aroum Ab-Hamganes⁵³, dizendo-se ser “árabe”, pronto para ocupar a sessão *Arte Dramática*. Seria ele parente de Abdalah-el-Kratif, outro crítico com pseudônimo também “árabe” e que atuou entre os anos de 1856 e 1857? Não saberemos. A primeira tarefa que ele se deu foi abordar o drama em 6 atos *Esmeralda*, de autor nunca divulgado, mas retirado da obra *Notre-Dame de Paris*, do francês Victor Hugo, e, desde então, sua escrita foi pródiga em estimular toda a equipe dramática. Isso sem perder a oportunidade de lembrar ao poder público que deveria financiar a atividade teatral, sendo solícito à sustentação e continuação daquela turma tão cheia de encargos; cabendo ao público, ao reconhecer seu mérito, colaborar para tornar mais suportáveis tantos sacrifícios.

Seu estímulo a tudo o que via era inegável. Quanto à peça *Esmeralda*, para quem escreveu dois artigos, conheçamos uma de suas exultantes apreciações:

Todos os personagens vestidos a caráter e com luxo, fielmente copiados; a época da ação parecendo estar presente, ornada de música, e, mais que tudo, o jogo cênico sem tropeços, assim revelando a mão hábil que o dirigira. [...] no fim do espetáculo o público, reconhecido, não se satisfaz em [só] aplaudir os personagens, os srs. Furtado Coelho e Coimbra foram vitoriadados pelos seus sacrifícios. [...] A sra. d. Eugênia Câmara, no papel de “Esmeralda”, além do talento e recursos de que dispõe, fez ouvir a sua doce e extensa voz, no que foi perfeitamente acompanhada pelo sr. Lisboa, que nos seus gestos e porte deixava ver o caráter de um parisiense no tempo de Luiz XI, figurando “Phebus”, oficial dos arqueiros do rei. O sr. Thomaz compreendeu o caráter de “Claudio Frollo” e desempenhou-o perfeitamente. O sr. Flávio, no papel de “Quasímodo”, nada deixou a desejar, achando-se, além disso, bem caracterizado. A sra. d. Camilla mostrou o seu talento em imitar uma louca; o papel de “Gudula” foi bem desempenhado, principalmente no 6º ato, na ocasião de reconhecer a filha que supunha não existir mais. O sr. Guimarães executou bem o papel de “Pedro Gregório”. O de “Falourdel”, pela sra. d. Camilla, foi magnificamente. Todos os demais artistas formavam os coros, representando fielmente o povo. Parabéns à uma tal companhia. O drama estava perfeitamente ensaiado e foi bem executado. Nada deixou a desejar. (AB-HAMGANES, *Diario de Pernambuco*, 8 jul. 1863, p. 8)

⁵³ Nas nove críticas que publicou, o seu nome aparece escrito de três formas diferentes. Adotei o último registo feito: Aroum Ab-Hamganes.

Tomando gosto por aquela atividade, o crítico Aroum Ab-Hamganes produziu mais algumas resenhas. Contabilizei, ao total, nove longos textos sobre quatorze diferentes peças, no período de 4 de julho a 12 de agosto de 1863, além de citar alguns duetos em análise. Quase um militante a favor da equipe liderada pelo diretor artístico Furtado Coelho, o autointitulado “árabe” só tecia rosários de elogios e veneração deslambidamente positiva. Era um afagar de egos constante. Mas, assim como surgiu, repentinamente também deixou de existir, coincidência ou não, no mesmo momento em que uma “decepção” para ele e para muitos outros fez romper a trajetória aparentemente harmonizada daquela companhia dramática.

O problema é que, sem incentivo público, gastando do próprio bolso para suprir as necessidades materiais dos espetáculos, já que o teatro estava “desprovido de mobília, de guarda-roupas e de muitos objetos que são necessários e indispensáveis para poder funcionar convenientemente” (C., *Diario de Pernambuco*, 24 mar. 1863, p. 2), e com contratos apenas firmados de boca, Antônio José Duarte Coimbra recebeu a notícia que não esperava: Furtado Coelho e Eugênia Câmara, junto a outros colegas do elenco, partiriam para atuar em São Luís, no Maranhão. É possível que, entre outros fatores, o desestímulo deve ter tomado conta daquele diretor frente às tantas dificuldades para zelar as peças que levava à cena, não só no quesito material, mas também de pessoal, pois talvez alguns do elenco ainda não estivessem adaptados à atuação realista.

O pesquisador Gustavo Zambrano, que se dedicou a estudar a trajetória artística de Luiz Cândido Furtado Coelho, é quem nos dá mais detalhes da situação:

O empresário foi então aos jornais explicar o motivo daquele desligando da sua empresa dramática. Segundo Duarte Coimbra, a razão apresentada pelo artista português foi o mal acolhimento do público durante o espetáculo de benefício da atriz Camilla Guimarães e também por Furtado ter recebido uma proposta de trabalho mais vantajosa [...]. Furtado não aceitou os comentários de Duarte Coimbra, tanto que no dia seguinte, respondeu ao empresário teatral. Ele explicava que a sua saída da companhia dramática nada teve a ver com a falta de acolhimento do público, haja vista que a população de Recife sempre o tratou com apreço, simpatia e consideração, ou então por ter recebido uma proposta de trabalho mais vantajosa. No entanto, o artista não tornava claro o motivo que o levou a deixar a companhia teatral. Em seu texto, Furtado somente deixa transparecer que a razão do seu desligamento seria uma possível diferença de esforços e pensamento na condução da empresa dramática. (ZAMBRANO, 2018, p. 143-144)

Após uma série de acusações e defesas de ambas as partes, ficou mais evidente que, para além da sustentação financeira mais vantajosa (inegável esquecer isso), Furtado Coelho, ao saber da saída de artistas como a atriz Joanna Januária de Sousa Bittencourt, que já se encontrava afastada pronta para ir ao Maranhão, e do ator Antônio Teixeira de Carvalho Lisboa, também seguindo para lá, percebeu que não valeria mais a pena dirigir a parte artística daquela companhia, pois todos os seus esforços para sustentá-la com a qualidade que ele almejava seriam inúteis. Saldadas as contas em dinheiro, o desenlace, então, aconteceu. Como era de necessário bom tom, Eugênia Câmara despediu-se elegantemente do público recifense:

A artista Eugênia Câmara, levada a retirar-se do Teatro de Santa Isabel por justos motivos, que em nada dependeram do público de quem sempre recebeu inequívocas provas de consideração; antes de retirar-se para o Maranhão, faz por esta forma um solene testemunho de sincero reconhecimento e indelével gratidão pelas repetidas demonstrações de apreço que sempre recebeu desde a primeira até a última noite em que representou no palco pernambucano, do qual se não despede para sempre. Recife, 8 de agosto de 1863. (CÂMARA, *Diário de Pernambuco*, 11 ago. 1863, p. 2)

De fato, após o benefício da atriz Camilla Moreira Guimarães, nem Furtado nem Eugênia voltariam mais a atuar em algum dos espetáculos daquela temporada.⁵⁴ O evento, que marcou a despedida de ambos (uma surpresa para a maioria dos seus colegas, o ator-empresário, a imprensa e o público) aconteceu na quarta-feira 5 de agosto de 1863, como récita livre de assinatura, começando, logo após a sinfonia de *Marco Spada* pela orquestra, com o drama em 4 atos *Abnegação*, do dramaturgo português Ernesto Biester (com Furtado, Coimbra, Thomaz, Lisboa, Penante, Eugênia, Josepha e Camilla no elenco), em repetição; seguido de um dueto chistoso intitulado *A Volta do Marinheiro*, cantado pela própria beneficiada junto ao ator-cantor Lima Penante (eles terminavam com um fado dançado); e, como arremate final, a inédita comédia em 2 atos *O Doutor Gramma*, esta com Flávio, Guimarães, Santa Rosa, Lessa, Porto, Gil Braz, Penante, Joaquim Câmara, Manoel, Josepha e a beneficiada.

⁵⁴ O relacionamento amoroso dos artistas havia iniciado em 1860 e terminou ainda no primeiro semestre de 1864. Há quem afirme que tiveram uma filha, mas acredito ser mentira. Importante também lembrar que o casal já havia rompido um contrato antes, com o empresário Joaquim Heleodoro, do Teatro Ginásio Dramático, no Rio de Janeiro. “Devendo durar dois anos [a partir de dezembro de 1858], tal contrato foi rompido por Furtado [em janeiro de 1860], transferindo-se o ator português, em companhia de Eugênia Câmara, para o Teatro São Januário, então dirigido pelo ator e empresário Germano Francisco de Oliveira” (ZAMBRANO, 2018, p. 97).

Ou seja, ela havia desdobrando-se na atuação por todo aquele espetáculo. Teria, assim, causado alguma ciúmeira à 1ª atriz da companhia? Independente das futricas possíveis, na mesma data (9 de agosto) em que anunciou a separação da sociedade que tinha com o ator e ensaiador Furtado Coelho, Duarte Coimbra já divulgou um próximo espetáculo para a terça-feira 11 de agosto de 1863, ou seja, seis dias após o rompimento com os artistas portugueses. Sem divulgar personagens, nem os atores que o vivenciariam (diferente do que fazia quase sempre), a peça escolhida foi o drama em 3 atos *Um Mistério de Família*, do cearense João Franklin da Silveira Távora, que estava prestes a se formar na Faculdade de Direito do Recife. O texto, escrito por ele no ano passado e já estreado pelo próprio Coimbra no final de 1862, tinha sido protagonizado por Furtado Coelho naquela estação teatral como 15ª récita da assinatura.

Seguiria-se a repetição da comédia em 2 atos *O Doutor Gramma*, lançada poucos dias antes, mas agora com a substituição do ator Joaquim Infante da Câmara, irmão de Eugênia, que partiu com ela para o Maranhão. Estimulada pelo corpo acadêmico e resistindo como récita livre de assinatura, a programação vinha celebrar o aniversário da instalação dos Cursos Jurídicos do Império. O empresário Antônio José Duarte Coimbra, publicamente, lamentou sua situação, mas não se fez de rogado frente aos compromissos junto aos assinantes, a quem solicitava apoio naquele momento em que sua companhia estava “reduzida à pequena força”:

Espero, todavia, preencher dentro em pouco tempo essas faltas, para que sejam cabalmente cumpridos os compromissos que contraí para com os srs. assinantes. Todavia, aqueles que não desejarem continuar e esperar que venham do Rio de Janeiro artistas capazes de executar o repertório que se achava anunciado, poderão procurar o importe do restante de suas assinaturas no escritório do teatro. Durante essa curta interrupção darei alguns espetáculos nas forças da companhia que aqui fica, até que eu vá ou mande buscar os outros artistas. Espero, pois, do público de Pernambuco, e particularmente dos meus assinantes, que não me abandonem no momento em que mais preciso de sua coadjuvação. (COIMBRA, *Diario de Pernambuco*, 10 ago. 1863, p. 2)

Não se sabe por quem foi escrito, mas até um anúncio de sentimento bem bairrista veio defender o empresário local e afirmar que a justificção de Furtado Coelho tinha sido muito mal e saída pelo avesso:

Declara em sua correspondência [o diretor artístico desistente] que há de voltar a esta província para entrar no palco pernambucano, e o sr. Coimbra lhe declarou que, quando voltasse, cá o encontraria para o

receber, mas não no teatro, se ele for o empresário. E se não for, estarão as chaves em poder de quem competir, para ajudar a quem as merecer, se o sr. Furtado estiver nesse caso. Pois é desnecessário o sr. Furtado meter as justificações do sr. Coimbra a ridículo, porque entre os pernambucanos s. s. não o ridiculariza, porque nós bem o conhecemos e ele é incapaz de mentir. (UM PERNAMBUCANO, *Diario de Pernambuco*, 14 ago. 1863, p. 4)

Mas e a crítica, como registrou todo esse imbróglio? Começemos primeiramente apreciando o espetáculo em benefício para a atriz Camilla Moreira Guimarães, aparentemente o estopim para todo aquele entrave, e que foi detalhadamente contado pela cobertura do *Diario de Pernambuco*. A questão é que, de maneira melodramática, o crítico – por não estar assinado o artigo, seria o mesmo árabe de antes? – começou a armar teatralmente a situação que levava alguns artistas a atuarem de maneira um tanto diferenciada naquela noite, todos embalados provavelmente pelas emoções ocorridas minutos antes, nos bastidores. Será que houve discussões, acusamentos, ameaças? Estavam todos mesmo com os nervos à flor da pele?

Pelo relato assumidamente partidário do jornalista, pairava um estranhamento naquela representação. Pois ele declara textualmente que, se aquela noite, tão cheia de flores e espinhos, ficou memorável para a beneficiada por muitos e opostos motivos, marcava na história do Teatro de Santa Isabel a data de uma decepção inesperada que pôs a empresa dramática que ali trabalhava numa posição melindrosa, pelo menos momentaneamente, ferindo os seus interesses e comprometendo-lhe o crédito adquirido à custa de tantos sacrifícios. Com esse termo “decepção”, ele já deixou claro de que lado ficou, pois pessoas foram passadas para trás e artistas cheios de dedos (ou de culpa paralizante?) atuaram diferentemente:

O sr. Furtado Coelho não quis esta noite fazer brilhar o seu talento; deixara-se possuir de uma frieza marmórea que ostentou em todo o correr do drama, e principalmente no primeiro ato. Era o indiferentismo personificado, indiferentismo que os acontecimentos da noite se encarregaram de justificar bem depressa. Pelo contrário, a sra. d. Eugênia primou em desenvolver os seus recursos, e conseguiu mesmo arrancar *bravos* à plateia, que assim lhe mostrou não ser acintosa, mas justiceira. (TEATRO..., *Diario de Pernambuco*, 12 ago. 1863, p. 8)

Como contraponto, a beneficiada daquela noite, a jovem atriz Camilla Moreira Guimarães, havia trabalhado perfeitamente, esmerando-se em merecer os aplausos do público que a vitoriou com entusiasmo. Ele até cogitou que as decepções daquela noite a

fizeram atuar com a maior naturalidade, demonstrando na voz e nos gestos a aflição e as lágrimas que o papel lhe prescrevia em algumas cenas. E por sempre caprichar nos papéis que lhe eram confiados, o crítico profetizava-lhe um futuro radiante de glória. “Estudo e perseverança, eis o que basta para o conseguir” (TEATRO..., *Diário de Pernambuco*, 12 ago. 1863, p. 8), lembrou. A seguir, talvez numa tentativa de fazer levantar a moral da equipe, ele passou a despejar elogios a todo o elenco restante, àquele que continuaria a trabalhar no Recife, honradamente cumprindo com seus compromissos profissionais:

O sr. Coimbra, ainda mais uma vez, nos deu o prazer de o admirarmos. É incontestável a maestria com que copiou os diferentes sentimentos que agitavam o coração do honrado velho Bernardo; quando o Conde lhe aceita a oferta do dinheiro, feita com tão natural acanhamento e timidez, a alegria que lhe iluminava o semblante era tão expressiva, que ninguém vislumbraria através dela os desgostos que já lhe oprimiam o espírito. O sr. Thomaz trabalhou igualmente bem. Pai amoroso, amigo leal, fidalgo de nobre linhagem e elevados sentimentos, o Conde de Saudomil foi muito bem interpretado pelo sr. Thomaz, que com razão é considerado inteligente cultor da sua arte. Os srs. Lisboa e Penante desempenharam regularmente os seus papéis; o mesmo diremos da sra. d. Josepha. (*Ibidem, idem*)

Antes de continuar a revelar intrigas maiores dos bastidores, algumas até presenciadas pela plateia inteira, o defensor dos que não abandonariam a cena local congratulou-se, mais uma vez, com a artista beneficiada pela enchente real de público naquela noite e pelas numerosas provas de consideração que ela recebeu do público (uma banda de música marcial foi postada no salão para deleite musical nos intervalos; girândulas de foguetes subiram aos ares assim que a atriz apareceu em cena; e alvos pombinhos foram atirados ao proscênio, além de uma copiosa chuva de flores que converteu parte do palco em mimoso tapete – que cena, hem?! Isso sem contar muitos ramos de flores naturais e artificiais que lhe caíram por diferentes vezes aos pés). A plateia caprichou em testemunhar à jovem artista o quanto a apreciava por seu talento, e chamando-a ao final, saudou-a freneticamente.

A questão é que a atriz Eugênia Câmara também foi chamada, mas, segundo o jornalista observador, pela primeira ele a viu se recusar a aparecer, e o pano desceu. Não satisfeitos, os espectadores tornaram a chamá-la, que afinal se dignou vir à cena, mas, atravessou-a ligeiramente, sumindo por entre os bastidores. Seria inveja da consagração de outra atriz naquele elenco? O crítico comenta:

Consta-nos que, graças a um violento despeito, fez a beneficiada tragar amargo fel, ajudando-a nesse empenho mais alguém que devia ser superior a essas pequenas misérias [o diretor cênico, claro]; enfim, sua alma, sua palma. Que a sra. d. Camilla se apresentou com indícios salientes de lágrimas, isso viram todos. Como compensação a esses amargores, a esses espinhos que sempre se encontram em tão tormentosa carreira, um acompanhamento numeroso seguiu até à casa da sra. d. Camilla, e aí lhe testemunhou a sua simpatia e o sentimento que a todos possuía [...]. (TEATRO..., *Diário de Pernambuco*, 12 ago. 1863, p. 8)

No entanto, para o crítico em questão, usar a brilhante ovação feita à jovem beneficiada foi apenas um falso pretexto para o rompimento com a empresa, pois ele garantia que o plano de afastamento já estava traçado de antemão. Pura decepção, apenas, pois, abertamente tomando partido a Antônio José Duarte Coimbra, ele lembrou que aquele homem de caráter franco e leal, de nenhum dos artistas exigiu a assinatura nos contratos, “entendendo que a palavra de um indivíduo valia tanto como a sua firma. O desengano que acaba de sofrer prova-lhe de maneira bem dolorosa que muito se enganava” (*Ibidem, idem*), lamentou. Ainda segundo ele, outros também haviam recebido proposta financeira mais vantajosa, mas souberam nobremente recusá-las. Não obstante a situação embaraçosa, o empresário continuaria e era preciso não desanimar:

O público sensato sabe discernir o bom do mau, e estamos bem convencidos de que lhe não retirará a sua proteção. [...] Além disso, com a repentina saída dos srs. Furtado, Lisboa e d. Eugênia, a companhia não está, Deus louvado, aniquilada. São três artistas de mérito, quem o contesta? Mas ainda restam outros dignos de entreter a atenção pública (e temos fé que o conseguirão), até que se complete o quadro da companhia e de maneira a não se tornar muito sensível a transição. (*Ibidem, idem*)

Mas mesmo prometendo renovar o seu elenco, Duarte Coimbra não conseguiu. Ou por uma questão financeira ou pela dificuldade mesma de contratar novos artistas naquele período do ano, pois os “mais combiçados” já estavam trabalhando. Isso sem contar a carência costumeira de encontrar atrizes de primeiro plano. Portanto, ele se ajeitou com o que tinha e continuou a programar espetáculos até o final de 1863, dando mais oportunidade a alguns dos seus artistas, principalmente as mulheres. O domingo 16 de agosto de 1863, por exemplo, marcou a estreia da atriz Philomena Augusta de Bittencourt Wandeck, esposa do ator Flávio Aurélio Wandeck, no inédito drama em 3 atos *Abençoadas Lágrimas*, do português Camillo Castello Branco, com ela

contracenando com o próprio marido, além de José de Lima Penante (que logo após cantaria a aplaudida ária *O Simplicio Paixão*)⁵⁵, Thomaz Antônio Espíuca, José Antônio dos Santos Porto, Camilla Moreira Guimarães e Jesuína Josephina da Silva.

Na sequência o trio Antônio José Peixoto Guimarães, Camilla e Porto exibiu-se no vaudeville em 1 ato *Henriqueta ou Moça, Velha e Rapaz*. A partir daí vieram várias outras peças, algumas também ainda não apreciadas pelo público no Recife, como o drama em 5 atos de Mendes Leal Júnior, *Os Homens de Mármore*, seguida da comédia em 1 ato de Martins Penna, *O Inglês Maquinista*; ou um repertório eminentemente cômico, como na apresentação de 29 de agosto de 1863, quando foram programadas as comédias *A Porta Falsa* e *O Doutor Gramma*, em 3 e 2 atos, respectivamente, tudo finalizando com a divertida cena *Um Barbeiro Político*, de Antônio de Souza Pinto, tendo o ator Antônio José Peixoto Guimarães como solista.

Também aconteceram, como era de se esperar, vários benefícios, sendo o último deles em 21 de novembro de 1863, para a atriz Leopoldina Eudócia Baptista e o bilheteiro do teatro, Antônio da Cunha. Aqui foi agendado o conhecido drama *Pedro*, de Mendes Leal Júnior, mas o destaque maior foi mesmo a participação especial do ator Germano Francisco de Oliveira no papel-título. A sessão foi encerrada com a comédia em 1 ato *Para Obsequiar Meu Amigo*, mais do que apropriada para aquele momento. O derradeiro espetáculo daquela tão imprevista e sofrível estação teatral foi uma récita extraordinária em grande gala para solenizar o aniversário do Imperador do Brasil, D. Pedro II, na quarta-feira 2 de dezembro de 1863.

Por se tratar de uma data especial, logo que o presidente da província comparecesse à tribuna, todo o elenco cantaria o *Hino Nacional* perante a efígie do Imperador e, em seguida, executaria o drama em 3 atos *O Bravo de Caseros ou A Batalha de Morón*, que abordava um feito do exército brasileiro nos campos argentinos⁵⁶ e

⁵⁵ Da comédia em 2 atos, também chamada de ópera cômica, *A Velhice Namorada Sempre Leva Surriada*, com músicas do maestro espanhol, radicado em Portugal e que se mudou em 1850 para São Luís, no Maranhão, falecendo no Recife em 1853, Antônio Luiz Miró, um de seus grandes sucessos.

⁵⁶ A Batalha de Monte Caseros, também conhecida como Batalha de Morón ou da Quinta dos Santos Lugares, ocorreu em 3 de fevereiro em 1852, próximo à localidade de Morón, a sudoeste de Buenos Aires. Foi travada entre as tropas do ditador argentino Juan Manuel Ortiz de Rosas, que ameaçava incorporar à Argentina o Uruguai e o nosso Rio Grande do Sul, e as tropas Aliadas, união dos três países, sob o comando do opositor argentino e vitorioso, general Justo José Urquiza. “Em consequência desta vitória, foram definidos os limites Brasil-Uruguai, confirmou-se a independência do país oriental, foi reparada a espoliação de brasileiros residentes naquele país, antes dominado pelo ditador Manuel Oribe, aliado de Rosas, e restabelecido o direito brasileiro à livre navegação no Rio da Prata, fechada desde 1842. E o general Urquiza governou a Argentina até 1860” (GIORGIS, 2002, p. 2).

insistentemente era divulgado como sendo criação dramática de um autor nacional (o gaúcho Silva Bastos), mas sem o anunciar. O elenco era totalmente masculino (Thomaz, Penante, Lessa, Coimbra, Gil, Porto, Santa Rosa e Flávio, seguindo como saíam seus nomes nos anúncios, além da figuração como batalhões do 11º e 13º de infantaria, cavalaria, estado-maior e música militar). Por ter cumprido todo o contrato para o Teatro de Santa Isabel, a Empresa de Duarte Coimbra passou a finalmente receber subsídio público e ganhou o direito de permanecer por mais dois anos naquele espaço. Todos os seus sacrifícios, então, valeram a pena.

Guerra totalmente declarada

Desde aquele imbróglio que fez nascer desconfiança de que havia um relacionamento tumultuado entre o artista-empresário Antônio José Duarte Coimbra e o ator Germano Francisco de Oliveira, para romper de vez com a possível inimizade entre ambos, os dois se juntaram na Empresa Germano & Coimbra, em 1864, e passaram um bom tempo à frente das programações no Teatro de Santa Isabel. Já para o ano seguinte, foi apenas a Empresa Coimbra quem organizou a nova companhia dramática que iria ocupar aquele palco, tendo como destaque duas estrelas convidadas, o próprio Germano e a atriz portuguesa Eugênia Câmara, que retornava assim a trabalhar com Duarte Coimbra, além de orquestra regida pelo maestro Francisco Libânio Colás.⁵⁷

A primeira récita, agendada com grande gala para a noite de 14 de março de 1865 em solenidade ao aniversário de Sua Majestade, a Imperatriz, contou com toda a equipe – com outros nomes como Francisco Policarpo dos Guimarães, Francisco de Paula Borges, Antônio Teixeira de Carvalho Lisboa (também voltando à equipe), Manoel José Pinto, Pedro Baptista de Santa Rosa, Camilla Moreira Guimarães e Jesuína Josephina Campos – executando o *Hino Nacional*, seguido da apresentação do drama em 5 atos do baiano Agrário de Menezes, *Os Miseráveis*. Na imprensa, a presença no Recife de mais esta atração cênica fez surgir o codinome Luciano d'Athayde assinando a coluna *Folhetim* – *Revista Dramática no Diário de Pernambuco*.

Mas sua passagem foi meteórica, no período de 16 de março a 3 de maio de 1865, quando produziu apenas quatro artigos, sempre no rodapé da última página, em referência a alguns dos espetáculos exibidos, o drama de estreia e mais *Diana de Rione*, de Eugène

⁵⁷ Na imprensa, a partir de 1864, o artista maranhense passou também a ser chamado de Colás Filho, talvez para diferenciá-lo do pai, Francisco Antônio Colás, que já morava no Recife e era músico como ele.

Scribe; *29 ou Honra e Glória*, de José Romano; e *O Poder do Ouro*, original português de José Maria Dias Guimarães, todos estes num único artigo; seguidos de *A História de Uma Moça Rica*, de Pinheiro Guimarães; e, por fim, *Lusbella*, de Joaquim Manuel de Macedo. Só a partir desta derradeira publicação, através de uma irônica resposta ao mesmo, se descobre publicamente ser ele o então estudante acadêmico de 20 anos, Luiz Caetano Pereira Guimarães Júnior, fluminense de origem e também poeta, que foi solicitar à direção daquele periódico (tudo indica que sem custos ao mesmo) espaço para contribuir com artigos voltados ao que vinha sendo apresentado no Teatro de Santa Isabel.

Os seus textos são bem extensos e inegavelmente embasados de conhecimento da atual escrita teatral francesa e das opiniões dos mais afamados críticos favoráveis à renovação dramatúrgica e, principalmente, por uma atuação mais comedida nos palcos. Tanto que ao tratar da peça *Lusbella*, na qual ele afirma que Germano de Oliveira – sempre o mesmo a receber bordoadas e a revidar –, “além da trágica declamação banida pela escola moderna, exagerou as manifestações variadas que o tipo proporciona” (D’ATHAYDE, *Diário de Pernambuco*, 3 mai. 1865, p. 8), mesmo depois de já o ter chamado de artista de inteligência reconhecida e festejada. Termina por recomendar a ele um pouco mais de estudo para apagar defeitos e decorar melhor o papel. A resposta do ator, destilando ironia, sempre em pé de guerra com a crítica, veio na sequência, conclamando o folhetinista a compartilhar mais de seus moderníssimos “ensinamentos”:

Ao atual cronista do Teatro de Santa Isabel, o sr. acadêmico Guimarães Júnior, peço que, por sua bondade e em atenção ao seu *proveitoso mister*, haja de iniciar-me na escola moderna de que nada entendo e da qual S. S. tem conhecimentos profundos, como bem demonstra em suas arrazoadas citações. Tenha paciência com este seu *ninguém* que, para fazer-lhe a vontade, dispõe-se a decorar melhor os papéis e a seguir o método de S. S., uma vez que se acha escoltado dos Poitou, Feydeau, Barrière, Sardou, Pelletan⁵⁸ e outros com quem vive em tão perfeita harmonia. No Teatro de Santa Isabel, a hora que marcar, espero-o a fim de que com a franqueza que lhe é própria, se digne *apagar* os defeitos da trágica declamação banida pela escola de que é S. S. hábil professor. Peço-lhe mais, que vá munido de palmatória porque, sendo eu velho [com 45 anos] e rude, talvez não possa bem compreender a *sabatina* e então tenha de servir-me do instrumento. Conto que S. S. não se negará a esta obra de misericórdia, pois desejo ardentemente instruir-me em coisas de teatro. (OLIVEIRA, *Diário de Pernambuco*, 4 mai. 1865, p. 2)

⁵⁸ Refere-se a Eugène Poitou, Georges Feydeau, Théodore Barrière, Victorien Sardou e Eugène Pelletan, alguns dos mais bem-sucedidos jornalistas, literatos e autores do *boulevard* francês, responsáveis por comédias de costumes ou de salão, vaudevilles e dramas burgueses, gêneros dos mais apreciados pelo público dominante, com tramas que se passam na época contemporânea.

O impasse aumentou porque provavelmente Guimarães Júnior deve ter tentado dar uma resposta à altura, mas encontrou entraves no *Diario de Pernambuco* para publicar novo texto – podemos conjecturar que Germano Francisco de Oliveira tinha ainda influência na imprensa para evitar maiores colisões, especialmente se levarmos em conta que desde 1850, ao vir ao Recife pela primeira vez, ele mantinha anúncios pagos com frequência nos jornais, inclusive pela empresa a qual estava atrelado naquele momento. Talvez esta “imposição monetária” ao periódico evitasse maiores ataques à sua pessoa ou às produções cênicas que participava.

O certo é que nenhuma resposta de Luiz Caetano Pereira Guimarães Júnior ocupou as páginas daquele jornal, pelo contrário, surgiu um artigo elogioso à programação do Teatro de Santa Isabel, levando o novato crítico fluminense a desistir de continuar como colaborador do mesmo, pelo menos nesta função dedicada ao teatro. O artigo que tentava reparar o bom conceito da Empresa Coimbra, assinado pelo pseudônimo “P. senior” (com “s” minúsculo mesmo), fez louvação à peça *A Filha do Lavrador*, história lacrimosa e cheia de peripécias que havia sido apresentada pela primeira vez naquele palco a 4 de maio de 1865, marcando a estreia do artista português Luiz Carlos Amoêdo na equipe⁵⁹, em substituição a Germano, que já havia partido do Recife.

Aquele era um drama em 5 atos, original francês da dupla Auguste Anicet-Bourgeois e Adolphe d’Ennery, com tradução de Achilles Varejão. Daria fim ao espetáculo o dueto *O Estudante e a Lavadeira*. O incógnito “P. senior”, garantindo o prestígio do drama, fez notar que a naturalidade do ator Amoêdo era “a expressão viva da escola moderna, da qual é ele um distinto representante por seu talento cultivado e amor à arte dramática” (P. senior, *Diario de Pernambuco*, 9 mai. 1865, p. 3), lembrando ainda que a Empresa Coimbra, ao oferecer aquela notável composição perfeitamente desempenhada pela sua companhia dramática, não poupava satisfazer os seus compromissos para com o público, já contratando artistas de nota, dando peças de mérito e valor artístico-literário.

⁵⁹ Luiz Carlos Amoêdo já era bastante conhecido do público recifense, pois em 1851, quando o Teatro Apolo estava entregue ao ator e diretor-empresário paraense Francisco de Salles Guimarães e Cunha, o artista português, então chamado de “ator-galã”, veio ampliar a companhia dramática que ali se apresentava. Sua estreia se deu a 8 de novembro de 1851, no drama em 3 atos de Mendes Leal, *D. Maria d’Alencastro*. Alguns meses depois, foi contratado por Germano Francisco de Oliveira e a 13 de março de 1852, no drama em 5 atos *O Ermitão da Serra de Sintra*, do português Antônio Xavier Pinto de Campos, pisou pela primeira vez no palco do Teatro de Santa Isabel, cumprindo temporada por lá. Voltou a exhibir-se na cidade ainda em 1853 e 1854.

Não sei se por consequência deste embaraço, pouco depois o *Diario de Pernambuco* voltou a cancelar o espaço dedicado à crítica dramática, alegando a enorme afluência de matérias para a sua 8ª página, “que mais de perto interessam aos nossos leitores” (REVISTA..., *Diario de Pernambuco*, 11 mai. 1865, p. 1). No entanto, a resposta do seu ex-colaborador Luiz Caetano Pereira Guimarães Júnior, ou antes Luciano d’Athayde, foi publicada num concorrente, o *Jornal do Recife*, apontando as razões do seu afastamento como “alinhavador de palavras” (GUIMARÃES JÚNIOR, *Jornal do Recife*, 12 mai. 1865, p. 3) ao teatro, cuja norma era a imparcialidade e a justiça, ao levantar o talento e o mérito, para abater as nulidades e a presunção insuportáveis, sempre com a segurança da consciência limpa e de uma pena alheia ao servilismo. Era o teatro que perdia com isso, mas as razões foram expostas aos leitores:

O folhetim que devêra ser publicado ontem, foi retirado do prelo por ordem imediata do proprietário do jornal. O que é incontestável no meio de tudo isso? Uma coisa: o poder soberano que a propriedade concede a qualquer pessoa. O público ia julgar-me. Fui interpelado, tinha de responder. Qual a minha resposta? A mais clara, em certos casos: o silêncio. E, todavia, nem isso mesmo poderei mostrar na folha em que quisera sustentar e ver sustentadas as minhas ideias de homem de letras e de homem de bem. Retiro-me do folhetim [do] *Diario de Pernambuco*. Sei respeitar as razões que o proprietário da folha houve por bem conceder-me. O teatro continua; o folhetim não há de parar. A imprensa da capital tem mais de um órgão e é natural que as intrigas de bastidor não influam no ânimo das poucas pessoas que me julgam imparcialmente. (*Ibidem, idem*)

Na resposta que deveria ter sido publicada, após longa e poética argumentação sobre a importância da verdade e do sentimento nas artes gregas da escultura e da pintura, Guimarães Júnior abordava o tema principal do seu artigo censurado, uma reverência ao ator João Caetano, que falecera em 1863 e muitos afirmavam ser Germano, o irônico respondão ao seu questionamento, um dos maiores desafios dele. Para o crítico que teve sua opinião usurpada, João Caetano tinha sido a principal coluna do edifício dramático no Brasil, pois possuía “o cordão irresistível das criaturas inspiradas; a palavra ardente saltava-lhe do lábio inflamado e os seus gestos, os seus meneios, recordavam muitas vezes o porte severo dos primeiros romanos” (*Ibidem, idem*). Outros confetes lhe jogou à memória:

A arte brasileira lembra-o como uma das suas mais brilhantes inteligências, inteligência arrebatadora que, com tanta perfeição, manejava o sentimento íntimo que se revela nas lágrimas e na angústia

como as mais ousadas transformações do gênio, ora baixando até os últimos da terra, ora erguendo-se até Deus. Ele sabia rasgar a alma, aquele divino talento! (GUIMARÃES JÚNIOR, *Jornal do Recife*, 12 mai. 1865, p. 3)

Na sequência, o jovem crítico abria espaço para também reconhecer o talento do simpático ator português Luiz Carlos Amoêdo, recém-chegado ao Recife. Fazia restrições, mas também lembrava que nos estudos dramáticos dele – reivindicação constante da crítica – havia a importante divisão entre arte e natureza o sustentando, pois n’*A Filha do Lavrador* o inteligente artista tinha se incumbido muito bem de um papel eloquente e apaixonado, André Souriel. Ainda assim, em nome do bom senso e da liberdade de opinião necessários à imprensa, ele se atrevia a apontar as faltas de todo e qualquer talento, mesmo daqueles cuja reputação muitas plateias firmavam com eloquentes aplausos, como o ator em questão (e, por via tangente, do próprio Germano Francisco de Oliveira):

O sr. Amoêdo (refiro-me à noite da estreia) não trabalhou bem no 1º ato do drama, principalmente nas primeiras cenas: houve rapidez demasiada na frase e, no calor da dicção, as palavras aglomeravam-se e perdiam-se, sem que a plateia tivesse conhecimento delas. [...] Do 2º ao 3º atos aquela simpática inteligência revelou-se em todo o seu vigor. Desde o diálogo gracioso e correto do homem elegante até às confissões íntimas de um coração desesperado, o artista ergueu-se eloquente de inspiração e de sentimento. O sr. Amoêdo é um dos mais festejados talentos que pisa o palco brasileiro. Voz agradável, manejo, gesticulação, figura, qualidades distintas num ator distinto, consagram-lhe um dos mais firmes postos na arte que tão valentemente representa. Saúdo-o com toda a minha sinceridade. (GUIMARÃES JÚNIOR, *Jornal do Recife*, 13 mai. 1865, p. 3)

Continuando sua “fraca análise de cronista” (*Ibidem, idem*), mas lembrando que a crítica, quando não justa, mostrava uma parcialidade que nada mais era do que o apanágio dos atores medíocres, Guimarães Júnior voltou-se a outros elementos da companhia, perguntando se Antônio José Duarte Coimbra no papel de Champloux, o velho lavrador, tinha compreendido todas as situações do tipo de que se incumbira, pois apesar da sua vontade de agradar a uma plateia muitas vezes excessivamente tolerante, o artista não conseguira unir as palavras rudes daquele homem do campo aos gestos bruscos necessários. “A censura é tardia, mas a correção é fácil [...]. Notando essa falta tento unicamente provar a minha sinceridade e o meu desejo de ser para com todos justo. A crônica deixa de ser crônica quando mente” (*Ibidem, idem*), justificou-se.

Quanto à atriz Eugênia Câmara no papel de Joanna Champloux, apesar de não interpretar tão bem a ingenuidade requerida no início da peça, nos últimos atos compreendeu o belo tipo que representava “em todos os seus desvarios e desesperos, banhada das ardentes e inconsoláveis lágrimas, a filha desgraçada e a mãe infeliz. Todas essas harmonias calaram no coração da artista” (GUIMARÃES JÚNIOR, *Jornal do Recife*, 13 mai. 1865, p. 3), comemorou. Já ao ator também português Antônio Teixeira de Carvalho Lisboa, dois lados do seu perfil artístico saltavam aos olhos: o estudo das personagens e um pouco de exagero no modo de exprimir as palavras. Mas só podia lamentar que sua opinião sobre a dicção declamatória na “escola moderna”, mais próxima do natural, não fosse seguida por ele, que poderia corrigir-se se quisesse.

O carioca Luiz Caetano Pereira Guimarães Júnior encerrou ali suas análises sobre as peças em cartaz. Formando-se na Faculdade de Direito do Recife, ele escreveu e publicou *Os Corimbos*, volume de poesias, em dezembro de 1869. No ano seguinte foi um dos fundadores da Associação Libertadora e produziu um perfil biográfico do compositor paulista de óperas Antônio Carlos Gomes. Outras de suas obras editadas foram: *A Alma do Outro Mundo* (em teatro), *O Último Concerto* e *O Homem e o Cão*, todas de 1872, além de *História Para Gente Alegre*, no ano de 1874, em 2 volumes. Diplomata, poeta, contista, romancista e membro fundador da Academia Brasileira de Letras, faleceu em Lisboa a 20 de maio de 1898, mas nos seus perfis biográficos não consta que tenha sido folhetinista teatral em sua estada no Recife, talvez pelo dissabor que experimentou.

Novo gênero do teatro musicado

Passemos agora a uma situação bem inusitada para sabermos como a crítica reagiu frente ao Recife ainda não conhecer a ópera-bufa como novo gênero do teatro musicado. Para tanto, destaco José Zapata y Amat, um tenor espanhol, exilado político, que vivia desde 1848 no Rio de Janeiro e passou a musicar textos de poetas brasileiros, cantando modinhas acompanhadas ao violão. Em 1857, recebendo incentivo público, fez instalar no Teatro Ginásio Dramático a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, sendo seu primeiro gerente e diretor⁶⁰ e pode-se dizer que foi graças a ele, enquanto professor

⁶⁰ O *Dicionário do Teatro Brasileiro* (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 215) credita também a este pioneiro artista a encenação das primeiras zarzuelas no Brasil, gênero cênico-musical cômico ou burlesco tipicamente espanhol.

de música e empresário artístico, que a ópera se difundiu como arte nacional no Brasil.⁶¹ O objetivo da instituição – que fechou em 1863 por dificuldades financeiras – era promover representações de óperas italianas, francesas e espanholas nas línguas originais, mas também criações de compositores brasileiros.

Em 1866 José Zapata y Amat visitou o Recife e, muito bem-recebido, além de apresentar recital com composições suas, pleiteou um contrato com o vice-presidente da província para trazer uma nova companhia lírica ao Teatro de Santa Isabel. Desde 1862, após o mais recente retorno do tenor e empresário italiano Giuseppe Marinangeli, com artistas como Luiza Stella, Giulietta Marinangeli, Luiza Corbari, Carlos Bartolucci e Luigi Belli, entre outros, que os pernambucanos não recebiam óperas completas naquele palco. A questão é que somente 11 meses após o contrato assinado, ao fim de uma circulação pela Europa no intuito de compor sua equipe, José Amat retornou à capital pernambucana para cumprir a sua promessa.

No entanto, para surpresa de todos, em vez de trazer uma companhia lírica da Itália, como era comum, ele escolheu uma “troupe” francesa de óperas-bufas contratada no Uruguai. “Ignoramos se será ela digna do nosso teatro” (CHEGOU..., *Diario de Pernambuco*, 23 mai. 1867, p. 2), já desconfiavam, com muitos achando aquela decisão puro “gato por lebre”. Até então, apenas duas operetas em 1 ato haviam sido conhecidas no Teatro de Santa Isabel, ambas com pequena repercussão. Primeiramente, *O Tio Braz*, imitação de *Le Violoneux*, criação de Jacques Offenbach para libreto de Eugène Mestépès e Émile Chevalet, pelo dramaturgo português Antônio Mendes Leal, com os atores Simões⁶², Teixeira (Antônio Teixeira da Fonseca Leão) e Eugênia Câmara. A peça compôs o encerramento de quatro récitas da Empresa Coimbra, entre setembro e outubro de 1865, com desempenho “satisfatório, agradando muito a opereta principalmente pela música” (NA QUARTA-FEIRA..., *Diario de Pernambuco*, 22 set. 1865, p. 1).

Cinco canções compunham a obra e uma quadrilha recebeu tantos elogios do público que acabou sendo impressa para piano em 1866, pelo diretor e regente da orquestra do Teatro de Santa Isabel, Francisco Libânio Colás (ou Colás Filho, como

⁶¹ É de 1860 a primeira obra de compositor e libretista brasileiros, Elias Álvares Lobo, a partir da comédia de José de Alencar *A Noite de São João*, que virou ópera cantada em português por um elenco predominantemente carioca.

⁶² José Simões Nunes Borges, mais conhecido como o “ator Simões”, pai da atriz Lucinda Simões e avô da também atriz Lucília Simões, era um afamado artista português que, contratado pela companhia de João Caetano no Rio de Janeiro, em 1861, passou brevemente pelo Recife em 1865, antes de seguir de volta à Europa. Sua incorporação temporária à Empresa Coimbra “foi bastante custosa” (UM POUCO..., *Diario de Pernambuco*, 17 nov. 1865, p. 8).

também era chamado), no intuito de comercializá-la. A segunda opereta apreciada pela plateia recifense foi *Quatro em Dois*, de autoria não revelada, novamente pela Empresa Coimbra, entre abril e maio de 1867, interpretada apenas duas vezes pelos atores portugueses Carolina Augusta Falco e Augusto César de Lacerda, sem maior alarde. Ou seja, para além das cenas cômicas de vaudevilles, pantomimas e sainetes, entremeados por canções populares, o Recife ainda não tinha apreciado com afinco mais este novo gênero de teatro musicado vindo da França, com músicas originais e enredos alegres marcados pela excentricidade e, muitas vezes, a incoerência.⁶³

Consciente do rebuliço que já estava a causar pela escolha de um repertório de óperas-bufas, o espanhol José Amat começou a espalhar notícias para preparar melhor o público, lembrando que a programação da Bouffes Parisiennes era variadíssima e sem igual o talento de seus 17 artistas, incluindo duas bailarinas, todos aclamados em temporadas anteriores nos teatros de Buenos Aires e Montevidéu. Como estratégia maior de divulgação, a companhia lírica francesa trazia parte da equipe egressa do Alcazar Lyrique, casa de espetáculos que funcionou no Rio de Janeiro de 1859 a 1880 e ganhou vários outros nomes na sua trajetória: Alcazar Lyrique Fluminense, Teatro Lírico Francês e Teatro D. Izabel. O espaço, com perfil “transgressor” que gerava enorme curiosidade em todo o restante do país, ampliou a relação dos espectadores cariocas com o teatro.

Mas segundo o pesquisador Fernando Antonio Mencarelli (1999), a opereta chegou ao Rio de Janeiro bem antes, em 1846, “quando uma companhia francesa representara uma série de peças com enorme sucesso, a ponto de interessar João Caetano a transferi-la do Teatro S. Januário para o Teatro S. Pedro, onde o grande ator apresentava seu repertório, e de motivá-lo a contratar outra companhia do gênero em Paris” (MENCARELLI, 1999, p. 52). Ele complementa ainda que com a inauguração do Alcazar Lyrique a opereta triunfou a partir de 1859, “quando tiveram início as atividades dessa que se tornou a primeira casa noturna de espetáculos da cidade no estilo dos cafés-concerto europeus e que inaugurou um estilo de diversão urbana que iria se desenvolver progressivamente nas próximas décadas” (*Ibidem, idem*).

⁶³ A primeira opereta criada no mundo foi um esquete em 1 ato, de 1847, *Don Quichotte et Sancho Pança*, paródia do famoso romance de Miguel de Cervantes, que o autor e compositor Hervé – pseudônimo do francês Louis-Auguste-Florimone Ronger (1825-1892) –, chamando-o de “tableau grotesque” (quadro grotesco), concebeu como espécie de ramificação de peças populares cômicas e musicadas apresentadas nas feiras de Paris desde a Idade Média. Mas foi com o compositor e autor alemão, radicado na França, Jacques Offenbach (1819-1880) que o gênero opereta se consolidou, com sua estrutura aumentando gradativamente em tamanho e complexidade musical e de encenação, especialmente a partir da sua obra *La Belle Hélène*, peça já em 3 atos, de 1864 (Cf. NEVES, 2018).

Preparando o terreno recifense com cuidado

Numa longa nota especial na imprensa, depois de cumprimentar respeitosamente o público pernambucano, o diretor dos bufos, Jean Charles Noury, pediu permissão para dizer de onde vinham e qual a sua origem. Essa “carta de apresentação” se fazia importante porque finalmente o Recife ia receber uma companhia de teatro musicado francês com todas as liberdades que o palco lhe permitia, inevitavelmente a provocar reações dos mais puritanos, especialmente àqueles acostumados às óperas italianas cheias de dramaticidade, com enredos já previsíveis, além de possuir vozes mais potentes no elenco. Isso sem contar a dificuldade de se entender um idioma ainda pouco presente nos palcos daqueles tempos, o francês.

Se dizendo com sete anos de existência e mais de 300 peças no repertório⁶⁴, a companhia Bouffes Parisiens garantia ser formada por artistas verdadeiros, com cantores sim e não, alguns com bela voz e profundos estudos musicais, no entanto de mérito modesto, mas prometendo brilhantes produções a apresentar. A convite do empresário José Amat, vinha ao Brasil fugindo do cólera e da Guerra do Paraguai, mas também para oferecer um novo gênero ao público recifense e soteropolitano (seguiriam à Bahia depois), a opereta, cujas “mais sublimes concepções musicais aí são adornadas com palavras graciosas ou com expressões de grande alcance poético; a música é jocosa ao último ponto. Enfim, tudo é permitido na opereta, exceto o que for mau tom ou de mau gosto” (NOURY, *Diario de Pernambuco*, 27 mai. 1867, p. 3), comentou.

A promessa de mostrar um teatro decente, claro, foi reforçada. “Nada de ignóbil [...] será por nós feito; o mais profundo respeito à arte e ao público é a divisa dos artistas que vos procuram agradar” (*Ibidem, idem*), assegurou o diretor. Aproveitando para esclarecer dados sobre o mais importante autor do gênero, Jacques Offenbach, e se o tempo de permanência no Recife permitisse, das 16 apresentações programadas, 28 peças diferentes poderiam ser exibidas, com figurinos, decorações e acessórios do melhor gosto.

⁶⁴ Seguindo o que diz o artigo “As grandes estrelas do Alcazar Lyrique do Rio de Janeiro: a edificação de um mito”, de Daniela Mantarro Callipo (2017), a “troupe” Bouffes Parisiens (como muitas vezes apareceu escrito na imprensa pernambucana) foi fundada por Pauline Lion e d’Hôte quando adquiriram, no Rio de Janeiro, o Grand Café Parisien, posteriormente Bouffes Fluminenses e Les Bouffes Français. Em junho de 1860, começaram a fazer turnê por São Paulo, mas no ano seguinte foram ao Sul do Brasil, como despedida do país que os aplaudiu por cinco anos, e Buenos Aires. “Considerada a companhia mais célebre e completa do gênero, ela é dirigida artisticamente por Pauline Lyon. Graças ao sucesso obtido, a *troupe* faz turnês na Argentina em 1863 e 1864, mas se instala definitivamente no Uruguai quando o governo argentino anuncia uma epidemia de febre amarela [...]. Entre 1862 e 1866, a Companhia de Pauline e d’Hôte conhece um verdadeiro triunfo em Montevideo” (CALLIPO, 2017, p. 37).

E caso fossem bem recebidos, garantiam voltar na mesma época, todo ano. A primeira sessão ocorreu a 29 de maio de 1867, no Teatro de Santa Isabel, cobrando-se ingressos 5% a mais do que o comum nas companhias visitantes. O repertório de estreia trouxe músicas e danças de obras variadas e, num quarto trecho final, a opereta-bufa em 1 ato *Croquefer*, de Offenbach, escrita e musicada em 1857, com libreto de Adolphe Jaime e Étienne Tréfeu.

A questão é que esta opereta⁶⁵, cujo título original é *Croquefer ou Le Dernier des Paladins* (*Croquefer ou O Último dos Paladinos*), causou enorme rebuliço, principalmente pelo caráter estranho e subversivo que possui. Quando foi concebida como sátira à imoralidade das Cruzadas e a arrogância da cavalaria medieval, seus autores desafiaram o regulamento teatral francês que proibia montagens com mais de três personagens em uma peça a ser exibida na casa de espetáculos Bouffes-Parisiens⁶⁶, para não concorrer com o “teatro nacional” da Comédie-Française, onde se encenavam apenas tragédias e comédias não musicadas. Rebeldes, Jaime, Tréfeu e Offenbach acrescentaram, então, até um quinto elemento sem língua – a personagem Mousse-à-Mort, que perdeu partes do seu corpo numa batalha – e, portanto, só podia “cantar” grunhidos e latidos naquele quinteto.

Foi um choque para o Recife acompanhar tanto abuso popular, diferente da comportada e erudita ópera italiana. Para piorar, num duo, a obra francesa zomba da Salle Le Peletier, sede da Ópera de Paris desde 1821 (até o edifício ser destruído pelo fogo em 1873), e cita óperas de Giacomo Meyerbeer, Gaetano Donizetti e Fromental Halévy com muita ironia. Num outro momento, ainda mais repulsivo àqueles espectadores desavisados, assim que Croquefer e Mousse-à-Mort, seu inimigo jurado de quem raptou a filha, estão prestes a lutar, um vinho adulterado que os dois cavaleiros beberam provoca neles uma bruta diarreia. Ambos correm para fora do palco (dá para imaginar o espanto da plateia vendo figuras que, em meio a cantos e falas, saem de cena às pressas no intuito de defecar!), para retornarem depois. No final insólito, a língua de Mousse-à-Mort é devolvida a ele numa cena de extravagância e irreverência absurda.

⁶⁵ Completa, a peça foi apresentada pela primeira vez no Brasil em 4 de janeiro de 1864, no Alcazar Lyrique Fluminense, com direção de Joseph Arnaud, perfazendo, no mínimo, mais dez sessões até 19 de junho daquele ano. Antes, porém, nos dias 25 e 29 de novembro de 1858, a Nouvelle Compagnie Française, que ocupava o Teatro São Januário, também no Rio de Janeiro, chegou a exhibir o duo cômico das personagens Fleur-de-Soufre e Ramasse-ta-Tête pelos cantores-atores Celine Dulac e M. Triollier.

⁶⁶ Localizado na avenida Champs-Élysées, o espaço foi inaugurado por Jacques Offenbach em 5 de junho de 1855 e se tornou o reduto de maior sucesso da opereta francesa.

A pesquisadora Larissa de Oliveira Neves, no artigo “A opereta francesa: alguns apontamentos para compreender sua história”, garante que, na França, até hoje, a opereta é considerada um gênero musical e não teatral, como é vista no Brasil, e que, como “loucura do meio musical” (*Apud* NEVES, 2018, p. 45), teve na sua obra de estreia intérpretes do hospício de Bicêtre. Isso porque foi lá que o autor e compositor francês Hervé inventou a opereta, quando trabalhava como organista da capela e percebeu os efeitos positivos que esse tipo de “música para loucos” exercia nos internos. Não surpreende que *Croquefer ou Le Dernier des Paladins*, mesmo sendo de outros autores, ainda traga resquícios de certa incoerência num teatro alegre e excêntrico, com melodias bufas e uma desordem brincantemente assumida.

O estranhamento no Recife, claro, foi inevitável. Sob o pseudônimo Begicas, um comentarista vaticinou que a companhia era esdrúxula, despida de gosto, de arte e elegância, confirmando a todos, negativamente, que “Só as mediocridades estragadas chegam para as províncias” (BEGICAS, *Diario de Pernambuco*, 3 jun. 1867. p. 2). Já o crítico anônimo do *Diario de Pernambuco* considerou que a companhia não era de primeira ordem, sendo até bem sofrível, mas deu-lhe um crédito pela aposta no novo: “faz-se mister que ela não seja desacoroçada antes de ter mostrado todos os recursos de que dispõem os seus artistas” (É VERDADEIRAMENTE..., *Diario de Pernambuco*, 6. jun. 1867, p. 1). E garantiu a seguir: “Estamos convencidos de que logo que o público conheça melhor o gênero *bufo*, a companhia agrada-lo-á, principalmente depois que ele se for habituado a ouvir cantar em francês” (*Ibidem, idem*).

Gritos, pateada e até traques explosivos para expulsar os franceses

O problema é que, na segunda exibição da “troupe”, a 4 de junho de 1867, quando, além de cantos e danças, duas novas operetas foram programadas, *Une Nuit Blanche* (*Uma Noite Sem Dormir*), de 1855, de Édouard Plouvier e Jacques Offenbach, e *Les Pantins de Violette* (*Os Fantoches de Violette*), de 1856, de Léon Battu e Adolphe Charles Adam, houve uma pateada – como já citado, ruído que se fazia com os pés em sinal de reprovação, espécie de vaia daqueles tempos – programada por meia dúzia de revoltosos entre mais de 800 espectadores presentes no teatro. Em meio a gritos e com a maior falta de respeito, um rapaz chegou a insultar a atriz Guillemet e a soltar bombinhas de estalo no palco no meio da sua apresentação de abertura. A manifestação, claro, foi terminantemente reprimida por alguns jornalistas:

Sem entrar na apreciação da bondade ou ruindade da companhia, julgamos censurável o procedimento dessa meia dúzia de moços que promoveu a manifestação, e censura-lá-emos sempre que julgarmos necessário fazê-lo. [...] E à polícia lembramos que ela tem o direito de vedar os excessos a quem quer que se esqueça das leis do decoro, assim como que, sendo esses estalos formados por uma massa explosiva que pode causar um incêndio no teatro, é necessário proceder contra os que os empregam no seu interior. O espetáculo, apesar das interrupções, seguiu o seu curso natural [...]. A maior parte do público que se achava no teatro, força é confessar que a despeito dos desordeiros, aplaudiu os artistas e retirou-se mais satisfeito que na noite anterior. (É VERDADEIRAMENTE..., *Diario de Pernambuco*, 6. jun. 1867, p. 1)

Se uma parcela da imprensa se posicionou contra aquelas agressões, outros periódicos, no entanto, pareciam instigar o público a não aceitar a presença da “troupe” francesa no Recife. O jornal *O Tribuno*, por exemplo, continuou a questionar não só a qualidade moral do que estava sendo representado, mas também a credibilidade artística do conjunto visitante. Sua aversão às atrizes-dançarinas era tão grande, especialmente pelos ousados números do frenético can-can, que incitou uma verdadeira “guerra de opiniões” com outras publicações da época:

O *Diario* [de Pernambuco] e *O Jornal* se juntaram para exaltar as bufas do sr. Amat e não sentem como se rebaixam tomando para manifestações públicas as manifestações *encomendadas*. Falam da dança, e geralmente tenho ouvido dizer que as macacas italianas dançam melhor e com mais decência; sendo que é torpe e escandalosa a dança que se há feito no teatro com um saiote que deixa no estado natural a tal dançarina. As pateadas são sucessivas porque não se pode representar pior que o faz a gente do Amat. Digam-me: em que teatros representaram os Bouffes Parisiens? De onde trouxeram créditos de cômicos? (TEATRO, *O Tribuno*, 14 jun. 1867, p. 2)

A repulsa à equipe visitante parece ter aumentado porque José Amat, ao que tudo indica, conseguiu uma subvenção maior para prolongar aquela conflituosa temporada. Um artigo não assinado na coluna do Partido Conservador denunciou que aquele empresário, por ter se enganado no primitivo contrato para trazer uma companhia lírica italiana, trouxe “uma francesa composta de atores despedidos do Alcazar do Rio, pede e obtém mais oito contos” (EFEITOS..., *Diario de Pernambuco*, 3 jun. 1867, p. 2), ou seja, era um exemplo escandaloso de imoralidade que a Assembleia Provincial continuava a dar sob o manto do “progresso”.

O curioso é que, como havia previsto o crítico anônimo do *Diario de Pernambuco*, com o correr das apresentações, independente das críticas ferinas ou das denúncias no

setor político, o público pernambucano foi apreciando cada vez mais as “loucuras” da opereta francesa, ao ponto da companhia Bouffes Parisiens augmentar sua temporada para vinte sessões ao todo. O repertório incluiu outras obras em 1 ato, como *La Chanson de Fortunio* (*A Canção de Fortúnio*), de 1861, de Hector Crémieux e Ludovic Halévy; *Les Deux Aveugles* (*Os Dois Cegos*), de 1855, com libreto de Jules Moinaux; *Le 66* (*O 66*), de 1856, de Auguste Pittaud de Forges e Laurencin; e *Une Demoiselle en Loterie* (*Uma Garota de Loteria*), de 1857, de Adolphe Jaime e Hector Crémieux, todas com música de Jacques Offenbach, além de *Deux Vieilles Gardes* (*Dois Velhos Guardas*), de 1856, de Léo Delibes, Villeneuve e Lemonier.

Mas a atração mais aguardada foi mesmo *Orphée Aux Enfers* (*Orfeu nos Infernos*), de 1858, que vinha fazendo sucesso no Rio de Janeiro desde sua estreia a 3 de fevereiro de 1865, no Alcazar Lyrique, uma grandiosa opereta-bufa em 4 atos, com várias mutações cênicas e dançados, escrita por Hector Crémieux, tendo música de Offenbach. Lançada no Recife a 19 de julho de 1867, chegou a fazer oito récitas em sequência, com três derradeiras sessões nos dias 29, 30 e 31 daquele mês apresentando apenas o 2 e 4º atos em meio a outras atrações. Foi a despedida daquela controversa aparição no Teatro de Santa Isabel. O fato inegável é que, como pura novidade e muito ajudados pela imprensa, todas aquelas outras alegres criações artísticas foram bem melhor recebidas, com os artistas franceses conseguindo impor respeito ao seu trabalho e passando a agradecer ao exigente público recifense.

Os pernambucanos assistiram às representações de operetas, inicialmente estupefatos. Acostumados aos dramas líricos, sentiram-se perturbados pela presença de uma nova ordem e estética, em matéria de representação. [...] Não mais se estavam cantando as viris ou doces melodias, mas passando-se a conviver com o canto e o diálogo falado, logo, a dança frenética do *Can-Can*. [...] Problemas à parte, o empresário José Amat, acredito, lavrou um tento muito importante para a história da música [e cênica] em Pernambuco ao provocar e realizar uma revolução que significa um choque cultural, jogando para o espaço costumes musical e linguístico, contribuindo para que a sociedade [...] viesse a se tornar mais aberta a outras inovações, como ocorreu quando a zarzuela chegou ao Recife, encontrando bases para se assentar, sem enfrentar os traumas que os bufos parisienses sofreram. (SILVA, 2006, p. 148 e 156)

Com resiliência e maior estudo à preparação das obras programadas, a companhia Bouffes Parisiens conseguiu fazer com que a plateia pernambucana absorvesse, mesmo em língua estrangeira, uma nova estética cênica e musical, com o deboche necessário a

fazer rir e encantar-se, especialmente pelas melodias executadas. No decorrer da temporada, que mostrou também alguns vaudevilles em meio às operetas, números de canto e danças, cada vez mais ramalhetes de flores foram soltos aos pés das principais artistas.

Especialmente para a artista Adèle Lenormand – que chegou a ser chamada pelo anônimo “Sans Nom” de “fulgurante estrela do palco” (NOM, *Diario de Pernambuco*, 9 jul. 1867, p. 3) –, mas também para *mademoiselle* Guillemet, Mathilde Poppe e a bailarina Celestine Thiérrey, além do jovem e talentoso maestro regente Jules Poppe e os atores Mr. Noury (também diretor de cena), Jules Pelva, Salvador, Ferrand e Louis Bertin, entre muitos outros que foram chegando e se incorporando àquela iniciativa extremamente empreendedora. E os bufos parisienses, com graça e arte, fizeram o Recife se apaixonar pela opereta, indiscutivelmente.

Antes do incêndio no Teatro de Santa Isabel

O contrato celebrado com o governo da província de Pernambuco para a ocupação do Teatro de Santa Isabel, tanto por parte do empresário Antônio José Duarte Coimbra quanto do empresário José Amat, iria ainda atravessar todo o ano de 1869. O referente à companhia dramática vigoraria até 31 de dezembro de 1870. Já o dos espetáculos líricos, seguiria até 31 de dezembro de 1871. Mas um empecilho fez com que os planos de ambos virassem cinzas. Antes de chegarmos ao momento do terrível incêndio que destruiu quase toda aquela casa de espetáculos, continuemos a acompanhar essa nossa tentativa de genealogia da crítica teatral no Recife, saltando no tempo por vezes.

Referente ao ano de 1869, vamos perceber que quando o palco do Teatro de Santa Isabel foi novamente entregue à empresa dramática de Antônio José Duarte Coimbra, ele programou espetáculos no período de 17 de fevereiro até 19 de junho. Foi aí que voltaram a surgir comentários críticos no *Diario de Pernambuco*, quase sempre de profissionais não contratados, assinados por iniciais como F., S., R., A., L., nas *Publicações a Pedido* ou na coluna *Revista Diária*, mesmo com esta última cada vez mais abordando assuntos plurais da atualidade. No entanto, o desejo de ver teatro e, se possível, escrever sobre, pulsava em muitos ainda, insistentemente.

O oculto S., por exemplo, chegou a vibrar como publicidade: “Duarte Coimbra tenciona montar sucessivamente um brilhante repertório. Será para o público de Pernambuco suprema felicidade encontrar [...] um teatro que apresente constantemente

variado repertório e provas de esforço e trabalho artístico” (S., *Diario de Pernambuco*, 28 abr. 1869, p. 2), lembrando ainda que se devia àquele empresário local, um português emigrado ao Recife desde criança, a presença dos melhores artistas que vinham pisar em solo pernambucano. Entre os espetáculos apresentados, às vezes contando com exibições musicais nos intervalos dos atos, os dramas *Aimée ou O Assassino Por Amor*, de Adolphe d’Ennery; *Christol, o Enforcado*, de Auguste Anicet-Bourgeois; a tragédia *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição*, de Gonçalves de Magalhães; *Mãe*, drama abolicionista de José de Alencar, além das comédias *O Homem Não é Perfeito* e *Dois Tambores*.

No elenco da vez, o conhecido artista cômico Martinho Corrêa Vasques (irmão por parte de mãe do ainda mais afamado ator e dramaturgo Francisco Corrêa Vasques), além do galã Eduardo Álvares da Silva e mais Pedro Baptista de Santa Rosa, Joaquim Augusto Ribeiro de Souza (também como ensaiador, novamente), Maria Velluti Ribeiro de Souza, Júlia Carlota de Azevedo, Thomaz Antônio Espiúca, José Maria Jordani, Apolônia Pinto Jordani (chegada do Pará e contratada como dama ingênua), José Guimarães, Clélia de Carvalho, Flaviano Coelho, Alexandre Primo da Costa e José Victorino da Silva Azevedo, entre presenças locais ou não. A regência da orquestra estava ao cargo do maestro e rabequista José Coelho Barboza. Já o “ponto” era o senhor José B. C. de Barros.

O impacto que alguns dos espetáculos apresentados por essa equipe causaram na capital pernambucana, não só pela ausência anterior quase absoluta de diversões assim, mas pela qualidade do que traziam à cena, fez “O Compadre do Ponto” (*Diario de Pernambuco*, 26 fev. 1869, p. 3) escrever um elogio na estreia de *Aimée ou O Assassino Por Amor*, garantindo que há muitos anos aquele teatro não recebia um drama que tanto prendesse o espectador, e tão bom desempenho tivesse sido dado. Com o drama histórico em 6 atos *Cristóvão Colombo ou A Descoberta da América*, de Eugène Mestépès e Eugène Barré (autores nunca divulgados, até mesmo nas montagens feitas no Rio de Janeiro)⁶⁷, quando de sua quarta sessão a 18 de março de 1869, após três enchentes sucessivas de público – e a peça chegaria à sétima e última representação no dia 3 do mês seguinte, a pedidos de tantas famílias –, o incógnito “A Cadeira 33” louvou não só a obra programada, mas o empresário que a trazia à cena:

⁶⁷ A descoberta da autoria e do tradutor (Júlio Xavier de Oliveira) se deu graças à tese *Lágrimas e Mitos: traduções e apropriações do melodrama francês no Brasil (1830-1910)*, de Bruna Grasiela da Silva Rondinelli (2017), já referenciada anteriormente. Recomendo a leitura deste trabalho.

Dramas como *Cristóvão Colombo*, que encerram os fatos principais da vida de um herói, que prendem o espectador ato por ato, cena por cena, dito por dito, que encerram tantas belezas dramáticas e artísticas, serão sempre bem recebidos por uma plateia como a pernambucana. [...] O sr. [Antônio José] Duarte Coimbra, montando com tanto luxo e esmero o drama *Cristóvão Colombo*, adquiriu mais um título à consideração pública. Ao teatro, pois, e aplaudamos o empresário e os artistas que tanto se esforçaram para o completo desempenho da peça. (A CADEIRA 33, *Diario de Pernambuco*, 18 mar. 1869, p. 2)

Para ele, a *mise-en-scène*, de um efeito deslumbrante, era um trabalho acurado e custoso, com destaque à cena do 3º ato a bordo de uma caravela, que surpreendia e extasiava o público, além da “vista” do 4º ato, um painel pintado do Haiti, de uma naturalidade admirável. Sua constatação, com especial reverência ao ensaiador carioca e também ator principal Joaquim Augusto Ribeiro de Souza, era a melhor possível: “O teatro vai-se reabilitando pouco a pouco, graças ao gênio de Joaquim Augusto, o artista-rei”. Pouco depois, quando a empresa dramática de Antônio José Duarte Coimbra programou o drama em 4 atos *Nobreza*, em 1 prólogo e 3 atos, do autor português Correia de Barros, seguido da comédia vaudeville em 2 atos *Cosimo ou O Príncipe Caiador*, de autoria desconhecida, mais elogios lhe foram destinados:

Ao sr. empresário Duarte Coimbra cabem em grande parte as palmas e os aplausos com que a plateia recebe constantemente os artistas do Santa Isabel. O que é fora de dúvida é que o empresário procura por todos os meios agradar ao público de uma maneira digna e conveniente, oferecendo-lhe peças de fino labor literário e de amplas proporções dramáticas, como *Antônio José [ou O Poeta e a Inquisição]*, [*História de uma*] *Moça Rica, Nobreza e Aimée [ou O Assassino Por Amor]*, etc. etc. Nós, fracos admiradores do belo, sabemos, no entanto, apreciar as composições dramáticas que merecem tal título. Assim, pois, é com verdadeiro júbilo que aplaudimos o sr. Duarte Coimbra por mais uma vez dar-nos o belo drama *Nobreza*, que pode figurar entre as concepções mais moralizadoras e edificantes da moderna literatura dramática. (F., *Diario de Pernambuco*, 21 abr. 1869, p. 2)

Outro não identificado comentarista, com apenas uma letra inicial divulgada, D., assinou, por três edições distintas, a coluna *Crônica Teatral* no *Diario de Pernambuco*, fazendo longa apreciação pormenorizada de tudo o que viu. Mas infelizmente só teve fôlego para conceber um trio de resenhas, todas publicadas nas edições de 27 de fevereiro e 5 e 6 de março de 1869, sempre na página 8 da sessão “Literatura”. Para além dos elogios, pena que aquele não foi um período de calma para o empresário da companhia dramática, Antônio José Duarte Coimbra. Primeiramente pelo susto que o próprio presidente da província de Pernambuco lhe deu, quando logo após louvar sua iniciativa

de continuar fazendo benefícios às famílias dos voluntários que foram lutar – muitos obrigados – na Guerra do Paraguai, surpreendeu-o com a possibilidade de futuros cortes a qualquer subvenção ao teatro:

É minha opinião que, terminados esses contratos que acarretam despesas para os cofres provinciais, e de não pequena importância, se não conceda mais subvenções. Não faltarão, sem dúvida, empresários que, cedendo-se-lhes gratuitamente o teatro, procurem dar representações que sirvam de distração e entretenimento ao público. (*Apud RELATÓRIO..., Diário de Pernambuco*, 17 abr. 1869, p. 2)

Esta frase foi proferida pelo excelentíssimo Conde de Baependi e devidamente registrada no relatório apresentado à Assembleia Legislativa Provincial, durante a instalação da sessão de 10 de abril daquele corrente ano, para desespero dos dois empresários artísticos, certamente. Se o futuro prometia ser nebuloso, para piorar, por essa época, não faltou até uma peleja com o artista italiano Manoel De-Giovanni, ex-contratado de Antônio José Duarte Coimbra, que agora trabalhava no Teatro Ginásio Dramático, casa de espetáculos que ele inaugurou após arrendar a chácara do Coronel Lobo, no Poço da Panela, junto à sua mulher, a atriz Jesuína Montanti, ao maestro Francisco Libânio Colás (ou Colás Filho, como era conhecido) e aos atores Thomaz Antônio Espíuca e Pedro Augusto de Carvalho.

Indignado com o seu patrão anterior, De-Giovanni não lhe escondeu mágoas e o apontou como um empresário astuto, “apesar de analfabeto e de ser nulidade em matéria teatrológica” (DE-GIOVANNI, *Jornal do Recife*, 7 mai. 1869, p. 2), acostumado a pagar meios ordenados aos seus contratados. A polêmica rendeu muitas farpas na imprensa, com o aparecimento dos pelejadores Mário, Antunes, A Lanterna de Diógenes, O Rasga Diabos! e Ré Grave, no *Jornal do Recife*, B. e C. de Castelli, no *Diário de Pernambuco*, além do próprio denunciado tentando refutar todas as acusações. Independentemente desses confrontos, a temporada da companhia dramática seguiu a todo vapor, recebendo mais elogios do que farpas, tendo como antepenúltima e penúltima récitas, no sábado e domingo 26 e 27 de junho de 1869, sempre às 20 horas, o drama em 5 atos e 6 quadros *Os Piratas das Savanas*, de Auguste Anicet-Bourgeois e Ferdinand Dugué, com tradução de João Clímaco Lobato. Como no dia 29 parte dos artistas seguiria para a Corte, houve um forte chamamento àquela peça:

Assistimos à segunda representação desta peça e confessamos que poucos dramas têm sido desempenhados no nosso teatro de tão grande

força. *Os Piratas das Savanas* é uma composição de dois escritores eminentes da França; é um drama digno de espectação geral já pelos brilhantes painéis que o revestem, e já pelo grande esforço artístico que exige no seu desempenho. Aí observa-se uma luta renhida entre a virtude e o vício, o justo e o injusto, o verdadeiro e o falso, da qual surgem radiantes os direitos daqueles após o enfraquecimento destes. É uma lição cujo desempenho deve aproveitar a nossa sociedade. Convém, pois, que o nosso público concorra ao Santa Isabel, a fim de que, ainda uma vez, contemple os triunfos inevitáveis das causas justas em que os embates da perversidade cedem o passo à virtude. Além disso, *Os Piratas das Savanas* é o drama que temos de, pela última vez, apreciar os voos do imortal J. [Joaquim] Augusto. Ao teatro, homens amantes da arte! (TEATRO..., *Diario de Pernambuco*, 26 jun. 1869, p. 2)

Ainda na segunda-feira 28, aproveitando ao máximo a presença daquele elenco, foi reexibido o pungente drama *Mãe*, do escritor cearense radicado no Rio de Janeiro, José de Alencar, seguido de uma comédia em 1 ato não identificada e do número vocal da atriz Apolônia Pinto Jordani na cançoneta *O Duque de Bisange*. É digno de registro que Manoel De-Giovanni não deu trégua à programação do Teatro de Santa Isabel e agendou atrações variadas para o seu Teatro Ginásio Campestre que concorriam quase no mesmo horário. Naquele sábado derradeiro, às 19h45, em benefício da atriz e cantora francesa Madame Poppe, seus artistas exibiram comédias em 1 ato como *Tchang-Tchin-Bung* e *Bolsa e Cachimbo*, além de cançonetas e passos de dança. Já para o domingo, começando mais cedo, às 18 horas, o destaque foi o ginasta Julio Dorio, em números de trapézio e corda bamba, mas também uma companhia excêntrica composta por 24 macacos e cachorros, sob direção do artista Platuni.

Também vale destacar que naquele 30 de junho de 1869, no Recife, foi fundado o Grêmio Dramático, sociedade composta por sócios que pretendiam, a cada mês, apresentar uma composição dramática original, “no sentido de animar e desenvolver o gosto e o estudo da literatura dramática, quer pela imprensa, quer pelo teatro” (GRÊMIO..., *Diario de Pernambuco*, 3 jul. 1869, p. 1). Composta pelos dramaturgos Franklin Távora, Carneiro Vilella, respectivamente presidente e secretário perpétuos, Victoriano Palhares, José Elysio, Almeida Cunha e Souza Pinto, mas aberta a outros sócios que se interessassem, desde que concordassem que suas obras – se aprovadas – seriam lidas em sessão pública e submetidas ao juízo crítico de um dos seus, a sociedade Grêmio Dramático pretendia ainda formar um arquivo literário próprio. As reuniões estavam programadas para acontecer duas vezes ao mês ou quando se fizessem

necessárias, mas, infelizmente, tudo se esvaiu em pouco tempo.⁶⁸ No entanto, parte das críticas dramáticas chegou a ser publicada no *Jornal do Recife*.

Vitorioso mesmo foi o prestidigitador Peyres de Lajournad, que de passagem para os Estados Unidos aproveitou para programar três concorridas sessões do “grande e extraordinário espetáculo de física e magia egípcia” no Teatro de Santa Isabel. As exhibições deste mágico de grande ligeireza nas mãos, que até já havia sido aplaudido pela rainha da Inglaterra, pelo rei de Portugal e, recentemente, pelo Imperador D. Pedro II e sua esposa, aconteceram no domingo, na quarta-feira e no sábado, 4, 7 e 10 de julho de 1869, com diferentes espetáculos em 3 atos cada e preenchidos nos seus intervalos pela orquestra. Um dos trechos da estreia tinha por título *Uma Sorte nas Bodas de Satã (experiência científica)*.

Os ingressos cobrados mantiveram o preço comum aos artistas visitantes: 10, 12, 8 e 5 mil réis, respectivamente para os camarotes de 1ª à 4ª ordem; com cadeiras no valor de 3 mil réis e plateias a mil réis, o mesmo custo da entrada geral. As varandas, para o “populacho”, podiam ser adquiridas por 500 réis. Após um período em que aconteceram vários benefícios, para o “ponto”, o bilheteiro e alguns atores que permaneciam no Recife, mesmo sem trabalho junto à uma companhia ativa (como conseguiam sobreviver?), além de alguns concertos esporádicos, do espetáculo de magia moderna (sem auxílio de aparelhos) pelo prestidigitador português Eduardo Alves Clinton, da companhia de arranjo Buffos Parisienses, coordenada por Mister Noury e J. Coelho Barbosa, com algumas óperas cômicas, dando maior destaque à Marie Drufresny; além dos da própria companhia liderada por Manoel De-Giovanni, que levou para lá alguns do espetáculos que apresentava no Teatro Ginásio Campestre, o Teatro de Santa Isabel passou a ser ocupado pelo empresário Giuseppe Marinangeli e sua companhia lírica italiana composta por 28 artistas.

A estreia se deu na quarta-feira 18 de agosto de 1869 com uma ópera ainda pouco conhecida pelo público recifense, *Un Ballo in Maschera (Um Baile de Máscaras)*, de Giuseppe Verdi, com libreto de Antonio Somma, que se baseou no texto de Eugène Scribe para *Gustave III*, obra de Auber, um espetáculo razoavelmente bem recebido. E prometia para breve *A Favorita*, de Donizetti, já em ensaios. No elenco de cantores líricos, destaque

⁶⁸ Infelizmente ainda não tenho subsídios suficientes para confirmar se este Grêmio Dramático, cujas últimas atividades parecem ter sido em setembro de 1870, fundiu-se na Sociedade Particular Grêmio Dramático, que em 1873 ocupou o Teatro de Santo Antônio com espetáculo e, ao que tudo indica, encerrou suas funções em 1874. É mais provável que não, devido ao vazio que há entre uma e outra iniciativa.

para o 1º tenor Ferdinando Cesari, o 1º barítono Leonida Boschini, a 1ª mezzo soprano e *prima donna*, Clementina Amaldi, a 1ª contralto Victoria Pierotti e a soprano, já conhecida desde a temporada de 1860, Giulia Beltramini Marinangeli, todos sob a direção de Giuseppe Marinangeli, parceiro do empresário José Amat nos empreendimentos cênicos. Seguiram-se ainda *Fausto*, ópera fantástica em 5 atos do compositor Charles Gounod, com libreto de Jules Barbier e Michel Carré, segundo *Fausto I*, de Goethe; e *Norma*, ópera trágica em 2 atos de Vincenzo Bellini, com libreto de Felice Romani.

Por sinal, esta última obra foi reexibida no sábado 18 de setembro, como récita livre de assinatura (a 12ª do contrato), a partir das 20 horas, um trabalho que já não tinha sido muito bem recebido pela crítica local. Como foi o derradeiro produto cênico a ser visto naquele palco, horas antes das labaredas de fogo tomarem conta do prédio, na tarde seguinte, vale registrarmos trechos da avaliação feita pelo crítico oculto do *Diário de Pernambuco*:

O desempenho não foi bom no geral, e nem a *mise-en-scène* esteve na altura do nosso teatro e seus frequentadores. Alguns pedaços, e até dos mais lindos e puros, foram trucidados. No entanto, força é confessar que o sra. [Clementina] Amaldi, em alguns pontos, cantou com mimo e expressão, bem como a sra. [Victoria] Pierotti, cuja voz achamos mais igual e correta que de outras vezes. O que tornou-se insofrido foi o tenor. Cremos que essa voz cantou anteontem em público, em papéis da ordem determinada na *Norma*, pela vez primeira. O sr. empresário não deve insistir em fazer cantar o sr. [Ernesto] Bonaciolo em primeiras partes. Será isso desumano e atentatório contra os ouvidos dos seus assinantes e do geral do público. O sr. [Giovanni] Scollari cantou melhor na *Norma* que no *Fausto*, e sobretudo não se tornou enfadonho naquela ópera como nesta com as suas posições dramáticas forçadas. Os coros da *Norma* foram regularmente cantados, e a orquestra, exceção feita por um ou outro insignificante defeito, executou bem a partitura. (TEATRO, *Diário de Pernambuco*, 17 set. 1869, p. 1)

Até que tudo se transforma num “montão de ruínas”

Ontem, às 4 horas da tarde, foi reduzido a cinzas o Teatro de Santa Isabel, mediando apenas entre a descoberta do fogo e o completo incêndio de todo o edifício cerca de duas horas [posteriormente foram divulgadas seis horas]. Às pressas, e sob a mais dolorosa das impressões, escrevemos as presentes linhas para noticiar aos leitores que o Teatro de Santa Isabel é um montão de ruínas! O incêndio, quando se descobriu, lavrava nos camarins do lado posterior do teatro, no canto do lado do norte, aparecendo como por encanto ao mesmo tempo no guarda-roupa e em toda a coberta, como se mão invisível estivesse ateando, sem piedade e compaixão para o único teatro da capital! Terrível sina: duas tentativas em tempos idos, e agora o seu

aniquilamento! De tudo quanto dentro havia, apenas se salvou a mobília do salão, apesar dos esforços inauditos de diversas pessoas que, com verdadeiro risco de vida (sic), subiram pelo terraço e dali lançaram à rua tudo quanto foi possível. (INCÊNDIO..., *Diário de Pernambuco*, 20 set. 1869, p. 1)

Como lido no relato pungente do jornalista, na tarde do domingo 19 de setembro de 1869, começando por volta das 16 horas e durando cerca de seis horas, um terrível incêndio veio destruir o Teatro de Santa Isabel, quase por completo. De pé, restaram apenas as paredes laterais, o alpendre e o pórtico. O empresário José Amat, que de longe coordenava a companhia lírica italiana que ali se apresentava, perdeu ainda uma raríssima biblioteca musical, com partituras do repertório francês, italiano, espanhol e brasileiro, material que lhe havia custado mais de 10 mil francos, além de todo o guarda-roupa e cenários. Não houve mortes, mas o senhor Joviniano José de Albuquerque, no momento em que recebia no largo do teatro alguns móveis que eram descidos por cordas, teve uma perna fraturada pela queda do piano do salão.

Aquela companhia lírica, claro, foi dissolvida e o representante da Empresa, Giuseppe Marinangeli, prometeu devolver aos assinantes o valor das récitas que não puderam mais ser realizadas. Até agradeceu pela generosa ideia de alguns que pretendiam desistir do ressarcimento em favor dos artistas contratados, para que estes pudessem sobreviver até a hora de partida do Recife.⁶⁹ O sofrimento era mais do que doloroso para muitos. Um jornalista assim lamentou:

Todas as dores e todos os prazeres, todas as glórias e desdouros firmaram-se para sempre com o incêndio do único teatro da capital, pois que não consideramos tais essas casas de representação que aí existem. Tudo se findou num momento, pelo arrojo de invejosos canibais que só pensam no seu eu, aos quais se deve perseguir com vigor para que novas cenas não pratiquem no futuro. Do Teatro de Santa Isabel restam apenas as paredes do caixão do edifício, o alpendre e o pórtico, tudo isso despido de ornatos, e denegrado pelo crepitar do fogo durante cerca de seis horas. [...] Com o incêndio do edifício, desapareceu o único ponto onde o nosso público ia distrair-se das lides da vida. A cidade do Recife, balda [sofre da inexistência] em geral de distrações, necessita que se pense, já e já, na reconstrução desse ou na edificação de um outro teatro que dê à sua população entretenimentos variados e instrutivos. (INCÊNDIO..., *Diário de Pernambuco*, 21 set. 1869, p. 1)

⁶⁹ O casal Giuseppe e Giulia Marinangeli, sem meios de subsistência após aquela catástrofe no Teatro de Santa Isabel, passou a viver do ensino. Ele, que já havia dado aulas em cinco colégios para ambos os sexos e em várias casas particulares, voltou a dar lições de música, desenho e língua italiana. Ela, já decidida a deixar a carreira teatral e fixar residência no Recife, começou a ser professora de música, piano e canto. Giuseppe faleceria em 1876, em Paris. Em abril de 1877, após participações como cantora em concertos bem especiais, sua esposa abandonou definitivamente o Recife e decidiu regressar à Europa.

Com a parada daquela casa de espetáculos, as programações artísticas passaram a ser raríssimas e apenas concertos pontuais foram oferecidos ao público naquele final de 1869, tanto nos salões do Clube Pernambucano, quanto em fábricas na rua do Sebo. Na quinta-feira 25 de novembro, por exemplo, a Imperial Fábrica de Cerveja foi palco para um “grande e variado espetáculo” (sem anunciar com quais atrações), sob a direção de José Moreira Lemos, a partir das 19 horas. E no sábado 27 de novembro, a partir das 20h30, um “grande festival” coordenado pelo artista Francisco Libânio Colás (ou Colás Filho) ocupou a Fábrica de Cerveja do sr. Henrique Ley-Den, com direito a girândula de fogos de artifício e uma série de peças de música pelas bandas marciais do 1º Batalhão de Artilharia e a do Corpo de Polícia.

Mas a melhor notícia daqueles tempos tão desanimadores foi a inauguração do Teatro Ginásio Dramático, no bairro do Monteiro, a partir de 5 de janeiro de 1870, tendo à frente o diretor Manoel De-Giovanni, o mesmo que dirigia o Teatro Ginásio Campestre, no Poço da Panela, espaço que desde 22 de agosto de 1869 havia deixado de funcionar. Para o Ginásio Dramático, as récitas já estavam abertas aos assinantes interessados nos camarotes e cadeiras, à venda na casa de nº 38 ou no escritório do próprio teatro. Diante daquela tragédia que abalou a tantos artistas, alguns até abandonando a carreira, Antônio José Duarte Coimbra, como empreendedor nato, resolveu inaugurar uma casa própria de espetáculos, o Teatro de Santo Antônio⁷⁰, na rua da Florentina, estreando com grandes bailes mascarados de 26 de fevereiro a 1 de março de 1870.

A partir de certa época, ele chegou até mesmo a gerir concomitantemente o Teatro de Santa Isabel. As obras de reconstrução ali tiveram início em maio de 1871 e a reinauguração só se deu, após muita ansiedade do público recifense, em 10 de dezembro de 1876 com outra companhia lírica italiana, a de Thomaz Pasini, apresentando a ópera *Um Baile de Máscaras (Un Ballo in Maschera)*, de Giuseppe Verdi, com libreto de Antonio Somma. Até aquela volta de programação contínua, foi só desolação pelos seus sete anos de uma longínqua reconstrução. Mas o Teatro de Santa Isabel renasceu.

⁷⁰ A atuação de Coimbra à frente do Teatro de Santo Antônio durou 19 anos – a partir de 1876 foi o seu filho, José Clemente de Souza Coimbra, quem passou a gerenciar o local – e renderia outra pesquisa que foge ao escopo desta, mas vale registrar que o prédio foi repassado à atriz e empresária portuguesa Helena Balsemão em 1889, funcionando até dezembro de 1893, quando entrou em penhora.



Novo teatro, menos críticas e mais ilusionismo

Com a reconstrução do Teatro de Santa Isabel em 1876, um gênero teatral e musical ainda não conhecido no Recife chegou às tábuas daquele palco: a mágica, então chamada de “peça fantástica de grande espetáculo”. Isso se deu a 22 de julho de 1882 com a estreia da Companhia Dramática e Ópera Cômica Portuguesa do “notável” ator Antônio Pedro. No entanto, nenhum jornalista comentou a obra, pois eram tempos de ausente cobertura crítica e apenas os anúncios funcionavam como divulgação da arte cênica. Essa carência de atenção atingia principalmente as Sociedades dramáticas locais que surgiram naquele final do século XIX ou mesmo no início do século XX, como o Congresso Dramático Beneficente, o Clube Dramático Familiar, a Sociedade Phoenix Dramática, o Núcleo Dramático Pernambucano, a Arcádia Dramática Júlio de Sant’Anna ou a Tuna Teatral, que, talvez por serem amadoras, quase não despertavam a imprensa para cobrir-lhes os espetáculos mensais.

Só quando as companhias profissionais chegavam ao Recife cumprindo temporadas esporádicas, vindas quase que exclusivamente do Rio de Janeiro ou do exterior (e nem todas conseguiam motivar interesse), surgiam comentários e notícias sobre o que se passava, com textos nunca assinados. Afora isso, só silêncio da análise crítica. Foi o que aconteceu com a nem notada *O Reino das Joias ou A Cauda do Diabo*, mágica em 3 atos, 10 quadros e 25 números musicais, uma criação de Joaquim Augusto de Oliveira que prometia impressionar o público do Teatro de Santa Isabel com cenários e figurinos novos, vindos diretamente do Teatro da Trindade, em Lisboa. A equipe técnica contava com Carlos Cohem como diretor de guarda-roupa, Machado na pintura dos cenários, Magiolle na confecção dos adereços e Ferreira como mestre de maquinaria.

A grandiosa montagem era “ornada de coplas, coros, marchas, transformações e visualidades” (O REINO... [Anúncio], *Jornal do Recife*, 21 jul. 1882, p. 3). No elenco, Antônio Pedro como Lazarillo, um pescador, e mais os atores Pereira, Brandão, Gil, Júlia de Lima (interpretando o Gênio do Amor), Sophia de Oliveira (como Zebelina, também fazendo o ato final daquela programação com a cançoneta francesa *En Voulez-Vous?*), Elvira Antunes (a princesa Margarida), Joaquim Ferreira, F. Costa, A. Bravo e A. Magiolle. As primeiras sessões aconteceram em sequência nos dias 22 e 23 de julho de 1882, um sábado e domingo. A próxima récita agendada para o dia 27 teve que ser cancelada porque a atriz Sophia de Oliveira adoeceu repentinamente. Parece que nem no dia 29, como programado, a montagem pôde retornar à cena, isto só acontecendo no dia

30 daquele mês, concluindo com a quarta sessão contínua da mesma peça no dia 1 de agosto.

Já para os dias 3 e 4 de agosto foi a vez da inédita opereta em 1 ato, *Amor e Dinheiro*, com música do maestro português Alvarenga, seguida também de outra opereta em 1 ato, *66*, esta com música de Jacques Offenbach. O espetáculo foi terminado com a comédia em 3 atos *Um Hóspede*, tendo como protagonista o ator-empresário Antônio Pedro. No sábado 5 de agosto exibiu-se o drama em 1 prólogo e 5 atos, *Juiz*, mais uma vez com Antônio Pedro em papel principal. No domingo 6, às 20 horas, a opção para o público foi a repetição da opereta em 1 ato *Amor e Dinheiro*, seguida da mesma comédia em 3 atos *Um Hóspede*, finalizando agora com a comédia em 1 ato *Casamento do Alto Vareta*. Mas nada de críticas.

A companhia portuguesa, após brevíssima temporada por conta de viagem a navio já agendada, retirou-se do Recife na segunda-feira 7 de agosto de 1882, logo após sua última exibição no Teatro de Santa Isabel com um espetáculo em benefício da atriz Sophia de Oliveira. Desta vez programou-se a opereta em 3 atos *Niniche*, cuja música vinha arranjada pelo maestro Alvarenga. Na sequência, ela foi seguida pela opereta em 1 ato *Colegial*. Detalhe: além de não ter tido como apresentar outras operetas inicialmente prometidas nos anúncios aos assinantes, como *O Processo do Rasga*, *Defuntos Vivos* e *O Birimbão*, ou mesmo dramas como *Voz do Sangue*, *Anjo da Caridade*, *Juiz* e *O Negreiro*, a sua publicidade sempre lembrava que haveria bondes para todas as linhas, na clara tentativa de atrair públicos dos mais distintos lugares.

Um dado que vale ressaltar é que naquele momento estavam em voga no Recife as chamadas “peças fantásticas”, que não são especificamente “mágicas”, como a obra de estreia da Companhia Dramática e Ópera Cômica Portuguesa do ator Antônio Pedro, *O Reino das Joias ou A Cauda do Diabo*, inédita e pioneira nesse gênero – pelo menos na capital pernambucana. No Teatro de Santo Antônio, por exemplo, a Empresa Vicente, então dirigida pela sua viúva, a atriz Manoela Lucci, já vinha apresentando o “drama fantástico de grande espetáculo e aparato em 1 prólogo, 5 atos e 10 quadros” (O DEMÔNIO... [Anúncio], *Jornal do Recife*, 23 jul. 1882, p. 3), *O Demônio da Meia-Noite*, cuja última récita aconteceu, a pedidos do público e em homenagem à classe caixeiral, exatamente no domingo 23 de julho, concorrendo, no mesmo horário, com a visitante companhia portuguesa e sua montagem no estilo “mágica”.

Já para os mesmos dias 29 e 30 de julho de 1882, em clara competição com a equipe visitante, sendo que suas sessões começavam meia hora depois, às 20h30,

Manoela Lucci programou para o Teatro de Santo Antônio “noites de grande folia, prazer e alegria” (FAUSTO... [Anúncio], *Jornal do Recife*, 28 jul. 1882, p. 3), prometendo entusiasmo e maravilhas com o grandioso espetáculo *Fausto Júnior*, uma “opereta fantástica em 4 atos”, paródia da grande ópera *Fausto*, com música do francês Hervé (pseudônimo do compositor e libretista Louis-Auguste-Florimond Ronger), ensaiada e posta em cena sob a regência do maestro Francisco Libânio Colás (ou Colás Filho). A equipe contava ainda com o cenógrafo pernambucano Chrispim do Amaral, o aderecista Máximo Coelho e Silva Bastos como responsável pelos vestuários.

Na ideia de ser uma peça com grandes efeitos, ela era “ornada de mutações, visualidades, danças, fogos de bengala, etc., e acomodada à cena portuguesa pelos insignes escritores Eduardo garrido e Aristides Abranches” (*Ibidem, idem*). Devo reforçar que, naquele momento, para além da enorme quantidade de artistas imigrantes em cena, ainda se falava com sotaque português no teatro, convenção que demorou muito a ser abolida dos nossos palcos. Apesar de só termos encontrado um raríssimo comentário crítico sobre essas últimas montagens, que reproduzirei mais adiante, um curioso trecho do anúncio da peça *Fausto Júnior* me faz crer que se trate de uma crítica velada à companhia portuguesa e sua “exuberante montagem”. Percebam:

A empresa e direção deste teatro, conhecedora pela experiência e longa prática de quanto é negativo o resultado que oferecem as peças de grade aparato, exibidas perante um limitado círculo de frequentadores, não trepidou, contudo, em fazer grandes sacrifícios para apresentar ao generoso público desta capital o espetáculo que hoje anuncia, tendo unicamente em vista o meio de patentear a esse mesmo público, na esfera de seus recursos, toda a gratidão que lhe dedica pela valiosa e sempre animadora proteção que dele tem recebido no decurso da presente estação teatral. (*Ibidem, idem*, grifos meus)

Estaria a Empresa Vicente liderada por Manoela Lucci alfinetando o resultado visto na aparatosa mágica *O Reino das Joias ou A Cauda do Diabo*? Fica a dúvida. O comentário a que me referi mais acima foi escrito por um tal Mephistopheles para o *Jornal do Recife*. Não acredito que seja o mesmo de anos atrás, até porque desta vez ele afirmou que não era cronista, nem se julgava ser, e pediu licença aos entendidos para apresentar a sua “fraquíssima opinião”. Foi o único artigo que encontrei assinado àquela época. Mephistopheles começa por apontar que não dirá nada sobre o desenvolvimento literário daquela obra, já que ela era fantástica e na fantasia tudo se podia criar.

Preferiu, então, elogiar a Empresa Vicente por não ter poupado sacrifícios ao levá-la à cena: “As suas *toilettes*, os seus lindos e surpreendentes cenários, caprichosamente pintados e de um efeito maravilhoso, tudo atestou os esforços que a empresa empregou para dar ao público uma peça digna de ser vista” (MEPHISTOPHELES, *Jornal do Recife*, 3 ago. 1882, p. 2). Pena que, vivendo um papel sem nenhum valor artístico, a atriz e agora empresária Manoela Lucci, devido à saúde alterada pelos dissabores que vinha passando – lia-se o sofrimento em sua fisionomia – desde a morte do marido, o ator e empresário Vicente Pontes de Oliveira, não conseguiu dar cabal desempenho à personagem Margarida, principalmente pelo muito que tinha a cantar. Mas ela ainda se esforçava em satisfazer à expectativa pública, diferente de outros contratados seus que pareciam não ligar importância aos papéis que lhes foram distribuídos:

O sr. Santos, por exemplo, limitou-se tão somente em rezar o papel e cantar quando tinha o quê [...] e outros, cujos nomes não vêm ao caso, que fazendo papéis tão pequeninos, esqueciam-se do que tinham a dizer, deixando que se ouvisse o ponto repeti-los! A sra. Raphaela, que se encarregou do papel de Mephistopheles, não nos deu lugar a fazer uma apreciação sobre o seu trabalho, porque infelizmente achava-se doente. Contudo, sendo neófito na arte dramática, cuja senda principia agora a trilhar, tem demonstrado muitas vezes habilidade e gosto pela arte que abraçou, já trazendo os seus papéis sabidos e já na viveza e naturalidade com que joga as suas cenas. Não pôde cantar em consequência do incômodo de saúde, que a privou da voz, porém desempenhou o seu papel a nada deixar a desejar. Ao sr. Gonçalves, tocou o papel de Fausto. Cantou perfeitamente bem, e na declamação saiu-se menos mal; luta ainda com dificuldade para exprimir-se em português, o que dá lugar a tornar-se muito monótonas as suas cenas. Estudou o seu papel e disse-o. O sr. Coimbra Júnior não teve papel, porém, como sempre, provou o gosto que tem pela arte, caracterizando-se como perfeito Milord. Finalmente a peça está montada com muito gosto e aparato. O quadro final é de um efeito esplêndido! [...] Almejamos-lhe noites mais prósperas. (*Ibidem, idem*)

Fausto Júnior ganhou repetição ainda nos dias 1, 2, 5 e 6 de agosto de 1882, entremeados pelo agendamento do segundo espetáculo da Companhia Ginástica e Acrobática da artista Firma Constança de Oliveira, que figurava como “Hércules” de enorme força muscular. Esta sessão se deu na sexta-feira 4 daquele mês, com números variados, entre eles, *O Homem Mosca ou O Passeio Aéreo*, este com o artista Paixão. Ou seja, mesmo consumindo enormes gastos, *Fausto Júnior* só pôde ser vista no palco do Teatro de Santo Antônio, com a Empresa Vicente, por apenas seis vezes.

Na quinta-feira 10 de agosto de 1882 já estava anunciada a estreia da garota italiana de 10 anos Gemma Cuniberti, no Teatro de Santa Isabel, estrela maior da companhia dos irmãos Cuniberti e Milone, começando com a comédia em 1 ato *Não...* (sem a estrela), seguida de dois trabalhos escritos especialmente para ela, o drama *A Primeira Dor*, de autor não divulgado (Carlo Fabricatore), e a comédia em 2 atos *Mau Pai*, de Paulo Giacometti. Além de não pretender repetir nenhuma peça e sempre apresentar ao menos um drama e uma comédia a cada noite, porque em qualquer dos gêneros ela, por seu talento precoce, se mostrava “assombrosa”, a menina chegava com os epítetos de também ser “Proclamada por toda a imprensa do novo e velho mundo como a única rival da célebre trágica Adelaide Ristori” e, também, a “Rainha do proscênio” (GEMMA... [Anúncio], *Diario de Pernambuco*, 28 jul. 1882, p. 4).

Inicialmente apenas dez espetáculos estavam agendados, mas dezessete no total ocorreram até 12 de setembro de 1882. Entre os destaques do repertório (que diziam ser composto originalmente por mais de 40 peças) estão duas obras de autores brasileiros, *O Demônio Familiar*, comédia-drama em 4 atos de José de Alencar, adaptada especialmente para a companhia, com a atriz infantil no papel do moleque negro Pedro, e *O Anjo da Vingança*, drama em 3 atos de Arthur Azevedo. Gemma Cuniberti contracenava com parentes e amigos da família, a exemplo dos pais Theodoro Cuniberti e Amalia Fantini Cuniberti, além de Max Manzoni, Viennina Callieri, Luiz Milone e Manzoni Schettini, entre outros.⁷¹

Os ingressos, claro, ficaram um pouco mais encarecidos: camarotes de 1ª à 4ª ordem, respectivamente, 15, 18, 10 e 6 mil réis; galerias e cadeiras de 1ª classe, 3 mil réis; cadeiras de 2ª classe, 2 mil réis; plateias, 1 mil e 500 réis; e, por fim, paraíso a mil réis. Para além dos enormes anúncios pagos quase que diários, um único comentário crítico sobre a temporada inteira saiu no *Diario de Pernambuco*, o mesmo periódico que havia reproduzido artigos que saíram de primeira página na *Gazeta da Tarde*, no Rio de Janeiro, e no *Mercantil* e no *Jornal do Commercio*, ambos de Porto Alegre, onde a artista mirim também já havia sido muito bem recebida. Pelo entusiasmo com que escreveu o

⁷¹ De acordo com pesquisa de Roberta Ascarelli (1985), presente no *Dicionário Biográfico de Italianos – Volume 31*, após o retorno dessa viagem triunfante à América como “menina prodígio em cena”, Gemma Cuniberti (1872-1940) gradualmente foi abandonando o palco para se dedicar aos estudos e graduar-se em Literatura na sua terra natal, Turim. Ainda chegou a ajudar o pai na direção de uma companhia e escreveu comédias em dialeto, mas nunca mais voltou a atuar. Mais detalhes: <https://www.treccani.it/enciclopedia/gemma-cuniberti_%28Dizionario-Biografico%29/>. Acesso em: 3 mar. 2025.

apreciador do seu trabalho no Recife, vale a reprodução um tanto mais longa de linhas tão exultantes de emoção:

A sociedade, reunida no salão do Teatro, concentrou toda a sua atenção na admirável criança, e, presa aos seus lábios, presa à sua fisionomia e evoluções, como que esqueceu os demais artistas, sem reparar talvez que a dama que representou de mãe da menina na comédia *Mau Pai* é uma boa atriz, de merecimento real. Mas é que a menina, pelo muito bem que todos diziam dela, pela fama que a precedeu, teve o dom de atrair para si todas as vistas, todas as atenções, pois que todos queriam julgá-la pelas emoções que sentissem, e estas só falam bem quando captam os corações, quando as atenções se não desviam do alvo que se visa. De feito, Gemma Cuniberti, desde que apareceu em cena, despertou a curiosidade pelo seu tamanho – uma *bambina* de quatro palmos e meio –, para logo atrair os corações pela sua inteligência aprimorada, pelo seu talento posto em evidência desde seus primeiros passos, desde as primeiras frases proferidas. A sociedade reunida no salão viu-a e ouviu-a muda, estática; e, quando, após as peripécias do simplíssimo drama, baixou o pano de boca, saiu do êxtase para cair no frenesi do entusiasmo, e aplaudiu freneticamente a criança, chamando-a duas vezes ao prosclênio. [...] N’*A Primeira Dor*, todos choraram com Gemma a perda de um dos maiores bens da terra – a perda de uma mãe carinhosa. Na comédia *Mau Pai* todos riram com ela e com as suas alegrias infantis, todos, para assim dizer, associaram-se às suas travessuras de *enfant gatée* [criança mimada], todos partilharam dos seus transportes para trazer ao lar o mau pai, tornando-lhe agradável a convivência da família. E isto é tudo na arte dramática, pois que aquele que não sabe comover não é artista; e Gemma Cuniberti faz mais do que comover, arrebatava e extasia, sem misericórdia, a todos que a veem e a ouvem. O Teatro em peso aplaudiu-a, duplicada e triplicadamente em todos os finais; e, quando, pela última vez, caiu o pano, estava feita a conquista, e mais uma plateia se juntava a muitas outras para dizer com a maior verdade, com toda a consciência: Gemma é um desses prodígios que a natureza não cria duas vezes. Os demais artistas da companhia são muito regulares, distinguindo-se entre eles uma dama – a que fez o papel de marquesa na comédia *Mau Pai* –, o galã que trabalhou em ambas as comédias e no drama, e o centro dramático. (COMPANHIA..., *Diário de Pernambuco*, 12 ago. 1882, p. 2)

Mas saltemos um pouco mais no correr dos tempos em busca das raras críticas daquela época...

Renovação de gêneros e uma cena mais abasileirada

Se não há espetáculo com tanta frequência, não há o que se criticar, e os jornais preferiam publicar notícias sobre o cenário teatral carioca ou francês, especialmente. Em 1887, com a chegada da Grande Companhia de Zarzuelas Espanhola, o *Diario de Pernambuco* voltou a receber avaliações críticas com mais assiduidade, mas ainda sem assinatura do seu redator. A estreia daquele conjunto se deu a 6 de março, no Teatro de Santa Isabel, com o espetáculo *A Mascota*, zarzuela adaptada da opereta cômica de mesmo título do autor Chaviat Daru, com direção de cena de Valentin Garrido e tendo como maestro-diretor Antonio del Valle. A temporada, com grande sucesso de público, seguiu por quase três meses, até o dia 3 de maio de 1887.

A equipe apresentou, entre vários outros espetáculos, as zarzuelas *Marina*, do poeta Camprodon; *El Postillón de la Rioja*, de Olavo; *Jugar Con Fuego*, de Ventura de La Vega; *Las Madgyares*, de Olona; e *Boccacio*, de Henri Chivot e Alfred Duru, respectivamente com música dos maestros Emilio Arrieta, Cristóbal Oudrid, Francisco Asenjo Barbieri, Joaquín Gaztambide e Franz von Suppé. No elenco, Josefa Plá, Manuela Sacanelles, Antonia Sacanelles, Carolina Duclos, José Duran, José Ramos, Cecílio Manso, Valentin Garrido, Napoleon Ramirez, Vicente Jordan, Eduardo Ruiz e Rafael Sanchez, entre outros. Nos anúncios, sempre existia a lembrança: “Haverá trens para Apipucos e Olinda, e bondes para todas as linhas” (EL HERMANO... [Anúncio], *Diario de Pernambuco*, 9 mar. 1887, p. 5).

Destaco a receptividade da crítica ao penúltimo trabalho apresentado, *A Marsellesa*, zarzuela em 3 atos com música de Manuel Fernández Caballero e libreto de Miguel Ramos Carrión. O resenhista, deixando-se levar pelo título da obra, o hino nacional da França, acreditava ver cenas da Revolução Francesa no palco, mas a verdade histórica só aparecia raramente e tão disfarçada que, para ele, transformava a peça apenas num bom romance idealista. Em face da produção, que não o havia agradado, justificou:

A parte musical, tendo por tema obrigado o célebre hino de Rouget de Lisle, é escrita em um estilo acomodado ao assunto, tendo alguns trechos bonitos e de caráter puramente marcial, aparecendo poucas vezes os trechos sentimentais. Pode-se dizer que *A Marsellesa* é mais uma zarzuela destinada a agradar pelo efeito cênico do que por outro qualquer motivo. Rigorosamente, poucas são as partes de importância artística na parte cantante [...]. (TEATRO..., *Diario de Pernambuco*, 24 abr. 1887, p. 3)

Aparentemente, era alguém com conhecimento cênico e musical – exigências já daquele momento – e, segundo o mesmo, os melhores momentos entoados foram executados por Josefa Plá e José Ramos, bem diferentes do que fizeram Cecílio Manso, cantando sofrivelmente aquele hino francês, ou Valentin Garrido, mesmo acomodado no papel de Sacristão. Os demais artistas procuraram satisfazer e, apesar de tudo, se saíram vitoriosos. Para despedir-se do público, o jornalista lembrou que a equipe tinha cantado duas noites antes *A Mascota*, zarzuela com letra de Salvador María Granés e música de Manuel Fernández Caballero, trabalho com o qual estreara no Recife, sendo Manuela Sacanelles substituída por sua irmã Antonia Sacanelles na parte de filha do rei, desempenho que “não foi mal, tendo até cenas bem felizes” (TEATRO..., *Diario de Pernambuco*, 24 abr. 1887, p. 3), avaliou superficialmente.

A Mascota satisfez ao público, com os artistas aplaudidos como ainda não o tinham sido, principalmente Josefa Plá, com flores e palmas todas as vezes que aparecia em cena, sendo, aos finais dos atos, chamada ao palco para receber enorme quantidade de buquês e duas poesias recitadas. Diante disso, o redator da coluna *Revista Diária* previu que a companhia espanhola, de partida para Salvador, na Bahia, teria ali a mesma aceitação que mereceu no Recife. Se pensarmos no potencial de autoridade que um comentário crítico publicado nos jornais podia exercer naqueles que estavam sendo avaliados, expostos no único meio de divulgação daqueles tempos, procurei selecionar o que ocorreu, no Rio de Janeiro, quando da estreia da revista de ano em 3 atos e 12 quadros *Abacaxi*, escrita pela dupla Moreira Sampaio e Vicente Reis, sob a direção do português Jacinto Heller, como exemplo da força da crítica do período.

A montagem foi uma realização da Sociedade Empresária Garrido & Companhia, lançada na noite de 15 de agosto de 1893, no Teatro Recreio Dramático, e trazia algumas grandes estrelas como Xisto Bahia, Colás, Rosa Villiot e Brandão, o Popularíssimo, o artista português João Augusto Soares Brandão. Ainda que considerado um tanto exagerado por certa parte dos jornalistas, este último ator consagrou-se com o público carioca experimentando ali um de seus maiores sucessos, na personagem Progresso, e as sucessivas casas lotadas lhe falavam mais alto do que as palavras da crítica. No entanto, ele deu um interessante depoimento sobre tão melindroso relacionamento:

Era hábito meu ouvir e acatar a crítica dos mestres, modificando muitas vezes os papéis estudados com tanto carinho, quando os críticos de valor me aconselhavam. Desta vez, porém, talvez a única, não concordei e prossegui no papel duzentas noites tal como o tinha

representado na primeira, sem modificar uma linha. Nos primeiros tempos essa minha atitude valeu-me amarga crítica que encheu colunas e colunas de jornais. Embora esse modo de sentir na imprensa não fosse unânime, eu sentia mágoa quando um grande crítico me lançava injustos epítetos. O menos ferido era o meu amor próprio; o pior era, pelas manhãs, encontrar minha pobre mulher, com o jornal à mão e os olhos lacrimejantes. (*Apud SANTOS, 2007, p. 102*)

O pesquisador Marco Santos, autor do livro *Popularíssimo, o ator Brandão e Seu Tempo*, ainda complementa com outras palavras do seu homenageado sobre a expectativa gerada após cada estreia: “A crítica dessa época era terrível. Não havia ator de responsabilidade que fosse dormir depois de uma representação de peça nova! [...] Como vão longe esses saudosos tempos em que o Teatro era uma realidade e a crítica tinha sacerdotes!” (*Ibidem*, p. 103). Cito tais trechos para vermos que a crítica, ainda no seu papel professoral de corrigir, aconselhar, quase sempre interferia na continuidade dos espetáculos, muitas vezes funcionando como um guia a apontar que caminhos deveriam ser percorridos ou não pelos fazedores da cena.

Revista aos moldes pernambucanos

Agora vamos entrar no repertório das revistas autenticamente recifenses. Ou quase isso, como veremos. Pena que a primeira revista escrita por um dramaturgo pernambucano e que seria representada por uma companhia local foi proibida pela polícia. *Os Rabichos*, do jornalista Arthunio Vieira, na época trabalhando no periódico *A Tarde*, não pôde subir à cena, no Teatro de Santa Isabel, pela Companhia Dramática dirigida pelo ator e diretor Antônio José Duarte Coimbra Júnior, um dos filhos do veterano empresário-artista da cena nordestina e nortista, o português radicado no Recife, Antônio José Duarte Coimbra. A equipe passou a ocupar aquele palco primeiramente a partir de 29 de junho até 11 de setembro de 1892, com uma série de espetáculos, estreando com a peça sacra *Os Milagres de São Benedito ou O Taumaturgo da Sicília*, que fez sucesso e chegou a quatro diferentes sessões.

Na sequência, vieram o drama *A Tomada da Bastilha*, de Adolphe d’Ennery; a opereta mágica *A Filha do ar ou A Princesa Azulina*, do comediógrafo português Eduardo Garrido, com música de A. Rente e Filgueiras, prometido como “Grande e aparatoso espetáculo” (A FILHA... [Anúncio], *Jornal do Recife*, 20 ago. 1892, p. 1); o drama histórico *Oitenta e Nove ou A Queda da Bastilha*, outra criação do jornalista Arthunio

Vieira; o drama marítimo *O Dedo de Deus ou O Naufrágio da Fragata Minerva*, original francês traduzido pelo escritor português Júlio Antônio Lopes; e o drama *A Honra de um General*, do francês Alexis Bouvier, seguido da comédia em 1 ato *Uma Noite Perdida*, do repertório do ator Coimbra (Júnior).⁷² No elenco, além dele, constavam nomes como Walfrido Monteiro, José Pacheco de Menezes, Quintina Bastos, Sophia Coimbra e Flaviano Coelho. A orquestra era regida pelo professor Rosas.

A revista de ano pernambucana *Os Rabichos*, que iria abordar os acontecimentos de 1892 com comicidade, até que foi bastante aguardada, mas nunca pôde subir à cena, apesar de ter sido anunciada na imprensa para estreia em janeiro de 1893, no lançamento da nova temporada daquele conjunto. A ordem impeditiva foi dada pelo questor, ou seja, um policial gestor da Secretaria da Questura Policial do Estado de Pernambuco, “por falar ela em *positivismo* e pela sua *inoportunidade!*” (OS RABICHOS, *Jornal do Recife*, 12 jan. 1893, p. 3). Diante desta proibição, o autor Arthunio Vieira até previniu ao público de que passaria a publicar, em capítulos, no jornal *A Tarde*, o texto de sua composição dramática “*excomungada pela polícia*” (*Apud* OS RABICHOS, *Jornal do Recife*, 12 jan. 1893, p. 3), mas não foram encontrados exemplares do periódico em que ele trabalhava para confirmar se o mesmo se deu.

Corrente de pensamento filosófico, sociológico e político que surgiu em meados do século XIX na França, o positivismo tinha influenciado fortemente os militares e políticos ligados ao marechal alagoano Manoel Deodoro da Fonseca, que em 1889, ou seja, há apenas quatro anos antes, depôs o imperador Dom Pedro II e tornou-se o primeiro presidente do Brasil, implantando tentativa de se fazer uma política baseada em tal corrente de pensamento com a imposição da ordem social para se chegar ao progresso. O texto que aparece no centro da bandeira do Brasil, “Ordem e Progresso”, por exemplo, foi baseado em ideais positivistas. O questor que impediu a estreia de *Os Rabichos*, como lançamento da nova temporada da Empresa Coimbra (Júnior) em janeiro de 1893, também veio à público para esclarecer a questão:

Tendo visto anunciado pelos jornais que a empresa Coimbra, a qual foi ultimamente cedido o Teatro de Santa Isabel para dar espetáculos, pretendia estrear com a revista dramática *Os Rabichos*, peça que não tinha sido ainda visada por esta repartição, como expressamente exige o regulamento do mesmo teatro (art. 64), resolvi proibir que se levasse

⁷² Como pai e filho tinha praticamente o mesmo nome, e sempre usaram a Empresa Coimbra nos seus negócios teatrais, quando for preciso, vou passar a diferenciá-los com o acréscimo (Júnior) para identificar quem estava à frente da gestão da companhia ou a qual deles estou me referindo.

à cena a referida revista, porque, em virtude de reclamação, foi ela apresentada a esta Questura anteontem, quando já se achava em ensaios, e neguei o meu visto à mesma peça por julgar inconveniente a sua representação, como o considera a diretoria do teatro, a qual se bem que tivesse dado parecer favorável à aludida revista, fiz-lhe as emendas e alterações contra o [que] expressamente se achava declarado no § 1 no art. 4 do regulamento de 28 de fevereiro de 1891. Para que se não reproduza o fato de ser anunciada a representação de uma peça que previamente não tenha sido visada por esta repartição, peço-vos que digneis de providenciar como entenderdes conveniente, cumprindo-me a participação que por minha vez já estranhei àquele empresário o seu o irregular procedimento. (QUESTURA..., *Jornal do Recife*, 13 jan. 1893, p. 2)

No entanto, independente do prazo de entrega do texto para avaliação censória pela polícia, a obra não pôde realmente ser lançada, o que comprova que sua interdição foi feita meramente por questões políticas. Após uma semana de espera, a companhia empresariada pelo artista Antônio José Duarte Coimbra Júnior preferiu mudar de espetáculo e só conseguiu estreiar na quinta-feira 19 de janeiro de 1893, com o drama, em 1 prólogo e 4 atos, *A Doida dos Pirineus*, do dramaturgo espanhol Eusebio Blasco. E durante toda a sua permanência no Teatro de Santa Isabel⁷³, por mais três outras pontuais sessões com as peças *O Médico das Crianças*, de Adolphe d'Ennery e Auguste Anicet-Bourgeois; *A Filha do Assassino*, outro drama francês; e *São Benedito*, peça sacra de Souza Pinto, até a data 4 de fevereiro de 1893, a revista *Os Rabichos* não foi lançada, perdendo até a sua atualidade, já que, como retrospectiva de um ano, tratava de questões passadas em 1892. Ela, até hoje, permanece inédita.

Em meio à importação de outros espetáculos revisteiros, vindos principalmente do Rio de Janeiro, mas também do estrangeiro, a próxima revista local que seria concebida no Recife foi *O Sangaio*, cuja palavra de origem espanhola, “Sangalo”, é relativa à São Tiago Maior, santo católico, um dos doze apóstolos de Jesus Cristo, mas também pode ser sinônimo de eunuco, castrado. A montagem, com texto escrito pelos literatos pernambucanos Eurico Witrúvio, Domingos Magarinos e Júlio Falcão, os dois últimos poetas e também jornalistas do *Jornal Pequeno*, sendo Júlio um de seus fundadores, curiosamente foi exibida com elenco majoritariamente de artistas espanhóis. O caso se deu porque em dezembro de 1895 aportou no Recife a Companhia Espanhola de Zarzuelas, do empresário Inocência Cifuentes, e acabou sendo parte dos seus componentes os responsáveis por levarem o texto à cena.

⁷³ Naquele momento, trabalhavam Rosa Manhonça, Hermínia e Sophia Coimbra, José Pacheco de Menezes, Antônio do Livramento, Felipe Teixeira e o próprio Coimbra Júnior como ator também.

A equipe chegou sem ser precedida de anúncios publicitários nos jornais e com estreia bruscamente marcada para 28 de dezembro de 1895, exibindo a ópera cômica em 3 atos *La Mascota* (*La Mascotte* ou *O Animal de Estimação*), cuja música é de Edmond Audran e o libreto, francês, de Alfred Duru e Henri Charles Chivot. Conta a história de Bettina, uma camponesa que acredita que a boa sorte se atrai desde que ela permaneça virgem. A turma garantia já ter sido aplaudida no Rio de Janeiro, São Paulo, Bahia e Buenos Aires, e, aproveitando passagem para os estados do “Norte”, programou apenas seis espetáculos para o público recifense.

Ainda no repertório, a zarzuela em 2 atos *Marina*, com libreto de Francisco de Camprón e música do maestro Emilio Arrieta; a zarzuela em 3 atos *Jugar Com Fuego*, uma das mais conhecidas do gênero, criação do músico Francisco Asenjo Barbieri, com libreto de Ventura de la Vega; e a revista madrilena *La Gran-Via*, do trio Joaquín Valverde, Felipe Pérez y González e Federico Chueca. Nesta última, haveria um *intermezzo* com os atores Maria Alonso e Gregório G. Velasco cantando o mimoso *O Dueto dos Chapéus de Sol*, além do *Mungunzá*, trecho musical mais conhecido da revista portuguesa *Tim Tim Por Tim Tim*, de Souza Bastos. A regência da companhia era do maestro cubano Francisco Lucas Duchesne.

No elenco, além da soprano Maria Alonso e do 1º baixo Gregório G. Velasco, estavam também Purificacion Contreras de Velasco (casada com o próprio), Marcellina Quavanta, Manuella Fernandez, Pilar Falomir, Gregória Durand, Trindade Platero, Ramin Gonzalez, Manoel Santes, Félix Fernandez, Francisco Critelli (barítono que pela segunda vez vinha ao Teatro de Santa Isabel, pois já tinha estado naquele palco em 1894), Gabriel Amoroso, além de Hernando. O empresário chegou a contratar mais três atrizes no Rio de Janeiro – a exemplo de Ismênia Matteos, cômica de maravilhosa voz, e aumentar a orquestra, que recebeu reclamação no começo da temporada pois precisava de mais ensaios, mas, no correr das réeitas, “manteve-se irrepreensível” (ESTREIA..., *Diario de Pernambuco*, 21 jan. 1896, p. 2).

Com o fim dessa curta temporada da Companhia Espanhola de Zarzuelas e a partida de alguns de seus componentes, o ator-cantor Gregório G. Velasco permaneceu no Recife e passou a dirigir a Companhia Espanhola, realizando benefício para si, com exibição da opereta em 3 atos *El Anillo de Hierro* (*O Anel de Ferro*), de Pedro Miguel Marqués; de *O Dueto dos Chapéus de Sol* e da zarzuela *!Quién Fuera Libre!*, esta última de Eduardo Jackson Cortés, com música dos maestros Ángel Rubio e Casimiro Espino, atraindo pequeno público e contando com as atrizes Coimbra e Ismênia Matteos como

parceiras. Foi daí que veio a ideia de produzir a revista *O Sangaio*. Como toda revista de ano que se preza, a peça prometia um apanhando irreverente dos principais fatos passados durante 1895 na cidade do Recife, com 98 personagens envolvidos e 50 números de música, confiados a compositores como o maestro Francisco Duchesne, Marcellino Cleto, Elias Pompílio, Neves Seixas, Arthur Lima e Alfredo Gama.

Todos os cenários pintados (ou “vistas”, como eram chamados) estavam a cargo de Antônio do Livramento⁷⁴, já bastante conhecido na arte cenográfica, estando o maquinista do Teatro de Santa Isabel, Alfredo Ferreira, responsável pelo movimento dos mesmos. Alguns dos tipos que divertiram o público têm nomes engraçamentos: o próprio Sangaio, Ba-Ba-Bi, 95, Rolha, Pândega, Pançudo, Capadócio, Mulata, Diplomata, Bilontra, Dr. Rufino, Coronel Anacleto e Celebridade. Isto sem contar outras personagens alegóricas que ou faziam referência a elementos da própria cidade (Estrada de Caxangá, Estrada de Olinda, Clube Dramático, Arcádia, Papelaria Americana), à festa do Carnaval (Troça, Maxixe, Samba, Capoeiras, Confete e Serpentina), ou à situação crítica mais geral do Brasil (Imprensa, Progresso, Indústria, Comércio, Agricultura, Mexerico, Politiquice, Boatos e Opinião Pública), entre várias.

Também vale registrar algumas das músicas do enorme repertório distribuído no prólogo e nos 3 atos restantes, de estilos os mais variados: *Coro dos Ministros*, *Coplas de Satanás*, *Duo da Rolha e da Pândega*, *Coplas do Mexerico*, *Coplas do Ba-Ba-Bi*, *Valsa da Politiquice*, *Lundu do Sangaio*, *Valsa da Imprensa*, *Quarteto do Progresso*, *Indústria*, *Agricultura e Comércio*, *Coro dos Banhistas*, *Coro dos Capoeiras*, *Lundu do Maxixe* e *Can-Can Final*. Foram apenas três récitas, no período de 12 a 14 de fevereiro de 1896 e o resultado deu o que falar. A crítica recifense ouriçou-se com o que viu, e alguns longos comentários foram registrados. Mas antes de conhecê-los, saibamos como acontecia o início do enredo desta revista pernambucana que foi chamada de “grandiosa”, escrita por “talentosos e conhecidos literatos” e com “primorosos números” (SANGAIO, *Diário de Pernambuco*, 14 fev. 1896, p. 3).

Ao subir o pano, o público se deparava com o conselho infernal reunido, à espera do poderoso soberano, o velho Satanás. Este, ao chegar e assumir o trono, declara que

⁷⁴ Antônio Livramento (que retirou o “de” do seu nome artístico mais à frente) foi um importante cenógrafo, ensaiador, ator teatral e pintor, colaborador de muitos clubes carnavalescos. Fundador do Grupo Dramático Thalia Olindense, em 1905, e da Sociedade Dramática do Feitosa, em 1907, chegou a dar nome ao teatro desta última equipe, o Teatro Livramento, inaugurado em 1910 na Estrada de Belém, entre as estações da Encruzilhada e Hipódromo. Homem pardo bastante querido, estimulou muita gente a seguir carreira artística, a exemplo do grande ator Elpídio Câmara e do “ponto” Coleguinha (Abelardo da Cunha Cavalcanti). Ambos começaram com ele.

deseja mandar um emissário fiel e sagaz à cidade do Recife, a bela Veneza Americana. Para isso, toma um fio de cabelo de cada um dos conselheiros e forma um filho seu, Satã, anjo maligno que se apresenta no meio de relâmpagos, recebe o nome de Sangaio e é encarregado pelo pai de viajar ao Recife. O crítico do *Diario de Pernambuco*, claramente pouco favorável ao gênero revisteiro, deu mais detalhes e emitiu sua opinião:

O mais é uma revista um tanto fantástica de fatos ocorridos em Pernambuco durante o ano próximo findo. O enredo da peça, como o de todas desse gênero, é quase nulo; não há propriamente um fio condutor da ação: existe apenas um pretexto para que aos olhos do espectador se desenvolvam os ridículos, os costumes e os defeitos de um povo. Depois do prólogo passam-se em revista a imprensa, os políticos, os teatros, etc., servindo tudo de pretexto para umas danças e coplas que são extraordinariamente agradáveis e de grande efeito. Os vestuários, em parte, foram luxuosos e as vistas perfeitamente pintadas, salientando-se dentre elas as da rua do 15 de Novembro, na Praça da Independência; da rua 1º de Março e praia do Carmo de Olinda. A concorrência foi admirável, sendo de notar que grande número de pessoas ficou no exterior do teatro por não encontrar bilhetes. Os srs. [Francisco] Critelli, [Ramin] Gonzalez, [Gregório] Velasco, Hernando e [Félix] Fernandez provaram mais uma vez que são artistas corretos e merecedores dos aplausos dispensados pelo público. A sra. [Duva] Contrellas saiu-se otimamente em todos os papéis que lhe coube. A sra. Ismênia [Matteos, de origem chilena] conquistou frenéticos aplausos da plateia e cantou o *Mungunzá* de um modo agradabilíssimo, que levou os espectadores ao delírio. Note-se que esta parte foi, a pedido, cantada três vezes. O Severino Régis, diretor da Arcádia [Dramática Júlio de Sant'Anna]⁷⁵, esteve impagável, saiu um matuto de truz [de arromba], conquistando, assim, aplausos e simpatias do público. O Leônidas Oliveira [outro integrante da Arcádia Dramática Júlio de Sant'Anna] é um distinto amador que dia a dia vai se tornando um mestre na matéria a que se dedica. Em suma, o desempenho foi ótimo. Ao grande ator [Gregório] Velasco muito devem os escritores da peça, pelos esforços que este artista empregou para o bom êxito da mesma. (SANGAIO, *Diario de Pernambuco*, 14 fev. 1896, p. 3)

⁷⁵ A Arcádia Dramática Júlio de Sant'Anna foi uma das sociedades dramáticas amadoras formadas por sócios (somente homens) que tentavam promover espetáculos mensais no Recife do século XIX. Fundada em 1893, estreou em 8 de outubro daquele ano, no Teatro de Santa Isabel, com a opereta mágica em 4 atos e 5 quadros, *A Fada Branca*, de Arthunio Vieira, professor e jornalista (o mesmo da proibida revista recifense *Os Rabichos*), seu benfeitor e sócio honorário por aclamação. A direção cênica era de João R. de Almeida Braga. Considerado uma revelação da cena, Júlio de Sant'Anna, que dá nome à equipe, era um jovem ator português da Companhia Souza Bastos, de Portugal, que chegou ao Recife naquele ano de 1893 e, longe de sua Pátria, acabou falecendo na cidade devido a uma febre epidêmica. Além de possuir sede quase desde o início – com direito a palco inaugurado em 14 de janeiro de 1899, então chamado de teatro-salão, na rua Estreita do Rosário, nº 13 –, o conjunto chegou a publicar a revista crítico-teatral *A Ribalta* de 1896 a 1897. Suas atividades seguiram até meados de 1899. Em abril de 1900 o teatro e todos os seus utensílios, incluindo quadros, móveis, estantes para músicas, estante de livros, relógio de parede, cortinados e encanamentos de gás, foram a leilão como pagamento dos aluguéis vencidos da casa em que funcionava a tal sociedade.

Já no *Jornal do Recife*, o avaliador de espetáculos também nos faz crer que não era nada fã das revistas, pelo menos as que chegavam ao Recife, poi ele lembra que aquela, como todas as demais conhecidas no palco do Teatro de Santa Isabel, não tinha valor literário, mas o produto havia satisfeito a plateia e seus inteligentes autores deviam estar satisfeitos.

Há muitos ditos picantes, algumas frases de espírito e algumas críticas apreciáveis. A música agradou extraordinariamente. Além de sua melodia, sua cadência, seu ritmo, que são sem quedas, acresce que é quase toda original, coisa difícil de encontrar-se em revistas brasileiras. A *ouverture* e a *Valsa da Manhã* mereceram aplausos gerais. [...] Diversos dos trechos de canto tiveram de bisar às insistências calorosas da plateia. Na crítica da revista do *Tim Tim Por Tim Tim*, quando [Ismênia Matteos] cantou uma paródia ao *Mungunzá*, do Souza Bastos, a plateia entusiasmou-se a tal ponto que quase sobe ao delírio! Foram justos e bem justos os prolongados e calorosos aplausos à gentil, graciosa e talentosa atriz. (O SANGAIO, *Jornal do Recife*, 14 fev. 1896, p. 2)

Para ele, a atriz Ismênia Matteos tinha sido corretíssima em todos os papéis que se encarregou, cantando com muita perfeição, graça, doçura e apresentando-se com luxuosas e bonitas *toilettes*. Por isso uma tempestade de palmas rompeu quando ela terminou a canção da *Valsa da Manhã*, outro de seus destaques. Já Purificacion Contreras, com a sua agradável e educada voz, também havia provocado salvas de palmas, além do ressaltar a outros atores que estavam bem, como a senhora Quaranti e os senhores Critelli, Hernando, Gonzalez, Gabriel Amoroso, Leônidas Oliveira e Farias.

No entanto, tinha sido o convidado Severino Régis, ator e diretor da Arcádia Dramática Júlio de Sant'Anna, no papel do matuto Anacleto, quem lhe causou surpresa. “O seu trabalho não teve um senão. É um simples amador, e sobressaiu-se de uma maneira extraordinária. Nos corredores do teatro dizia-se que as honras da noite cabiam à encantadora Ismênia Matteos e ao Severino Régis, o impagável Severino” (*Ibidem, idem*), concluiu encantado, apontando por conclusão: “O desempenho foi bem regular, [mas] muito melhor, cremos, do que se esperava” (*Ibidem, idem*). Na verdade, a peça causou tanto alvoroço que as partituras das músicas para piano passaram a ser comercializadas.

Mas, se os críticos “oficiais” foram praticamente unânimes em aplaudir o resultado de *O Sangaio*, ainda que com algumas restrições, um diletante acobertado pelo pseudônimo de Ismael, ao escrever para o *Jornal do Recife*, desbancou de vez a montagem, num momento em que, segundo ele, já nem se falava mais dela após três

representações, uma com o teatro cheio e duas com meia casa. O oculto comentarista começou por revelar que, numa roda de rapazes, contando com a presença de um dos autores da peça, já tinha emitido sua opinião logo ao saber que uma companhia espanhola iria montar uma revista recifense e, desde sempre, achou que a obra já estava morta antes de nascer, isso porque a língua que a plateia iria ouvir deveria ser a mesma dos artistas que a representavam.

No entanto, como a equipe era majoritariamente composta de artistas que nem arranhavam o português, seria impossível que em 15 dias conseguissem estudar o “falar do Recife” com afinco. O resultado, como esperado por ele, foi uma representação “em espanhol aportuguesado”:

Ora, representar-se em espanhol uma revista nacional e local, sobretudo local, é o mesmo que passar-lhe uma certidão de óbito [...]. A este desastre não pequeno, juntou-se outro que não foi menor: os artistas, embora conhecessem algo dos costumes e os tipos locais, não conseguiram reproduzi-los. Podem alguns ter-se aproximado na caracterização, mas o principal, o indispensável, não o tiveram: as maneiras e os cacoetes, o pitoresco da frase e o sublinhado que estampa a gaiatice, tudo isso que constitui o maior e, por isso, o mais viável elemento de agrado numa plateia disposta a rir, tudo isso enfim que forma a animação, que provoca a gargalhada, que entusiasma, que levanta e que faz rugir as plateias. Na representação de *O Sangaio*, apenas dois tipos se distinguiram: o do diplomata de bigodes grandes e o de Gasparoni. De resto, nenhum só se salvou. O próprio Sangaio, tipo principal da peça, é a concepção mais absurda que no gênero os meus olhos têm visto. Simplesmente falso e disparatado. Podia ser um disparate com graça, mas nem isso. Um quilo de talento e dois quilos de arte que o sr. [Gregório] Velasco traz na sua bagagem não foram bastantes para salvá-lo. (ISMAEL, *Jornal do Recife*, 24 mar. 1896, p. 2)

Para o anônimo Ismael, com tantas infelicidades reunidas, incluindo apenas cinco coristas que apareceram duas ou três vezes em cena durante os 3 atos, uma orquestra mal ensaiada e falha e duas ou três cenas longas para uma peça ligeira, não tinha condições de *O Sangaio* se insinuar melhor, ainda que contivesse os melhores elementos para fazer rir e estivesse corretamente escrita, com “versos salerosos [graciosos] e cenas apimentadas, temperos indispensáveis em peças desta natureza; tem tipos bem apanhados e enche perfeitamente uma noite”; podia ainda “pecar apenas por pouco política, pouco alusiva, pouco ferina” (*Ibidem, idem*), mas sua música era adequada, viva e alegre, com números deliciosos, precisando apenas eliminar alguns números que não surtiram o efeito esperado, como o monólogo do Coronel Anacleto.

Por fim, como cômputo geral, aconselhou aos três jovens autores de talento e verve que, com novo fôlego junto a uma companhia verdadeiramente nacional, a peça pudesse voltar e conquistar o sucesso que lhe era de incontestável direito. No entanto, ela nunca mais voltou e, por ser uma revista de ano específica sobre 1895, perdeu-se ali mesmo, ficando na memória, para além de algumas de suas canções, o título de ter sido a primeira revista recifense levada aos palcos na capital pernambucana, ainda que representada em sua maioria por artistas espanhóis. A partir daí, com o teatro lírico foi ganhando cada vez mais adeptos, o *Diario de Pernambuco* aproveitava e costumava publicar o enredo completo de algumas óperas nos espaços destinados ao teatro.

Um dos exemplos foi *La Tosca*, de Giacomo Puccini, com libreto de Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, baseada na peça de mesmo nome de Victorien Sardou. O resumo descritivo passeava de ato a ato. Com aquele periódico impresso em oito páginas, a coluna *Revista Diária*, quase rotineiramente ocupando a 2ª página, trazia eventualmente alguma notícia ou comentário crítico sobre a cena local. Os títulos em destaque eram dados segundo o nome da companhia que ora se apresentava ou ressaltando a casa de espetáculos. O valor dos ingressos raramente era divulgado, constando quase sempre a frase “Preços do costume”, comum no correr de décadas, um atrapalho para nós pesquisadores.

Até que a Companhia Moreira de Vasconcellos & Silva, do Rio de Janeiro, aportou no Teatro de Santa Isabel e um novo ânimo nasceu nos apreciadores da arte dramática. A imprensa recifense, claro, registrou o tamanho sucesso que a equipe fez, com 18 artistas como Luísa Leonardo⁷⁶, F. da Silva, Dolores Lima, Villela, Maria Alonzo, Júlia Gobert, Sepúlveda, Guimarães e o regente Germano Limeira, entre outros. No sábado 31 de agosto de 1895, por exemplo, pôde ser exibida a versão do drama indigenista *O Guarani*, de José de Alencar, que o ator-ensaiador-empresário e dramaturgo Moreira de Vasconcellos⁷⁷ deu àquela obra. Primando por uma retórica empolada e conhecimento

⁷⁶ Afilhada de D. Pedro II, Luísa Leonardo teve refinada educação artística. Nasceu no Rio de Janeiro a 22 de outubro de 1859 e, após tornar-se exímia pianista e compositora, resolveu estreiar como atriz já aos 26 anos. Em 1863 casou-se, em segunda núpcias, assim como o seu novo marido, com o dramaturgo baiano, memorialista do teatro e membro da Academia Baiana de Letras, Sílio Boccanera Júnior. Ele a homenageou no livro *Autores e Atores: biografias* (1922).

⁷⁷ Segundo J. Galante de Sousa (1960), Francisco Moreira de Vasconcellos nasceu no Rio de Janeiro a 25 de julho de 1859 e faleceu na cidade de Palmares, no interior de Pernambuco, na noite de 23 de fevereiro de 1900, no momento em que atuava numa representação (tratemos disso mais adiante). Ele estreou como ator aos 16 anos, na cidade fluminense de Itaboraí, tornando-se depois dramaturgo, ensaiador e empresário com muita circulação pelo país. Escreveu mais de 40 textos, entre dramas, comédias, revistas e adaptações de conhecidas obras literárias.

da literatura nacional, o oculto crítico da vez no *Diario de Pernambuco* enalteceu o trabalho dramaturgico:

Quem quer que conheça esse romance, em que a alma do artista dotou-o com maravilhosa forma e enredo que prende e cativa a atenção do leitor, encontra no drama, que é uma prova da competência de escritor dramático do sr. Vasconcellos, o mesmo enquanto no desenrolar das cenas, sentindo comunicar-se-lhe a mesma impressão altamente sugestiva que é capaz de produzir-nos aquele viçoso rebento de uma inteligência tão altamente cultivada, de um escritor que tão intimamente sabe penetrar-nos a alma e traduzir os mais recônditos segredos do coração. No drama, como sucede no romance, d'onde são habilmente extraídos os principais pontos, há cenas em que a poesia se evola de cada palavra, tão encantadora é a maneira de dizer as coisas, tão imensamente terna é a forma de expressar os sentimentos. (COMPANHIA..., *Diario de Pernambuco*, 3 set. 1895, p. 2)

Para ele, Luísa Leonardo, na pele de Ceci, a ingênua e descuidada menina filha do fidalgo D. Antônio, “sem outra preocupação senão correr doidamente os campos, colher flores e perseguir as borboletas” (*Ibidem, idem*), não podia ter sido melhor, revelando aquela atriz não só outra face do seu talento artístico, mas sabendo comunicar ao papel “toda a graça, toda a infinita candura, toda a peregrina doçura de que ele é suscetível e [...] foi criado” (*Ibidem, idem*). Inclusive, havia cantado com muito sentimento a bela balada com que começa o 3º ato, sendo longamente aplaudida em cena aberta. Moreira de Vasconcellos, incumbindo-se do Peri, também mostrou ser um artista de grande merecimento e pôde, com uma correção bem rara e admirável intuição artística, sustentar o seu papel em todas as situações do drama:

O Peri valente, de estoicismo admirável, de uma dedicação sobre-humana, cujo amor pela *senhora*, como ele chamava a Ceci, era uma verdadeira religião; que não sabia revoltar-se contra o menor olhar, o mais insignificante gesto daquela em cujas mãos depositou o seu destino – esse tipo das dedicações cegas, síntese de todos os heroísmos –, teve no sr. Moreira de Vasconcellos a sua verdadeira encarnação. (*Ibidem, idem*)

Outro que mereceu elogios foi o senhor Peret, cada dia melhor firmando os créditos de artista consciencioso, pois o tipo de D. Antônio, do fidalgo nobremente austero, intransigente, altivo e intimamente bondoso, tinha sido muito bem individualizado pelo digno ator. Os coros e, sobretudo, aquele que executou a *Ave Maria*, também agradaram, sendo a apoteose, concebida num efeito extraordinário e

deslumbrante como chave de ouro do drama, de arrancar repetidos e entusiásticos aplausos da plateia, registrou o jornalista. Aquela noite de sábado tinha sido, em suma, um grande triunfo para a Companhia Moreira de Vasconcellos & Silva e para os apreciadores do teatro no Recife, por isso a enorme concorrência de público a cada nova récita apresentada.

Divulgada como pertencente ao Teatro Lucinda, da Capital Federal, aquela equipe chegava, pela primeira vez, à capital pernambucana, após temporada vitoriosa em Salvador. A estreia se deu a 29 de agosto de 1895, com *Tiradentes, o Mártir da República*, peça em 5 atos e 7 quadros do próprio Moreira de Vasconcellos, numa prova do universo dramático um pouco mais brasileiro. No repertório, entre outras peças, o drama *Joanna Ferraz* e a revista de acontecimentos do Sul, *Os Revoltosos*, dois outros escritos dele, além das operetas *O Periquito*, de Costa Braga, com música do maestro Francisco Alvarenga, e *Niniche*, de Alfred Hennequin e Albert Millaud, traduzida por Arthur Azevedo.

A turma, que ficou em cartaz até 15 de setembro de 1895, foi precedida de enorme divulgação pela imprensa pernambucana, reproduzindo, por dias e dias, impressionante quantidade de elogios publicados na Bahia, no intuito de gerar ainda mais expectativa à plateia do Recife. Afinal, uma boa crítica de teatro ainda era a chancela de qualidade que os espectadores precisavam para se guiar. A Companhia Moreira de Vasconcellos & Silva voltou ao Teatro de Santa Isabel entre abril e maio de 1896, desta vez com sucessos como as revistas *O Amapá*, de costumes paraenses e que reunia 200 tipos em cena, e *O Lamarão*, esta totalmente inédita e de costumes pernambucanos, ambas do próprio dramaturgo-empresário.

Para além do texto, aprendendo a lidar com outros elementos do espetáculo

Dando um salto no tempo, quem também fez enorme sucesso no Recife, antes mesmo de chegar à cidade, pois os ingressos anunciados para a estreia acabaram-se rapidamente assim que anunciados, foi a Grande Companhia de Operetas, Revistas e Mágicas Silva Pinto, oriunda do Teatro Recreio Dramático, do Rio de Janeiro. Em 1898, de 12 a 19 de janeiro, ocupando brevemente o Teatro de Santa Isabel, a turma pôde exibir três peças musicadas que já faziam muito sucesso na capital do país, e claro que todos quiseram vê-las. Infelizmente o repertório foi diminuto devido ao pouco tempo de permanência da aclamada equipe, priorizando os seus maiores sucessos de bilheteria: a

revista *Rio Nu*, de Moreira Sampaio; a ópera-bufa *Abel-Helena* e a burleta⁷⁸ *A Capital Federal*, as duas últimas do escritor e jornalista Arthur Azevedo.

O curioso dessas opções é que o crítico do *Diário de Pernambuco*, por exemplo, parecia não saber lidar com aquele tipo de montagem. Sem conhecer o texto antecipadamente, na esteira do que costumava fazer, e ao apontar nas entrelinhas que não se tratavam de obras-primas da dramaturgia brasileira, ele não tinha onde se apoiar e começou a levantar características que estão na encenação em si, nos elementos visuais, na música, nos destaques próprios dos gêneros ligeiros. Podia até não ser o tipo de espetáculo que ele esperava, com uma exímia carpintaria dramática, mas, mesmo um tanto desconcertado, passou a compreender que se tratavam de excelentes produções e que seus parâmetros de análise para realizações como aquela precisavam ser diferentes. Era a única forma de sair daquela saia justa.

Reforçando que todos os ingressos foram vendidos com antecedência para a inauguração da temporada, o oculto avaliador, tão ansioso quanto o público em sua volta, já gostou da orquestra ao dar as primeiras notas da *ouverture*, para ele escrita e instrumentada com bastante gosto e proficiência, mas lamentou ser ela tão pequenina. A partir daí é preciso notar que ele distribui a observação para variados elementos, já que não pode apenas centrar-se na dramaturgia, como fazia antes, mesmo que aqui ou acolá deixe claro que, ao seu gosto, nem tudo o agradava, mas, no caso, era melhor valorizar a aprovação pelo público em geral a artistas consagrados como Pepa Ruiz, Leonardo e o próprio Colás:

O prólogo passa-se no salão das audiências de Satanás, cujo cenário é magnífico, não dando-se, porém, o mesmo quanto à cena que Moreira Sampaio, parece, teve pouca vontade em confeccionar; mas, em todo caso, salvou-se bem com a chegada das almas ao inferno. Os três atos seguintes, que constituem propriamente a peça, são, como em todas as revistas, passagens sobre passagens de diversas ocorrências, tipos conhecidos, críticas a instituições públicas e particulares, ruas, estabelecimentos, etc., etc., tudo criticado à moda do Rio, mais ou menos apimentado ou azedo. O lado cômico, que muito predomina em todas as peças deste gênero, é o mais agradável ao público, as cenas picantes, os ditos apimentados (às vezes em excesso), os trajes demasiadamente leves das artistas, a malícia e a graça, enfim, constituem o único ponto de vista de elevado número de espectadores, e desde o momento que a companhia forneceu esses temperos em abundância satisfaz plenamente o público. O merecimento literário da

⁷⁸ “Originárias do teatro italiano do século XVI, as burletas eram comédias ligeiras, geralmente musicadas, muitas vezes entremeadas de temas de caráter nacional e remetendo, frequentemente, a engodos ou inversões de papéis” (MARZANO, 2008, p. 191).

peça não podemos avaliar na única representação que assistimos, todavia pareceu-nos que Moreira Sampaio escreveu bons versos. O guarda-roupa, sobretudo o cenário, são deslumbrantes e de raro valor. (COMPANHIA..., *Diário de Pernambuco*, 14 jan. 1898, p. 3)

Evidenciando que a montagem cumpria a sua obrigação de agradar ao público, como entretenimento apenas – certamente pautada no diálogo direto com a plateia, abusando das músicas, danças, paródias e trocadilhos –, ele não deixou de registrar que o desempenho havia corrido magnificamente por parte de todos do elenco, dirigidos pela afamado Colás, e que os aplausos foram mais do que justos, inclusive para a orquestra composta de professores de merecimento. Contudo, revelou algo que lhe desagradou: a insistência de parte do público na cena dos pedintes, em que as torrinhinhas, com adesões de alguns da plateia, obrigaram certo artista a repetir três ou quatro vezes a mesma cantarola, uma inconveniência para o pobre que ficou cansadíssimo e para o restante dos espectadores.

Em referência à fama excepcional da burleta – e não “revista” como ele aponta ou “opereta de costumes brasileiros”, como ali foi divulgada – *A Capital Federal*, de Arthur Azevedo, com músicas dos maestros Nicolino Milano, Assis Pacheco e Luiz Moreira, finalmente chegando ao Recife com seu elenco “quase” original⁷⁹ – confirmaram-se o alto sucesso alcançado no Rio de Janeiro, e a concorrência de público na capital pernambucana também foi extraordinária, com lotação completa do Teatro de Santa Isabel. Mas, ainda tateando em saber como elogiar sem depreciar as obras pelo seu verdadeiro gosto, o crítico saiu pela tangente no abordar de maiores detalhes, para não parecer intolerante em relação às preferências do público, e apenas ratificou a ótima receptividade da casa lotada:

A Capital Federal é uma revista (sic) que a despeito de ser semelhante às demais quanto à representação em cena dos fatos da vida real, todavia não deixa de ter um certo cunho de originalidade, caracterizando-se especialmente pela sua engrenagem ou encaminhamento das cenas, no conjunto das quais vê-se quase um enredo. Pelo lado musical a revista do sr. Arthur Azevedo também destaca-se das demais, especialmente no segundo ato em que ouve-se um concertante lindíssimo e de grande efeito, máxime cantada a parte principal pela sra. Medina de Souza, para qual temos mil elogios justos. (COMPANHIA..., *Diário de Pernambuco*, 18 jan. 1898, p. 3)

⁷⁹ A burleta *A Capital Federal* foi encenada pela primeira vez em fevereiro de 1897, no Rio de Janeiro, e virou a peça síntese do teatro cômico e musicado hegemônico no Brasil nos três últimos decênios do século XIX. O autor Arthur Azevedo buscou recursos na comédia para apresentar o contraste entre a cidade e o campo com uma visão nada positiva do Rio de Janeiro, a então capital federal.

Além de evidenciar a atriz Medina de Souza por sua belíssima voz e talento como distinta atriz dramática, também fez elogios ao diretor Colás pela capacidade de fazer todos portarem-se bem e merecerem gerais e repetidos aplausos. “Terminando, podemos afirmar que *A Capital Federal* é uma revista (sic) bem regular e que representada pela Companhia Silva Pinto satisfaz ao espectador mais exigente” (COMPANHIA..., *Diário de Pernambuco*, 18 jan. 1898, p. 4), concluiu, mesmo sabendo que ali não estava nenhum tema edificante. E assim os gêneros ligeiros iam ocupando espaço no Recife, tanto no gosto do público quanto na avaliação crítica, mesmo que a contragosto desta frente a uma concepção de muito riso e diversão.

O levante “odioso” da crítica teatral

Cino anos depois da primeira temporada vitoriosa no Recife, foi com a mesma Companhia Moreira de Vasconcellos & Silva que, no ano 1900, houve uma repercussão tremenda na imprensa local, causada pela peça *Drama do Ódio*, do jornalista, poeta e romancista Manoel Arão, cuja estreia aconteceu numa visita à cidade de Palmares, no interior de Pernambuco. Após uma resenha negativa escrita pelo advogado José Lima, que ressaltou os problemas da montagem e as escolhas estilísticas da obra literária, apontando-a como possível plágio ao romance *A Dama das Camélias*, do francês Alexandre Dumas Filho, o autor do texto dramático, naquele momento um dos principais redatores do *Diário de Pernambuco*, respondeu com um curioso desenrolar de ataques ferinos, não sem respostas também agressivas por parte do seu crítico, ambos com escrita ácida desde a primeira publicação.

O título da peça, *Drama do Ódio*, parece traduzir a batalha folhetinesca que passou a tomar conta de vários jornais da época num entrelaçamento de opiniões propícias a apimentar o debate, onde não faltaram manifestações raivosas, desaforos, ironia e preconceitos de ordem social, étnica e sexual (José Lima foi rebaixado por ser negro e supostamente gay, um “sodomita” para a época). O caso repercutiu por setes meses na imprensa pernambucana, atraindo diversos homens das letras – alguns escondidos por pseudônimo, como sempre – que se arvoraram a escrever críticas teatrais e análises do próprio autor da obra e das disputas travadas no jornalismo local, colocando o teatro num outro lugar de visibilidade, até então nunca acontecido pela virulência dos ataques de todas as partes.

Para além do embate em si, pode-se perceber nas argumentações de então as peculiaridades do diálogo artístico daquela obra, com claras influências da dramaturgia francesa e com vistas à uma possível “modernidade”, além do tipo de relação que a imprensa mantinha com dramaturgos, companhias de teatro e a crítica exercida naquele início do século XX, ainda num perfil muito judicativo a detalhar alguns acertos e muito mais os erros dos agentes ligados ao teatro. Atuando como uma espécie de severo orientador, para além das questões morais e preconceituosas que envolveram a peleja em *Drama do Ódio*, do autor Manoel Arão⁸⁰, os críticos ainda apontavam mudanças necessárias e davam conselhos aos envolvidos nos espetáculos, inclusive aos dramaturgos, sempre objetivando a melhoria do que poderia chegar novamente à cena.

Repletos de qualificativos, os textos se demoravam a descrever não só os tipos físicos de cada intérprete, e se estes estavam de acordo com as personagens interpretadas, além de suas qualidades de dicção, principalmente, e projeção da voz, como também se as posturas de cada artista e figurinos usados condiziam com os tipos que deveriam ser vividos no palco. O que chegava aos olhos e ouvidos dos espectadores tinha que seguir à risca o que já se intuía a partir da leitura do original dramático, numa reverência ao elemento de maior valor e que ainda servia de guia para o que se deveria fazer “ver e ouvir”, o texto teatral. Esta concepção textocêntrica foi a tônica das críticas de teatro durante muito tempo, não só no Recife, mas em todo o país.

Se não podemos considerar que havia uma reflexão sobre a arte cênica, pode-se perceber ao menos que questionamentos sobre a organização concreta desta arte eram a marca corrente desses escritos, ainda que com argumentações quase sempre muito impositivas. As críticas eram verdadeiros julgamentos impiedosos dos espetáculos, com critérios de qualidade já pré-concebidos a partir do que o texto a ser encenado lhes oferecia. Portanto, no acesso a tais documentos, é preciso ter a noção de que toda recepção crítica e significação estão atrelados ao fenômeno teatral de sua época. E ali, ainda se tinha a perspectiva didática de interferir e colaborar com a continuidade daquela montagem, servindo como orientação aos participantes envolvidos, algo que perdurará por décadas a seguir (e até hoje, em muitos casos).

⁸⁰ No artigo “‘Drama do Ódio’ e o levante da crítica teatral em Pernambuco no ano 1900”, que preparei para o XXIX Simpósio Nacional de História da ANPUH (Associação Nacional de História), em 2017, discorro mais sobre esta polêmica. Disponível em: <https://www.snh2017.anpuh.org/resources/anaais/54/1502763017_ARQUIVO_DramadoOdioelevantedacriticateatralPernambucoano1900-LeidsonFerraz.pdf>.

Toda a graça da cena

Neste desafio de abordar as variações das vozes, desejos e percepções nascidas pela história dos nossos palcos, somente em 1901, no *Diario de Pernambuco*, veremos surgir novo crítico na ressuscitada coluna *Crônica Teatral*, assinando como Lélío, mas só concebeu três textos entre 22 de setembro e 4 de outubro daquele ano, todos sobre produções da Companhia Dramática Portuguesa liderada por Christiano de Souza. Programada para apresentar 15 espetáculos no Teatro de Santa Isabel, a equipe trouxe ao Recife grandes atores como o próprio artista-empresário, além de Lucília Simões, Antônio Joaquim de Mattos e Chaby Pinheiro, entre outros. A 6 de setembro de 1902 e sempre não assinada, passou a ser publicada naquele periódico a coluna *Teatros e Concertos*, cuja maior conclusão foi perceber a vazante de público que ocorria no Teatro de Santa Isabel.

Uma das atrações foi a Grande Companhia Lírica e de Zarzuelas dirigida pelo maestro mexicano Gustavo de M. Campos, mas os espaços dedicados ao teatro na imprensa já tinham modificado substancialmente. Os folhetins não mais existiam e as frases curtas dominavam as apreciações cada vez mais restritivas. Foi em 1903 que a sessão *Artes e Diversões* voltou com mais frequência, quase sempre na 2ª página do *Diario de Pernambuco* e muitas vezes abordando apenas o ambiente teatral no Rio de Janeiro ou em Paris. Uma breve exceção se deu quando a Grande Companhia de Operetas, Mágicas e Revistas Silva Pinto, a chamado da Empresa Juca de Oliveira numa viagem a Manaus, fez uma brevíssima parada no Recife e apresentou três diferentes espetáculos do seu repertório, de 12 a 15 de novembro de 1903.

Inicialmente, só permaneceriam em cartaz de quinta-feira a sábado, mas o Congresso Dramático Beneficente, uma das sociedades de amadores teatrais recifenses mais ativas daqueles tempos, cedeu a pauta que já havia garantido junto ao governador do Estado para mostrar o drama sacro *Milagres de Santo Antônio*, então transferido para o dia 22 daquele mês. A gentileza foi devidamente registrada nos anúncios da equipe visitante. Quanto à avaliação das peças, para termos ideia do quanto a cobertura teatral ainda estava misturada a uma espécie de colunismo social, observemos como a sessão *Artes e Diversões*, escrita apressadamente e em poucas linhas pouco tempo depois de cada récita, se portou. Lembrando antes que, ao chegarem no dia 11, os artistas Gabriella Montani, L. França, Machado, o diretor dos espetáculos, e o doutor Assis Pacheco,

maestro-regente da orquestra, foram logo visitar a redação do *Diario de Pernambuco* para manter relações cordiais com o crítico que lhes cobriria a temporada.

A Grande Companhia de Operetas, Mágicas e Revistas Silva Pinto estreou na quinta-feira 12 de novembro de 1903, com a grandiosa mágica de Souza Bastos, em 3 atos e 18 quadros, tendo música original do próprio Assis Pacheco. Prometia-se uma “Montagem suntuosa. Cenários soberbos de Canancine, Affonso Silva, Thimóteo Costa e Emílio Silva. 40 números de música. Deslumbrantes vestuários da única *costumière* [figurinista] Mme. Casimira” (A FADA... [Anúncio], *Diario de Pernambuco*, 12 nov. 1903, p. 3). De acordo com o responsável por aquela coluna jornalística, a impressão dos espectadores foi bastante favorável aos artistas, pelo seu desempenho correto e com muitos dos números de música agradando sobremaneira.

“A peça termina com uma magnífica apoteose. No final do último ato foram chamados à cena as atrizes Pepa Ruiz, Gabriella Montani e Granada e os atores França e Machado. O teatro estava literalmente cheio, muito além da locação” (ARTES..., *Diario de Pernambuco*, 13 nov. 1903, p. 2), comentou, e numa evidente cobertura social passou a citar espectadores que encheram aquela “elegante casa de espetáculos, entre os quais muitos cavalheiros e senhoras da fina flor da sociedade pernambucana” (*Ibidem, idem*), incluindo doutores, comendadores e coronéis, claro que sempre junto às suas respectivas cônjuges. Numa outra edição, finalmente pôde tecer um mais completo comentário crítico sobre *A Fada de Coral*, assegurando que aquela impressão agradável não foi só para ele, mas também para o público que lá esteve, aguardando ansiosamente àquela companhia, já que há muito tempo não tinha ocasião de apreciar representações do gênero de teatro a que ela se dedica, sem contar o número limitadíssimo de espetáculos que a mesma daria.

Resultado: casa completamente tomada e nessa enchente de espectadores, à falta de lugares nas plateias e até mesmo nas torrinhas, muitos encostavam-se às portas dos camarotes, ávidos de verem os artistas, alguns já seus conhecidos e atraindo verdadeiras correntes de simpatias. Mas o crítico notou que o elenco não era o mesmo da última vez que a companhia liderada por Silva Pinto esteve na capital pernambucana:

Ele sofreu modificações, notando-se mesmo a ausência do simpático Colás e das graciosas atrizes Medina de Souza e Ismênia Matteos. Mas, no entretanto, não há motivos para queixas desde que o sr. Silva Pinto trouxe a sra. Pepa Ruiz e os srs. Leonardo, Machado, França e alguns outros. A peça escolhida para a estreia, uma das melhores no gênero a que temos assistido representarem-se nesses últimos tempos no Teatro de Santa Isabel, é uma bem arranjada mágica em 3 atos e 18 quadros,

da lavra do conhecido autor e escritor português Souza Bastos. Desenvolvendo-se sobre um enredo assaz interessante na campanha que se trava entre a *Fada de Coral* e o mágico *Tramapala*, que emprega todos os recursos de que dispõe a fim de alienar o poder daquela, vendo, porém, frustrados todos os seus planos, a peça termina com a vitória da força mágica da *Fada de Coral* numa bonita apoteose. Apresentando várias cenas fantásticas, aproveitadas com bastante espírito, *A Fada de Coral* consegue prender de certo modo a atenção dos espectadores. A música de que é ornada, original do nosso inteligente patricio, maestro dr. Assis Pacheco, regente da orquestra, encerra trechos de admirável beleza artística, agradando sobremaneira a sua execução. (ARTES..., *Diario de Pernambuco*, 14 nov. 1903. p. 1)

Ou seja, o desempenho da peça tinha sido correto, com honras da noite cabendo incontestavelmente aos conhecidos atores Machado, no papel de Pechiliche, e Leonardo, no Grão-Duque de Matta Mouros, que emprestaram toda a graça aos papéis que lhes foram confiados; e à atriz Pepa Ruiz como Petronilla, artista que conhece os segredos da arte e sabe sempre se portar de modo galhardo. Outros elogios foram direcionados a Victorina Cesana vivendo o Príncipe Frivolino, possuidora de voz agradável e encantadora; à atriz Granada, como Açucena, cantando também com muita expressão, assim como fez Pepa Ruiz; além de Gabriella Montani no papel-título, a Fada de Coral; o casal Pinto e Luiza de Oliveira, no Barão e Baronesa da Pera Parda; e França vivendo o Príncipe Vá Favas.

No entanto, um dos artistas que mais agradou ao nosso crítico foi João Ayres, para ele irrepreensível no papel do mágico Tramapala. Os coros, ainda segundo o jornalista, portaram-se corretamente, bem ensaiados e afinados, assim como a orquestra esteve boa. Um único reparo: a mutação de cenas, que chegou a prejudicar algumas delas, não se sabe se por defeito nos maquinismos ou pela pouca atenção dos seus encarregados, algo que precisava ser remediado. Na sexta-feira 13 foi a vez de programar um grande sucesso nos teatros de Portugal e do Brasil, a revista *Tim Tim Por Tim Tim*, novamente de Souza Bastos, em 3 atos e 12 quadros, e que segundo o responsável pela seção *Artes e Diversões*, “apesar de ser conhecida da plateia pernambucana, agradou imensamente. A concorrência foi seleta e numerosa” (*Ibidem, idem*), lembrou.

E mais uma vez ele gastou o espaço da coluna a nomear uma por uma as pessoas da sociedade que lá estavam. Numa edição seguinte, ao se dedicar mais à peça, novamente reforçando que a plateia pernambucana já a conhecia bem, ele atestou que muito do seu sucesso se dava por ser ela uma obra com pleno encadeamento das cenas, intercaladas de ditos chistosos e situações interessantes, além dos trechos de música encantadora.

Há 10 anos passados ela foi pela primeira vez representada em nosso teatro, pela companhia de que era empresário o seu próprio autor, marcando desde logo sucessos constantes. Por essa ocasião vimos a sra. Pepa, graciosa e gentil, encantar a plateia com a sua doce e agradável voz que bem poderíamos comparar aos chilreios dos rouxinóis. E justiça seja feita, a distinta atriz admiravelmente conduzia-se nos 18 papéis. Isso não quer dizer que hoje ela não tenha o mesmo mérito de outrora, mas... (ARTES..., *Diário de Pernambuco*, 15 nov. 1903, p. 2)

É que o mesmo notou que Pepa Ruiz deixou de fazer alguns de seus 18 papéis, agora entregues a outras figuras da companhia. Mesmo assim a atriz tinha interpretado na altura dos seus créditos e com a graça que lhe era peculiar. O crítico também percebeu que a peça tinha sofrido alguns cortes, sendo de lamentar que a personagem *A Moda* não tivesse mais aparecido, um dos trechos musicais que mais agradava, segundo ele. Independente desses senões, o desempenho geral foi bom, com alguns atores tendo que bisar certos trechos, tantos eram os aplausos.

O Machado e o Leonardo, a quem couberam os papéis dos impagáveis *Ulysses* e *Lucas*, conseguiram arrancar da plateia boas gargalhadas. A sra. Granada, graciosa e faceira, saiu-se bem nos papéis que lhe couberam, merecendo justos aplausos. Nesse espetáculo fez a sua estreia a sra. Mazza, que se revelou uma boa atriz, nos agradando bastante. Os demais artistas e os coros se portaram bem, notando-se ainda anteontem bem afinados. A orquestra, sob a competente direção do dr. Assis Pacheco, esteve correta. A concorrência de espectadores, como no dia anterior, foi enorme, estando o teatro completamente cheio. (*Ibidem, idem*)

Para sábado, dia 14 de novembro de 1903, foi agendada a sempre bem-recebida *Capital Federal* e, mais uma vez, o Teatro de Santa Isabel regurgitou de espectadores, assim como acontecera em 1898, com o salão de espetáculos animado e festivo, pois todos queriam, ainda uma vez, apreciar o humor de Arthur Azevedo naquela burleta consagrada nacionalmente, além da destacada parte musical. “O desempenho da peça esteve na altura da assistência seleta, verdadeiramente escolhida. Era avultado o grupo formoso das senhoras e senhoritas da mais requintada elegância, bem como dos cavalheiros de alta distinção social” (*Ibidem, idem*), apontou resumidamente o crítico, preferindo, mais uma vez, fazer a sua listagem dos nomes de destaque na plateia.

No domingo, aproveitando a data em homenagem à proclamação da República e com o *Hino Nacional* na abertura dos dois espetáculos então oferecidos, exibiu-se primeiramente, em matinê às 13h30, a repetição de *A Fada de Coral*, e à noite, às 20h30, abrindo com uma poesia especialmente escrita por Demétrio Álvares e recitada pelo ator

Caetano Reis, como espetáculo de gala o bis de *A Capital Federal*, então chamada de “comédia de costumes”. Nessa última sessão, a presença de Gonçalves Ferreira, governador do Estado, além do prefeito do Recife, do chefe de polícia e do general comandante do distrito, entre outras autoridades. No saguão do Teatro de Santa Isabel tocariam duas bandas de música do Exército. No dia 16, a segunda-feira seguinte, a equipe já partiu finalmente para Manaus.

Crítico com embasamento teórico musical

No ano de 1904 comentários mais opinativos voltaram a ser publicados na sessão *Artes e Diversões*, mas ainda sem assinatura e no mesmo perfil de antes, quase sumários. No entanto, percebe-se que era alguém com alguma afinidade com o teatro, talvez o mesmo que, no ano de 1906, cobriu a estreia da Grande Companhia Lírica de Óperas, Operetas e Mágicas A Tomba no Teatro de Santa Isabel, após temporada de sucesso absoluto do conjunto em São Luís, no Maranhão. O lançamento se deu a 2 de junho de 1906 com a ópera *La Bohème*, música do maestro Giacomo Puccini e libreto da dupla Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, com direção de A. Tomba e regência do maestro Pompeo Ricchieri.

Com praticamente todos os ingressos vendidos antecipadamente e responsável por uma grande procura da sociedade local por vestidos, *smokings* e sobrecasacas elegantes, encomendadas às modistas mais recomendadas, a equipe reunia 77 integrantes que tinham à frente o influente empresário português do ramo do entretenimento no “Norte” do Brasil, Juca de Carvalho (cujo nome original era José Ferreira de *Carvalho*). Quase como uma crônica social, o jornalista iniciou assim o seu texto de cobertura daquele evento imperdível:

O Teatro de Santa Isabel abrigava ontem o que a sociedade do Recife tem de mais distinto. Havia por todo o ambiente um doce perfume de bom gosto e de conforto. Aquelas miríades de cabeças loiras e negras que ali estavam, os corações que palpitavam frementes à renovação das cenas de [Henri] Murger [autor do romance em que foi baseada a ópera], eram o melhor culto que se podia prestar à arte inspirada de Puccini. A ansiedade do público era justificada. Tratava-se pela primeira vez de ouvir *La Bohème* [completa em 4 atos], que a admiração constante de outras plateias consagrou definitivamente, dando-lhe o que tem de mais valioso e de mais forte, o aplauso da mocidade. *La Bohème* é a ópera de predileção da juventude. E por isso viu-se ontem

no Santa Isabel a fina flor, a *jeunesse dorée* [juventude dourada] do Recife. (COMPANHIA..., *Diário de Pernambuco*, 3 jun. 1906, p. 2)

Na sequência exibiu os conhecimentos históricos e musicais que possuía, afirmando que quando *La Bohème* surgiu no cenário mundial, um crítico do jornal italiano *Corriere della Sera*, de Milão, profetizou que a sua vida seria efêmera por representar um composto de filigranas musicais, mas ele havia falhado, tanto que a obra vinha conseguindo áurea trinfal no mundo, “talvez por conter mais melodia do que vibração” (*Ibidem, idem*). Complementou dizendo que a técnica de Puccini era sóbria e divinal, pois havia nela uma uniformidade que dava força à música e facilitava o desempenho aos intérpretes:

Mas na filigrana dos tons, na melodia suave de todas as passagens é que está a sua sedução. O autor da *Tosca* não quis beber lições nas sabatinas de Bayreuth [cidade do norte da Baviera, na Alemanha, onde o compositor Richard Wagner compôs suas últimas óperas]; fez a sua arte como o resultado de suas tendências, tornando-a o reflexo de sua alma. Na *La Bohème*, [...] não se notam revelações surpreendentes do pensamento musical, as frases são cariciosas, talvez por não terem provindo da fonte dos *Mestres cantores* ou do *Lohengrin* [ópera romântica de Richard Wagner]. Apenas no 1º ato ele refreia um pouco a inspiração, procurando realizar o problema do “verismo” na arte. (*Ibidem, idem*)

Depois destas conjecturas, ele passou a avaliar os intérpretes. Sem nomear a atriz que viveu o papel de Mimi, só a qualificou de “artista de voz fraca e incapaz de sustentar as notas do *racconto* do 1º ato. Entretanto o timbre de sua voz teve particular relevo no *tercetto* do 3º ato, entre Marcello, Mimi e Rodolfo, e nas frases finais, na cena da agonia” (*Ibidem, idem*). Rodolfo foi vivido por Pietro Bersellini, que precisava de uma “tonalidade mais acentuada. Faltam-lhe a elegância dos gestos e a dicção, que é o toque dos artistas compenetrados do seu verdadeiro papel, pois é preciso não esquecer que, no canto, também a enunciação das palavras realça, quando modulada e firme” (*Ibidem, idem*), ensinou. Schaunard teve por intérprete Adami Alberto, cuja escolha, para o jornalista, não podia ter sido pior.

As honras da noite – pelo exposto anteriormente, um termo sempre referente, como se os atores competissem por isso – couberam ao barítono Mechelangelo Rossini, que deu à parte de Marcello “todo o encanto, toda a fidalguia de sua voz finíssima e correta. Naquele papel, raros os que lhe sobrepujariam na excelência das emissões vocais e na graça distinta dos gestos” (*Ibidem, idem*), celebrou o avaliador, mas avisou que

precisaria acompanhá-lo em outros papéis para confirmar o seu valor. Quanto à Adelina Motta, que fez a personagem Musetta dotada de voz agradável, sugeriu-lhe que poderia dar menos força ao canto, o que destacaria mais suas qualidades. Ainda assim acrescentou que a célebre valsa do 2º ato foi cantada por ela com perfeita graciosidade.

Por fim, avaliou o trabalho do cantor De Leandri Luigi, que representou Colline e cuja nota principal do papel era a canção do casaco *Vecchio Zimarro*. “Antes a tivessem suprimido. O sr. De Leandri não lhe soube dar colorido, de forma que ela passou despercebida de parte da plateia, que não a conhecia, e dissipou as esperanças que restassem acerca do valor do intérprete” (COMPANHIA..., *Diario de Pernambuco*, 3 jun. 1906, p. 2), apontou sem perdão. A orquestra, felizmente para ele e para o público, manteve-se afinada e a julgar pelos comentários que o jornalista pescou, apesar de suas restrições, *La Bohème*, pela Companhia Tomba, teria sempre boas casas. No dia seguinte a esta publicação, o artista mais elogiado foi à redação para agradecer a boa receptividade que teve, assim como dois outros companheiros seus, exatamente os que mais críticas negativas receberam.

Seria uma forma de causar pressão ao crítico e lhe impor mais respeito e cuidado numa próxima vez? No jogo de disputas entre criticados e críticos, não é incomum nos depararmos, até hoje, com a resposta de um ao outro, às vezes até com réplicas e tréplicas. Naquela temporada de 1906, com 46 réцитas ao total e prosseguindo até o dia 16 de julho, a Companhia Tomba exibiu mais de 30 trabalhos diferentes no repertório, entre eles, as operetas *The Geisha*, com libreto de Howen Halle e música de Sidney Jones, e *Os Granadeiros de Napoleão Bonaparte*, do maestro Vincenzo Valente; e as óperas *Lucia di Lammermoor*, de Gaetano Donizetti, e *Rigoletto*, de Giuseppe Verdi. Por sinal, talvez aquele mesmo jornalista que lhe cobrira a estreia, deva ter feito a nota a seguir, reconhecendo o despreparo da plateia recifense para prestigiar tal acontecimento:

Pena é que o público não saiba corresponder aos esforços do sr. Juca de Carvalho [o empresário] e abandone os espetáculos de uma companhia que dispõe de elementos de êxito favorável. É curioso esse público. Todos falam da falta de diversões no Recife, chega uma companhia de preços razoáveis para o seu elenco e para o seu repertório e os mesmos reclamantes deixam de frequentar os espetáculos, deixando-se naturalmente ficar em casa ou espairecer às portas dos cafés. (COMPANHIA..., *Diario de Pernambuco*, 10 jun. 1906, p. 2)

Além de todas as críticas serem escritas logo após cada sessão vista e nunca assinadas, a coluna *Artes e Diversões* passou a trazer o noticiário teatral, incluindo

informações sobre os grêmios e sociedades dramáticas amadoras do Recife, Olinda e de alguns municípios do interior de Pernambuco. As novidades do circo, concertos, bandas de música e até piqueniques, entre outras opções de diversão, também ganharam algum espaço. É digno de registro que ainda naquele ano de 1906 foi inaugurado o Teatro Olympia, em Olinda⁸¹, espaço que recebeu dois dos primeiros artistas transformistas internacionais que chegaram a Pernambuco, o norte-americano John Bridges, naquele seu ano de sua inauguração, e o italiano Aldo, em 1907, ambos com sucesso junto ao público e já vistos pouco antes no Teatro de Santa Isabel. Por sinal, para cumprir nova temporada no principal palco da capital, retornou em turnê ao Recife a Companhia Silva Pinto, do Rio de Janeiro, com um repertório icônico de burletas e revistas já aclamadas noutros estados.

Um dos exemplos foi a sempre sucesso *A Capital Federal*, burleta em 3 atos e 11 quadros de Arthur Azevedo, que estreou na noite de 20 de novembro de 1906, a partir das 20h30. Os ingressos foram cobrados assim: camarotes de 1ª e 2ª classe: 25\$000 (vinte e cinco mil réis); de 3ª, 15\$000 (quinze mil réis); e os da 4ª ordem 8\$000 (oito mil réis); cadeiras de 1ª e 2ª classe, respectivamente 5\$000 (cinco mil réis) e 4\$000 (quatro mil réis); plateias 3\$000 (três mil réis) e paraísos, 1\$500 (hum mil e quinhentos réis). Casa cheia novamente e novamente. Ernesto Portulez era o diretor de cena, e Assis Pacheco o maestro-regente da orquestra. A enorme equipe contava com artistas populares como Olympio Nogueira, Affonso de Oliveira, Cândido Nazareth, João Ayres, Medina de Souza, Isaura Ferreira e Gabriella Montani, entre muitos outros, além de 29 coristas de ambos os sexos. A produção local era da Empresa Juca de Carvalho.

⁸¹ No Teatro Olympia costumavam-se exibir espetáculos de variedades, com destaque à presença constante do querido ator pernambucano Lyra, além da *troupe* Cândida Palácio, da Sociedade Dramática Thalma Olindense, de alguns pastoris familiares e conferências. A partir de 7 de setembro de 1910, após breve ocupação pelo Cinema Veneza em 1909, passou a funcionar ali o Cinema Gurarany. Suas últimas atividades cinematográficas contínuas foram registradas pela imprensa em 1913.



Diversões “passatempo”

Três anos depois, em 1909, começou pelo *Diario de Pernambuco*, ainda com as mesmas quatro páginas impressas, a seção *Diversões – Estão anunciadas*, com a programação diária para entretenimento em frases cada vez mais curtas. Um ano depois o mesmo jornal continuava a divulgar na coluna *Artes e Diversões*, além do que acontecia diariamente nos cinemas Pathé e Royal, os primeiros instalados no Recife, bazares, retretas de bandas de música e a agitação nos clubes carnavalescos. As opções “passatempo” aumentavam, mas vou destacar uma atração diferenciada. A 16 de fevereiro de 1910, com sessões diárias às 20h30, estreou no Teatro de Santa Isabel, depois do espaço ter ficado meses fechado, a Companhia de Fantoches Líricos de Enrico Salici, da Espanha, empresariada e dirigida pelo maestro Ettore Bosio.

No registro crítico feito pelo *Diario de Pernambuco*, mais uma vez sem identificação do redator, aquela estreia foi saudada por ter atraído uma boa casa, conquistando a simpatia do público com um espetáculo em 3 diferentes atos. “A representação de *A Gran-Via* pelos interessantes fantoches deixou agradável impressão, dispondo, portanto, o espírito da plateia para as seguintes representações de peças diferentes” (ARTES..., *Diario de Pernambuco*, 17 fev. 1910, p. 1), ressaltou o jornalista pelo inusitado de serem fantoches em cena, o que de mais aperfeiçoado tinha aparecido até então no gênero.⁸²

Ainda segundo ele, a música, comandada pelos maestros Federico Chueca e Joaquín Valverde, com libreto de Felipe Pérez, esteve a contento e muito bem combinada com as gesticulações dos bonecos; e bonitos foram os cenários, especialmente o do último ato em que uma porção de pequenos focos elétricos oferecia perspectiva agradável. Lembrou até uma surpresa que fez rir bastante o público, com aplausos entusiasmados: do palco subiu um boneco até o centro do teto do teatro, onde, num estouro, fez aparecer

⁸² Supõe-se que os títeres vieram ao Brasil em algumas das caravelas portuguesas que aqui aportaram, mas o primeiro artista bonequeiro que ganhou registro na imprensa pernambucana foi o italiano Santiago Orsi, que se exibiu no Teatro do Recife com sessões aos domingos, nos dias 29 de abril e 13 e 20 de maio de 1827. Ele possuía “um teatro pitoresco composto de figuras corpóreas de cinco a seis palmos de altura”, com elas representando “comédias, farsas, pantomimas, danças de metamorfose e pontos de vista” (Teatro, *Diario de Pernambuco*, 25 abr. 1827, p. 4). Garantindo maquinismos e belas “vistas” (como chamavam os cenários pintados da época), ele exibia muitos efeitos especiais, como uma personagem que tinha braços, pernas e cabeça desprendidas e unidas novamente; ou um anão de um terço de altura que se estendia até o teto do Teatro; ou ainda uma embarcação no mar que acabava incendiada. Isso em comédias como *Uma Extraordinária Paixão só Com a Morte Acaba ou Arlequim Embaixador*; *A Mulher Caluniada* e *O Frade, o Leigo e o Sacristão*, esta última uma jocosa farsa. Seus filhos costumavam dançar ao final das sessões. No início de julho de 1827 ele seguiu com sua família de artistas para o Maranhão.

a bandeira nacional que, segura à mão do fantoche e desenrolada, deixou cair uma chuva de confetes. Vibração total de crianças e adultos!

A segunda parte, intitulada *Esporte em um Circo Equestre*, também agradou, apesar de monótona, “porque até o verdadeiro circo já vai marchando para a decadência” (ARTES..., *Diário de Pernambuco*, 17 fev. 1910, p. 1), expôs o jornalista com clara ojeriza às récitas circenses. O terceiro e último trecho, desempenhado pelo Trio Salici, foi o mais fraco, com os bonecos executando canções, duetos e tercetos “de muito pouco espírito e sem a vida precisa”, considerou, concluindo com uma advertência repleta de moralismo: “O sr. Salici, querendo animar o seu desempenho, teve os exageros de cômico vulgar” (*Ibidem, idem*). Naquele lugar elitizado, claro, não era de bom tom enveredar por tais saliências, ainda que fossem do universo bonequeiro, irreverente por natureza.

Outras montagens apresentadas foram *A Viúva Alegre*, de Franz Lehár; e *As Aventuras de Uma Casa de Chá*, de Sidney Jones, algumas em matinê aos domingos, com distribuição de bombons à meninada. Seus anúncios divulgavam que os preços eram “cômodos”. A temporada seguiu até 28 de fevereiro de 1910, com a equipe partindo na sequência em direção à Bahia. O mais curioso ao observarmos a coluna *Artes e Diversões* é que, além do seu responsável emitir opiniões sobre o que acompanhava na cena, também estava atento à dinâmica coletiva do fazer teatral. Na segunda sessão programada pela Companhia de Fantoques Líricos de Enrico Salici, por exemplo, o oculto redator confirmou que, mesmo concorrendo com opções bem mais ao gosto do público, a ótima representação da opereta de Sidney Jones, *Geisha*, no Teatro de Santa Isabel, teve casa quase cheia, sem deixar de salientar também o que acontecia paralelamente na programação cinematográfica da cidade:

O público, como é natural na ânsia de divertir-se, mormente aqui no Recife onde as diversões são escassas, vai logrando os resultados desse desejo com a rivalidade dos dois cinematógrafos. Para ontem o *Cinema Pathé* anunciou seis fitas [...] sempre à cunha em todas as sessões. O *Royal* também confeccionou, à última hora, o seu programa, constando de onze filmes, certo de ter o seu vasto salão repleto de espectadores. [...] À noite, porém, ambos foram concorridos e pequenos até para comportar os espectadores. (*Ibidem*, p. 2)

Pelo visto, as disputas para atrair espectadores já se mostravam bem mais acirradas. A partir de 5 de outubro de 1910 foi instalada a luz elétrica no Teatro de Santa Isabel e esta importante novidade trouxe ainda mais curiosidade e possíveis novos

públicos. No entanto, as notícias na imprensa sobre despesas de pessoal e manutenção do espaço, assim como as mudanças de administradores eram mais frequentes até do que a programação cênica. Claro que a falta de continuidade dos espetáculos influía prejudicialmente na frequência dos mesmos – com as pessoas desacostumadas cada vez mais a marcar presença naquela casa de espetáculos, bem mais atraídas aos cinemas, até mesmo pelo preço – e, conseqüentemente, no desaparecimento quase total de resenhas críticas na imprensa.

Ou então, quando havia alguma rara atração a se comentar, a diminuição dos espaços voltados ao teatro era drástica. Para se ter uma ideia, no *Diario de Pernambuco* surgiu, por um bom tempo, a coluna *Diversões*, seguida de “Estão anunciadas”, e que traduzia, em minúsculas frases, toda a programação diversional no Recife, entrando não só as opções de teatro. Críticas? Quase nenhuma. No dia 6 de outubro de 1911, na rua Barão de São Borja, foi inaugurado o cineteatro Polytheama Pernambucano, “para a sociedade do bom tom” (ARTES..., *Diario de Pernambuco*, 7 out. 1911, p. 1), sob direção artística de Eustórgio Wanderley, com três sessões de filmes cantados e declamados, sendo a última, às 20 horas, apresentada a Grande Companhia do Cinema Rio Branco, do Rio de Janeiro, na revista de costumes *Paz e Amor*, tendo 1 prólogo, 3 atos e 3 apoteoses.

O texto era de José do Patrocínio Filho, com músicas compiladas pelo maestro Costa Júnior. Se as coberturas jornalísticas já não se mostravam tão importantes, talvez por esta influência tão forte do mundo filmico e dos primeiros passos à indústria cultural, a antiga coluna *Artes e Diversões*, do *Diario de Pernambuco*, foi rebatizada para *Cenas & Telas* a 24 de abril de 1914. No ano anterior, com inauguração a 14 de junho, até o Teatro de Santa Isabel passou a funcionar como cinematógrafo por uma ação do governo do general Dantas Barreto, empolgado com aquela verdadeira mania que dominava a cidade.

Projeções cinematográficas nos teatros

O cinema do Teatro de Santa Isabel surgiu para concorrer com outras casas de diversão neste segmento, que só ganhariam mais popularidade com o passar dos anos, a exemplo do Teatro-Cinema Helvética, inaugurado em 26 de março de 1910, na rua Dr. Rosa e Silva, hoje rua da Imperatriz, de propriedade da firma A. Girott & Cia.; e o Teatro Moderno, cineteatro inaugurado a 15 de maio de 1913, em frente à praça Joaquim Nabuco, ambos no centro do Recife. Mas vale destacar que, muito tempo antes, o público

da capital pernambucana já tinha tido contado com os primórdios da apreciação cinematográfica a partir de um “Teatroscópio” funcionando na rua Dr. Rosa e Silva (antiga rua da Imperatriz), numa sala posterior do nº 61.

Ali, a partir de 1 de fevereiro de 1902, com cobrança de entrada a mil réis – um “valor popular” – e orquestra tocando nos intervalos, foram exibidas “vistas animadas e fixas”. A divulgação desse “aparelho reprodutor de luz” anunciava ser um espetáculo variado e recomendado às famílias, com sessões todas as noites, a partir das 19h30. Após a estreia no dia 1 e segunda récita no dia 2, ambas bastante concorridas de público, o evento acabou transferido para retornar somente depois do Carnaval, a partir de 13 de fevereiro de 1902, já que o “Teatroscópio” não funcionou ainda como se desejava. A temporada seguiu até 30 de março de 1902, atraindo sempre muitos espectadores.

Na programação, podiam ser apreciadas imagens de Santos Dumont e seu dirigível (a saída para o Prêmio Deutsch, que ele venceu em outubro de 1901, no valor de cem mil francos, oferecido pelo empresário francês Henri Deutsch para a primeira máquina aérea capaz de realizar uma viagem de ida e volta do Parc de Saint-Cloud até a Torre Eiffel, em Paris, e retornar em menos de 30 minutos); *Quo Vadis*, cenas tiradas do romance histórico do célebre escritor polonês Henrique Sienkiewicz, publicado em 1895, com narrativa ambientada na Roma Imperial de Nero e que tem por tema a perseguição que se abateu sobre os cristãos após o Grande Incêndio de Roma; e *A Paixão de Cristo*, com “vistas” em transformação, sendo onze cenas tiradas de quadros de pintores como o italiano Leonardo da Vinci, o espanhol Bartolomé Esteban Murillo e o húngaro Mihály Munkácsy, entre outros.

Em outubro daquele mesmo ano foi a vez de chegar, agora aportando no Teatro de Santa Isabel, após passar pelos Estados Unidos, Inglaterra, França, Itália e visitar o Norte do Brasil, a Companhia de Arte e Bioscope Inglês, de “fotografia animada”, dirigida por José Filippi. A temporada, a partir de 12 de outubro de 1902, seguiu até 5 de novembro, e a receptividade do público também foi a melhor possível. Um registro jornalístico exemplifica bem isso:

Teve, anteontem, mais uma casa cheia a companhia do Bioscope Inglês. As vistas de Jersualém e as da *Paixão de Cristo* atraíram seleta concorrência. Podemos dizer que o espetáculo foi deveras interessante e correu com a mais completa regularidade, despertando os belíssimos quadros, de ilusão a mais perfeita, verdadeiras emoções. Os transe amargurados e indescritíveis do Calvário e, por fim, a Ressurreição, foram admiravelmente reproduzidos. [...] Por nosso intermédio pedem alguns espectadores à Empresa a repetição dos quadros que

constituíram o espetáculo de anteontem. É justo que a companhia os atenda, proporcionando ensejo a que sejam eles admirados mais uma vez. (TEVE..., *Diario de Pernambuco*, Recife, 25 out. 1902, p. 2)

Anunciando-se como “A maior das novidades: A última palavra da fotografia animada!” (COMPANHIA... [Anúncio], *Diario de Pernambuco*, 12 out. 1902, p. 3), gênero já conhecido pelo público recifense, a equipe programou um repertório de 83 “vistas fixas ou animadas”, no qual mostrava cenas de pinturas sacras, pontos turísticos de Veneza e Jerusalém, acrobatas japoneses em exibição, uma crisálida transformando-se em borboleta e o Papa Leão XIII sorrindo e abençoando. Até mesmo um drama em seis partes, *A História de um Crime*, além do sucesso *A Vida e Paixão de N. S. Jesus Cristo*, com 16 quadros animados, foram exibidos.

Na data 18 de maio de 1904, também no Teatro de Santa Isabel, estreou o Bioscópio Luso-Brasileiro, dos empresários Arlindo Costa e Carlos Braga. Do “engenhoso aparelho” podiam-se apreciar as vistas de *A Paixão de Cristo*, em 12 quadros; e *A Gata Borralheira*, em 26 quadros, “ambas coloridas e de brilhante efeito” (PORMOTIVO..., *Diario de Pernambuco*, 18 mai. 1904, p. 2). Já de 3 a 8 de janeiro de 1908 foi o “Grande cinematógrafo aperfeiçoado e cinematógrafo falante” (TEATRO... [Anúncio], *Diario de Pernambuco*, 4 jan. 1908, p. 3), sob a direção de A. Roméro, o chamariz inicial da programação artística daquele ano, com filmes como *A Salomé* (colorido) ou os 1º atos de óperas como *Aída* e *Othelo*, de Verdi, pelo Teatro Scala de Milão, todas como “fitas falantes”. O que se prometia, a preços populares, era um “cinegramoteatrofono” de George Mendel & Cia., de Paris, ou apenas um sincronismo falante pela “casa inventora da ligação do fonógrafo ao cinematógrafo por meio de dínamo-elétrico” (*Ibidem, idem*).

Pouco depois, em março de 1908, com preços também populares, casa sempre cheia e participação de uma banda do corpo policial tocando no Teatro de Santa Isabel, surgiu outro “aparelho cinematográfico falante”, o Ideal, da Empresa E. Hervet, dizendo-se sem trepidação e com nitidez absoluta. Chegou a exhibir, por duas vezes seguidas, o grande filme de *A Vida e Paixão de Cristo*, em 40 quadros coloridos, entre outras atrações. Foi ainda no ano de 1908 que outros cinematógrafos marcaram maior presença ali, sempre por breves temporadas. Entre eles, o Colosso, de Negri Appiani; o Eletro-Lentiplástico Cromocolis, de Henrique Erbé; o Cinema Veneza, de Frederico Ramos; e o Cinema Pathé, dos empresários Carvalho & Companhia (antes da inauguração da homônima casa de diversões que surgiu no dia 27 de julho de 1909, na antiga rua Barão da Vitória, hoje rua

Nova, com 320 lugares, e se tornou o primeiro cinema a funcionar regularmente no Recife).

Exemplifico um anúncio de 1914, exatamente o último ano em que o Teatro de Santa Isabel estava arrendado a uma empresa cinematográfica, reforçando que as exhibições de várias “fitas” curtas em sequência sempre tinham preços “populares” para a época e acompanhamento musical ao vivo:

A projeção do Teatro de Santa Isabel é a mais clara, fixa e nítida de todos os cinemas desta cidade. O aparelho é dos mais modernos e aperfeiçoados, completamente novo. O cinema do Teatro de Santa Isabel é o único que oferece comodidade e conforto aos seus frequentadores, na plateia, nos espaçosos camarotes e no próprio paraíso. Garantia em caso de incêndio, o que muitos cinemas de Pernambuco não oferecem. O Cinema Santa Isabel tem a melhor orquestra do Recife. (TEATRO... [Anúncio], *Diário de Pernambuco*, 23 abr. 1914, p. 5)

Os gêneros ligeiros ganhando ainda mais espaço

Retornando à programação teatral, foi ainda no dia 11 de janeiro de 1908 que a Companhia Francisco de Souza, empresariada pelo incansável Juca de Carvalho, chegou da Bahia na intenção de “fazer uma estação teatral” no Santa Isabel, com estreia ainda naquela mesma noite. No repertório, uma maioria de operetas, mágicas e revistas, mas o lançamento se deu com uma burla em 3 atos e 8 quadros, *Céu Com Escritos*, de João Cláudio (pseudônimo do poeta, teatrólogo e advogado Ataliba Reis), tendo 40 números musicais de Paulino Sacramento. Divulgando-se como sendo originária do Teatro São José, do Rio de Janeiro, a equipe vinha composta por 71 pessoas, na sua maioria artistas portugueses.

O ensaiador era o pernambucano radicado fluminense, Adolpho de Faria, tendo como diretor da orquestra o maestro carioca Paulino Sacramento. No elenco artístico masculino: Leonardo (um festejado ator), Eduardo Leite (considerado outro simpático e correto intérprete), Edmundo Silva, Martins Veiga, Thomé Veiga, Pedro Augusto, João de Deus, Roberto Guimarães, Oliveira Mello, Samuel Rosalvo, João Mattos e Domingos Faria. Do elenco feminino: Maria Lina (a *prima donna*), Isabel Lopez, Irene Isquiros (atriz-cantora de destaque, que já havia estado no Recife na Companhia José Ricardo), Balbina Maia e sua filha Abigail Maia (a elogiada ingênua da equipe), Branca de Lima,

Maria de Oliveira, Victorina Cezani, Ismênia Fonseca, Annita Capeli, Maria Angélica, Thereza Salles, Julieta Vianna e Melita Íris.

Dos técnicos, Rêgo Barros estava como o importantíssimo “ponto”; Felipe dos Santos na maquinaria; Luiz Faria na contrarregragem; e Mário de Souza era o responsável pelo guarda-roupa. A Companhia tinha como principal pintor e cenógrafo Trajano Vaz. Em anúncio na imprensa, além de prometer que haveria trens e bondes para todas as linhas após cada sessão, a equipe divulgou que o seu repertório incluía revistas, mágicas, burletas, peças de grande espetáculo, operetas, vaudevilles-operetas, vaudevilles e gênero livre. Até trinta obras diferentes poderiam ser exibidas, mas apenas quinze foram programadas, incluindo uma única de última hora, como novidade do repertório inicialmente publicizado.

As de maior sucesso ganharam até três repetições, e parte foi reexibida ou trazida como lançamento por conta dos festivais em benefícios dos principais artistas, momento em que, como já foi revelado anteriormente, podiam ter renda da bilheteria voltada à sua subsistência após a retirada dos gastos inevitáveis a cada nova sessão. Maria Lina, por exemplo, promoveu a quarta récita da revista *O Maxixe* – única obra que chegou a este número de sessões –, dedicada ao desembargador e governador do Estado, Sigismundo Gonçalves. Num dos intervalos ela lhe entregou o manuscrito de um hino em sua homenagem, composto pelo maestro Paulino Sacramento. Por sua vez, no final do 2º ato, a atriz também recebeu uma bonita corbelha e um custoso mimo. O corpo de polícia tocava nos intervalos.

Já o velho major Domingos Mafra, secretário local da equipe (espécie de assessor de comunicação e produtor executivo para a época), até fez um festival artístico em seu benefício junto com o ator Edmundo Silva, promovendo a terceira e última sessão da burleta *Céu Com Escritos*. Como promessa, o Teatro de Santa Isabel estaria “com vistosa ornamentação” (O FESTEJADO..., *Diario de Pernambuco*, 31 jan. 1908, p. 2). Três revistas fizeram grande sucesso. A primeira delas foi a já citada *O Maxixe*, em 3 atos, 12 quadros e 3 apoteoses, original de João Phoca (pseudônimo de Baptista Coelho) e D. Xiquote (Dr. Bastos Tigre, jornalista recifense radicado no Rio de Janeiro, sua estreia como dramaturgo), com música dos maestros Paulino Sacramento, Costa Júnior e Luiz Moreira.

A obra foi lançada na capital fluminense em 1906 e contava com 150 personagens e 50 números de música. Sua publicidade alardeava que era “A Rainha das revistas modernas!”, com “Maxixe em penca!” (O MAXIXE [Anúncio], *Diario de Pernambuco*,

29 jan. 1908, p. 5). E, de fato, ela foi muito bem recebida, chegando, como já lembrado, à quarta sessão, incluindo uma em matinê. Outro trabalho bastante aplaudido foi *O Casamento do Maxixe na Casa de Suzana*, “revista de revistas” em 3 atos, 12 quadros e 3 apoteoses, original de Pedro Augusto e Álvaro Peres, com música de Paulino Sacramento. Tal produção foi até agendada para uma terceira Grandiosa Matinê no domingo 2 de fevereiro, às 14 horas, dedicada às crianças e dando entrada gratuita a menores de 8 anos acompanhados das famílias, mas não consegui confirmar se aconteceu, pois coincidiu com um episódio trágico em Portugal ocorrido no dia anterior (será que a notícia chegou a tempo àqueles artistas em sua maioria portugueses?).

É que ao final da tarde do dia 1 de fevereiro de 1908, um grupo armado, simpatizante dos interesses republicanos, atirou contra a carruagem que viajava o Rei de Portugal e dos Algarves, D. Carlos I, a Rainha, d. Amélia, e o príncipe herdeiro Luiz Felipe, duque de Bragança. O atentado, que acabou com a morte de El-Rei e o príncipe, marcou profundamente a história do povo português e gerou uma nova escalada de violência naquele país. Em sinal de pesar por este regicídio, a Companhia Francisco de Souza cancelou algumas sessões, mas já a 4 de fevereiro foi organizado o benefício da atriz Isabel Lopez, dedicado aos clubes esportivos da capital pernambucana.

Voltando às revistas programadas com ótima resposta do público recifense, a terceira delas foi a conhecidíssima *Tim Tim Por Tim Tim*, em 3 atos e 22 quadros, original de Souza Bastos, com música do falecido maestro Plácido Stichini, devidamente publicizada como uma montagem “riquíssima”, com *mise-en-scène* de Adolpho de Faria. Ela foi inicialmente exibida no dia 16 de janeiro de 1908, trazendo à cena “Ninfas, temperos, floristas, noivas, quadrilha, camareiras, andorinhas, soldados e províncias. Orquestra composta de 20 professores. 24 coristas de ambos os sexos” (TIM TIM... [Anúncio], *Diário de Pernambuco*, 16 jan. 1908, p. 3). A divulgação lembrava ainda que os preços dos ingressos eram os mesmos do costume – eis um problema para nós pesquisadores, pois quase nunca divulgavam o custo real das entradas – e as encomendas seriam respeitadas até ao meio-dia.

Como maior curiosidade, a partir daquela data em diante, o Teatro de Santa Isabel passaria a ser iluminado à luz elétrica! O imprevisto é que, na noite seguinte, durante a exibição do 3º ato de outra peça programada, o vaudeville *O Guarda da Alfândega*, “parece que se desmantelou o maquinismo da luz elétrica, pois durante o seu desenvolvimento o palco ficou às escuras. Felizmente ainda havia a luz do teatro e,

naturalmente, a das gambiarras, porque do contrário a coisa estava mal” (TIVEMOS..., *Diario de Pernambuco*, 18 jan. 1908, p. 2), lembrou o jornalista que cobriu a récita.

Essa instalação da iluminação elétrica a gás já havia causado desconforto à parte da plateia no Teatro de Santa Isabel, ainda não acostumada a tamanha novidade, tanto que encontrei registros de pedidos para que os bicos de luz postos na ribalta (fila de luzes instalada no proscênio do palco, ao nível do assoalho, com a finalidade de iluminar os atores de baixo para cima) fossem organizados de maneira a não incomodar os espectadores, como aconteceu durante a primeira sessão de *O Maxixe*:

Aqueles focos podem ser colocados de outra forma, não encandeando a vista dos *habituês*, principalmente os que ocupam as primeiras filas das cadeiras. Outra coisa merece uma providência do empresário: começar o espetáculo à hora marcada nos cartazes, para não acabarem eles tão tarde como ontem. (O SANTA..., *Diario de Pernambuco*, 16 jan. 1908, p. 2)

O empresário Francisco de Souza, atencioso como era, acatou a solicitação e mandou colocar “os bicos da luz elétrica da ribalta em posição capaz de não ofender a vista dos espectadores das cadeiras” (O TIM TIM..., *Diario de Pernambuco*, 17 jan. 1908, p. 2) e procurou começar tudo na hora marcada.

O “quase” deslumbre da mágica

Seguindo com o repertório apresentado, ainda foi exibida a mágica *As Maças de Ouro*, por duas vezes, obra totalmente inédita no Recife, em 3 atos, 20 quadros e 3 apoteoses, original de Soares de Souza Júnior, com música do maestro Costa Júnior e orquestra também composta por 20 professores. Com grandes e complicados maquinismos, enredo entremeado por episódios cômicos e bailados, e uma infinidade de personagens fantásticos em reinos encantados, foi necessário contratar quatro novas coristas no próprio Recife para aumentar o elenco. *Pé-de-Cabra* e *Pomba Azul*, outras duas mágicas prometidas inicialmente, não fizeram parte desta temporada.

Por ser um gênero ainda raro nos palcos do Recife, até pelos efeitos de “visualidades” que exigiam teatros adequados para as mutações e maquinistas bem atentos, com narrativa onde sempre triunfava a virtude sobre o vício, o bem sobre o mal (aqui personificados, respectivamente, pela Fada das Maças e pelo gênio do fogo, Sombrico), vale conhecermos mais o enredo de tão fantasiosa montagem *As Maças de*

Ouro, sempre divulgada como “A rainha das mágicas”. Para isso, me apoio num comentário crítico feito no *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro ainda na estreia da obra, no ano de 1892, quando a mesma foi lançada pela Empresa Ismênia dos Santos, no Teatro Variedades, tendo a própria artista-empresária à frente da *mise-en-scène*:

O argumento da peça baseia-se na luta entre dois príncipes rivais para alcançar a mão da princesa Elegantina, a formosa e virtuosa filha de um paspalhão, o Rei Pança 49 [...]. Um desses príncipes, o Zás-Trás, é um tipo feio, grotesco, espécie de Quasímodo, enquanto que o outro, o príncipe Altamira, é um belo rapaz, elevado de simples pescador à categoria de príncipe graças à proteção da Fada das Maças. São 43 as maçãs de ouro que representam as 43 qualidades da princesa Elegantina e um presente do gênio do bem. O príncipe Zás-Trás, vencido por Altamira, que é amado pela princesa, prepara-se à vingança aliado a seu escudeiro Pinga-Pulha. Une-se a Sombrico e auxiliado por esse gênio do mal consegue roubar à princesa Elegantina as suas maçãs, isto é, as suas qualidades. A princesa, à medida que perde as suas qualidades, de moça virtuosa que era, vai se tornando leviana, namoradeira, pândega, estabanada, espalhafatosa e até fogosa [...]. O gênio mau parece senhor da vitória: o Rei Pança 49, o príncipe Altamira, Buliçosa, a aia da princesa, estão reduzidos à miséria e fazem-se músicos ambulantes para ganhar a vida; a princesa vive no abandono, sem as suas maçãs que Zás-Trás atira às águas. De repente, porém, como por encanto, o gênio do bem, convertido em “Fada das Águas”, vem em socorro dos seus protegidos, restitui à Elegantina as suas maçãs e triunfa sobre o gênio do mal que, furioso e despeitado, desaparece, carregando, como única consolação para as entranhas do inferno, o Zás-Trás e o Pinga-Pulha. (O VARIEDADES..., *Jornal do Commercio*, 14 jul. 1892, p. 1)

No entanto, a exibição no Recife, segundo cobertura no *Diario de Pernambuco*, deixou a desejar. Muito por conta das péssimas condições da maquinaria do Teatro de Santa Isabel, que não conseguia comportar peça daquele gênero, fazendo com que as melhores cenas de *As Maças de Ouro*, justamente as de maior efeito pela sua repentina transformação, não saíssem como o esperado. Sendo assim, alguns quadros foram sacrificados. Já os atores, surpreendentemente, não renderam como se esperava, isso porque “a sua representação foi adulterada pela infinidade de enxertos, sempre a propósito, trazidos à cena pelos artistas” (CONSOANTE..., *Diario de Pernambuco*, 25 jan. 1908, p. 2), reclamou o jornalista que cobriu aquela estreia.

Vê-se que ele não admite improvisos, mesmo num espetáculo popular com a mágica. Mas nem por isso alguns intérpretes deixaram de ser elogiados, como Maria Lina, que, justiça se lhe faça, mesmo não estando no seu gênero, pois vivia o Pinga-Pulha, um endiabrado escudeiro do príncipe Zás-Trás, era uma atriz de primeira, estava divertida e foi o maior destaque da noite. Em segundo lugar, Abigail Maia, “que, com consciência,

estudo e gosto pelo seu papel, soube interpretar a insinuante Buliçosa, confidente do pescador altaneiro” (CONSOANTE..., *Diário de Pernambuco*, 25 jan. 1908, p. 2). Quanto aos atores Leonardo, como o o príncipe Zás-Trás, e Eduardo Leite, na pele do Rei Pança 49, sofreram nova repreensão do articulista:

Foram-se bem, não deixando os apreciados artistas de enfeitar a representação com os seus ditos de ocasião. Não condenamos os enxertos, mas achamo-los simplesmente ridículos quando são feitos fora de tempo, como aconteceu ontem com aqueles dois atores da Companhia Francisco de Souza. (*Ibidem, idem*)

Os demais artistas lembrados se esforçaram pela harmonia da montagem, que chegou a ser erroneamente divulgada como sendo a segunda vez que uma capital brasileira, após a temporada no Rio de Janeiro, recebia aquela obra.⁸³ Sendo assim, era de se lamentar a regular concorrência de espectadores, pois, mesmo que o texto daquela mágica não fosse um primor da literatura dramática, sua música já valeria a pena como entretenimento agradável.

As Maças de Ouro é um trabalho escrito sem preocupação literária de espécie alguma [...], sabendo com jeito acomodar aqueles seus numerosos quadros com passagens fantásticas, o que sempre sucede nas peças do seu gênero. [...] No entanto, não deixa de ser bem interessante e, sem exagero, julgamo-la a melhor entre essas que no nosso teatro se tem encenado. Quando nenhum valor tivesse no seu entrecho, bastava aquela deliciosa música que por alguns momentos deliciou os *habituês* nos arrebatadores trechos. E depois, a sua montagem, a beleza dos seus cenários e apoteoses, mostrando o interesse da empresa em bem servir ao público. (*Ibidem, idem*)

Para quem fez a cobertura crítica da peça no *Jornal do Recife*, o resultado tinha sido ainda melhor avaliado, afinal, o espetáculo era “cheio de atrativos, tendo a aumentarlhe o brilho a animadora concorrência, da qual se destacavam distintíssimas famílias” (PELO..., *Jornal do Recife*, 25 jan. 1908, p. 1), ou seja, para este jornalista a casa esteve cheia como devia ser, com o público dando à mágica *As Maças de Ouro* entusiásticos aplausos pelos “seus belíssimos números de música, interessando vivamente o seu

⁸³ A publicidade não procede. A própria Empresa Ismênia dos Santos, que lançou tal mágica em 1892, após 250 representações na então Capital Federal, inseriu *As Maças de Ouro* no repertório apresentado durante temporada no Teatro São José, em São Paulo, em 1893, já com a direção cênica do ator Machado. Três anos depois, em 1896, foi a vez da Empresa Luiz Milone & Cia., com a turma do Teatro Variedades, do Rio de Janeiro, apresentar a mesma obra novamente no Teatro São José, em São Paulo, sob a direção de Adolpho de Faria, que também estava à frente daquela versão vista no Recife em 1908, doze anos depois.

entrecho arranjado de cenas hilariantes e de magnífico efeito” (PELO..., *Jornal do Recife*, 25 jan. 1908, p. 1). Sobre o desempenho, ao seu ver, ele tinha correspondido totalmente ao ótimo conceito que a Companhia Francisco de Souza já firmara no Recife, sem apontar qualquer exagero nos enxertos ou falhas nas cenas de maquinismo, tudo um total êxito na representação:

O sr. Eduardo Leite foi um Rei Pança 49 digno desse título. Cumpriu rigorosamente o seu lema – *quem bem come, melhor governa* –, determinando por vezes hilaridade geral. O modo de dizer a frase, a naturalidade e correção que dá ao seu papel e outras qualidades artísticas do estimado ator, fazem-no justamente alvo das simpatias gerais. Segundando o sr. Leite esteve o sr. Leonardo, o príncipe Zás-Trás. Este artista, que no seu gênero já se impôs à admiração do nosso público, teve ainda ontem ocasião de fazê-lo rir à vontade no desempenho de seu papel de príncipe imbecil e apavonado. A sra. Maria Lina interpretou Pinga-Pulha. Foi incontestavelmente um escudeiro travesso e engraçado, sem deixar de revelar pelo seu amo a maior dedicação, enchendo de vida toda a peça, em que tem parte saliente. [...] As sras. Isabel Lopez, Victorina Cezani e Abigail Maia também deram grande realce aos seus papéis, cantando regularmente os trechos de música que às mesmas competia, notadamente os do 3º ato. Os srs. Edmundo Silva, Martins Veiga, Roberto Guimarães, [João] Mattos e a sra. Branca de Lima completaram o correto desempenho da aplaudida mágica, cuja encenação deixou à plateia pernambucana agradável impressão. As apoteoses foram de esplêndido efeito. (*Ibidem, idem*)

Bem se vê que os olhares críticos, a depender da experiência de quem os escreve, podem ser bem diferentes. Ainda na programação da Companhia Francisco de Souza no Recife, burletas também puderam ser apreciadas, incluindo dois originais de Arthur Azevedo: *O Mambembe*, peça de costumes regionais em 3 atos, 12 quadros e 2 apoteoses, escrita em parceria com José Piza, tendo canções do maestro Assis Pacheco e banda de música em cena; e *A Capital Federal*, desta vez com números musicais de Assis Pacheco e Nicolino Milano, devidamente registrada como “completa” e com a “*mise-en-scène* da primitiva” (A CAPITAL... [Anúncio], *Diário de Pernambuco*, 21 jan. 1908, p. 3).

Tudo em alusão à primeira montagem estreada no Rio de Janeiro ainda em 1897, mas sem os sucessivos cortes que deram nela posteriormente. A famosa peça chegou a ser repetida a pedidos do público recifense, mas, estranhamente, teve pouca concorrência na terceira representação, exatamente quando se deu o festival do ator Leonardo, que, num intervalo, até fez uma conferência sobre um elemento do rosto humano, o nariz, por obra de Raul Pederneiras enquanto escritor.

Repertório para rir, apenas

Uma outra burleta apresentada foi a já citada *Céu Com Escritos*, quando se deu o lançamento daquela turma, ansiada pelo público local para poder conhecer tantos valores artísticos, mas, curiosamente, de regular concorrência no Teatro de Santa Isabel:

Foi a peça do primeiro espetáculo *Céu Com Escritos*, uma burleta interessante de entrecho desenvolvido, feita, como as demais, para fazer rir... Não é um trabalho que encerre originalidade em todo o seu conjunto, uma vez que se assemelha às outras do gênero, sempre cheia de cenas hilariantes, enredativas e picantes até. Mas o público não quer saber dessas coisas: deseja rir a bom rir e passar boas horas divertidas em esquecimento ao enredo de uma peça, que, incontestavelmente, é o seu maior valor. (DESEMBARCADA..., *Diario de Pernambuco*, 14 jan. 1908, p. 2)

Para esse jornalista, apesar da companhia não ser de primeiro plano, ou seja, sem prometer grandes cometimentos, dispunha de artistas que muito a recomendavam, a exemplo do popular ator Leonardo, já bastante conhecido pela plateia recifense; ou mesmo a jovem Abigail Maia, uma esperança teatral no seu papel de ingênua. Voltando à estreia de *Céu Com Escritos*, se um primeiro registro viu como excelente o resultado cênico, pois “sua representação agradou geralmente. O teatro esteve repleto” (ESTREOU..., *Diario de Pernambuco*, 12 jan. 1908, p. 5), segundo cobertura crítica da seção *Artes e Diversões*; logo a seguir, dois dias depois, apareceram pequenos senões:

A representação do *Céu Com Escritos* correu a contento, se bem que fossem notados ligeiros cochilos de alguns artistas e, principalmente, do corpo de coros, mas tudo isso admissível pela precipitação da estreia, uma vez que a companhia desembarcou pela manhã. Faltou o ensaio da peça, mas o maestro Paulino Sacramento procurou encobrir essa falta, esforçando-se para o real sucesso do espetáculo. (DESEMBARCADA..., *Diario de Pernambuco*, 14 jan. 1908, p. 2)

Sim, a Companhia Francisco de Souza estreou na mesma data em que chegara da Bahia, após três dias viajando no mar. Ainda segundo o resenhista daquele primeiro espetáculo programado, as honras da noite foram para a senhorita Abigail Maia, “uma perfeita ingênua no papel encarnado”, assim como para a atriz Maria Lina, bastante aplaudida pelo público ao *maxixar* “com perícia, mostrando o desembaraço que lhe é natural”. O ator Leonardo também agradou “no papel do criado pernóstico, aquele que não encontrava empecilhos na língua para largar as suas sandices” (*Ibidem, idem*).

Portanto, o espetáculo de estreia tinha deixado ótima impressão nas pessoas que lá estiveram. O mesmo não se deu com a segunda produção agendada, a burleta – às vezes chamada erroneamente de revista – *O Mambembe*, que revela a atribulada vida itinerante de uma companhia de artistas teatrais.

Para o crítico que cobriu a apresentação, aquele trabalho do consagrado autor Arthur Azevedo era uma revista (*sic*) de “interesse local, muito embora junte o quadro real e perfeito das vicissitudes, complicações, aperreios, vexames, porque passam os elementos de uma companhia (*mambembe*) em exploração aos teatros da roça” (DESEMBARCADA..., *Diário de Pernambuco*, 14 jan. 1908, p. 2). As cenas, então, na sua opinião, eram “fastidiosas, de pouco interesse à plateia”. Ainda assim, o “caceteante enredo” tinha cenas de fino humorismo e, sobretudo, uma ligeira e deliciosa música, mas a representação em geral não dava margem aos artistas para mostrarem o seu valor:

Ali, a não ser o *Frazão*, encarnado no Leonardo, que é o mesmo artista de sempre; Balbina Maia, que nos apresentou uma *d. Rita* como é preciso; Julieta Vianna, uma ingênua na real percepção de seu papel, tudo mais é sem responsabilidade. É verdade que há o tipo do *Coronel Pantaleão* na pessoa do Edmundo [Silva], um seu fiel intérprete, mas o desenvolvimento dos demorados quadros não permite ao espectador apreciar esse trabalho. (*Ibidem, idem*)

Sugeriu, então, que a Companhia Francisco de Souza pudesse ser mais feliz na escolha das próximas peças, afinal, “Convém advertir ao empresário que o nosso público não se deixa levar pelos reclamos [anúncios em periódicos] e que faz o seu juízo com a própria experiência” (*Ibidem, idem*), alertou-o no sentido de que a plateia recifense já sabia aquilatar o que era um bom espetáculo, independente da publicidade exagerada que via nos anúncios pagos nos jornais ou nos cartazes distribuídos pela cidade. Como término de sua resenha, o jornalista lembrou e agradeceu a visita que recebera na redação, no dia anterior, do primeiro ator Leonardo e do empresário Francisco de Souza, prática presencial tão comum àquela época, ambos tentando reforçar um bom relacionamento entre artistas e imprensa. Mas voltemos ao repertório oferecido.

Das chamadas “peças de grande espetáculo” agendadas, foram exibidas *Robinson Crusóé*, com 1 prólogo, 3 atos e 12 quadros, original de Ernest Blum e Pierre Decourcelle, traduzido por Eduardo Garrido, com duas representações; e *Fé em Deus ou O Crime da Rua da Carioca*, drama em 3 atos e 9 quadros, texto de João Cláudio (dr. Ataliba Reis) baseado num hediondo crime da rua da Carioca, no Rio de Janeiro, ambos os trabalhos

com música do maestro Paulino Sacramento. Os variados cenários haviam sido rigorosamente executados pelos cenógrafos Chrispim do Amaral, Emílio Silva, Eduardo Reis, Affonso Thimóteo e Morroig. Esta foi a 12ª récita oferecida ao público recifense, muito bem recebida pela crítica, mas já com camarotes bastante esvaziados.

Das seis operetas inicialmente agendadas (incluindo *Adão e Eva*, *Sinos de Corneville*, *Mascotte*, *28 Dias de Clarinha* e *Surcouff*), apenas *Paqueta* ganhou o palco do Teatro de Santa Isabel, opereta italiana traduzida do espanhol, numa imitação de Augusto de Castro, com músicas de vários compositores, e já apresentada ali em 1907, pela Companhia Ettore Vitale, sob o título *Bela Engomadeira*. Também um único “vaudeville-opereta” aconteceu, *O Lambe-Feras*, em 3 atos de Mauricio Ordenau, com tradução livre de Moreira Sampaio, deixando de fora outros prometidos (*Pai de si Mesmo*, *Noite de Núpcias*, *Andorinhas* e *Champignon à Força*).

Um autêntico vaudeville francês compôs aquela temporada, *Primeiro Marido de França*, divulgado também como comédia em 3 atos, com tradução de Gervásio Lobato, na noite de 5 de fevereiro de 1908, como benefício das atrizes Irene Isquiros e Thereza Salles, evento organizado por um grupo de sete cavalheiros fãs das mesmas. Entre estes, coronéis, um comendador, um major e um doutor (os outros vaudevilles anunciados, *Tipo de Força*, *Quase...*, *Lagartixa* e *Maridos na Corda Bamba*, não deram as caras).

Ops, um tanto de ousadia!

Apareceram ainda três peças de gênero livre (ficando de fora *Amor & C.* e *Pílulas de Hércules*, sem maiores justificativas), trabalhos que geraram certo burburinho. Foram eles: *Sorte de...*, vaudeville em 3 atos de Henri Kéroul e Albert Barré, com tradução de Bruno Nunes, o primeiro insucesso da Companhia, com enorme vazante de público; *Florette & Patapon*, de Maurice Hennequin e Pierre Veber, com tradução de Xisto Lopes, também de pouco atrativo por suas “pilhérias licenciosas e escaldantes” (A COMPANHIA..., *Diário de Pernambuco*, 21 jan. 1908, p. 2), segundo repórter que a assistiu; e, como maior polêmica, *O Guarda da Alfândega*, malicioso vaudeville em 3 atos do francês Pierre Weber e que, anos depois, no próprio Recife, seria um grande sucesso do comediante pernambucano Barreto Júnior, principalmente na década de 1950.

O crítico oculto que conferiu a montagem da Companhia Francisco de Souza, mesmo conquistado pelo desempenho do elenco, que agradou a ele e aos outros espectadores do Teatro de Santa Isabel, não deixou de registrar sua surpresa pelo tom

apimentado daquela criação, desde sempre anunciada como de “gênero livre”, o que significava, à época, não como sendo “apropriada para todas as idades”, no entendimento de hoje (lembramos que ainda não havia censura de idade àqueles tempos), mas possível de fazer corar as pessoas mais tímidas às licenciosidades:

Como anunciavam os programas distribuídos pela empresa, a peça é do gênero livre, recomendação essa que, sem dúvida alguma, chamou regular concorrência de espectadores à nossa casa de espetáculos. E com efeito, a peça não somente é licenciosa, como tem um entrecho cheio de humorismo picante, contendo em cada cena *quiproquós* interessantes, o que vem atestar o espírito dos franceses no gênero do vaudeville que, com felicidade, sabem explorar. Bem razão teve o sr. Francisco de Souza precedendo os reclamos de *O Guarda da Alfândega* do aviso de *gênero livre*, porque do contrário teríamos que ver hoje algum chefe de família maldizendo a sua inexperiência, indo, juntamente com os seus, à *première* de uma peça que só pode ser representada para nós que pertencemos ao sexo forte [os homens, na sua opinião]. (TIVEMOS..., *Diario de Pernambuco*, 18 jan. 1908, p. 2)

Não sei se por isso, ou por outras montagens já qualificadas em tom malicioso para aquela época, um comentário nada favorável ao teatro surgiu nas páginas do *Diario de Pernambuco*, relembrando que, como fim da moral, os antigos dramalhões já estavam condenados pela civilização dita “moderna”, que agora preferia as revistas e burletas repletas de licenciosidades:

O teatro deixou de ser uma escola de moral em que se via sempre a virtude triunfando contra o vício, a honra premiada e o crime severamente punido. [...] Ninguém vai ao teatro para chorar, para ter comoções intensas e para ver plebeus que triunfam, criminosos punidos e honras premiadas! Passou o tempo das velharias. [...] O drama era um sujeito carrança, trajando casaca preta, possuindo longas barbas e um aspecto venerável... Tinha a mania de fazer sermões moralistas e por isto foi banido, cedendo lugar a raparigas travessas e sem pudor, que são as revistas e as burletas. Ouvi alguém que ontem se lamentava de ter levado a família à representação de *O Guarda da Alfândega*, pela Companhia Francisco de Souza, dizer que o teatro assim dá em pantanas [ruínas]. Mas o empresário foi honesto e leal, anunciando que a peça era de gênero livre. O homem que se lamentava assim não tem razão e nem às companhias cabem as responsabilidades pelas licenciosidade das peças que representam. Os escritores teatrais sabem qual é a moda e as companhias exploram o gosto do público. Mas que qualidade de escola é atualmente o teatro? Não veem que marchamos, ou antes, retrogradamos [regredimos] para os tempos da Roma antiga, dando espetáculos que não tardam a ficar ao sabor de Heliogábalos ou de Nero? (OLIVA, *Diario de Pernambuco*, 21 jan. 1908, p. 1)

Ou seja, na sua opinião, o teatro já havia chegado à derrocada moral final. Seria conservadorismo ao extremo? Com o fim da temporada, marcada para 6 de fevereiro de 1908, numa quinta-feira, quando foi agendado o benefício do ator Eduardo Leite com o vaudeville-opereta *O Lambe-Feras*, dedicado ao tenente comandante do corpo de polícia e ao representante da Caixa Geral das Famílias, como era praxe fazer para agradar a figuras influentes da sociedade que lhes poderiam trazer ainda mais público, a Companhia Francisco de Souza seguiu em viagem para a cidade de São Luís no vapor *Maranhão*. Ainda como registro, apesar de aplausos gerais ao beneficiado em determinados trechos naquela última atração programada, a peça, aparentemente, não agradou a plateia.

Foi uma despedida fria para uma temporada cheia de altos e baixos, oscilando de regular a numerosíssima concorrência de espectadores. Mas, ainda nessa inconstância, do total de 27 espetáculos apresentados, com quatorze trabalhos cênicos diferentes, a receita final gerou lucro à equipe, algo que não havia acontecido anteriormente na Bahia:

Essa Companhia realizou nesta capital 27 espetáculos com uma receita bruta de 51:800\$000, auferindo um lucro de Rs. 7:000\$000 para a empresa Juca de Carvalho e 5:200\$000 para o sr. Francisco de Souza. A Companhia amortizou um pouco o prejuízo de 14:000\$000 auferidos na Bahia durante 28 espetáculos. (COMPANHIA..., *Jornal do Recife*, 9 fev. 1908, p. 2)

Pouco após a partida dessa turma, o barítono português d. Francisco de Souza Coutinho, com nome quase homônimo ao empresário teatral que deixara há pouco o Teatro de Santa Isabel, mas de linhagem nobre, com reis na família, um fidalgo que havia abandonado tudo para se fazer artista a correr o mundo, promoveu um concerto naquela casa de espetáculos, no sábado 15 de fevereiro de 1908, acompanhado do violinista Nicolino Milano, um dos compositores presentes na burleta *A Capital Federal*. Ambos arrebataram o público, tanto que retornaram no dia 27 daquele mês com novo concerto vocal-instrumental, agora contando com uma Banda Marcial composta por 300 integrantes instrumentistas e 200 vozes, tanto durante o *Hino a Pernambuco* quanto na sinfonia de *O Guarani*, criada por Carlos Gomes, dois trechos em destaque.

Revistas, piadas, canções, cena espetacular

Retornando à programação teatral cinco anos depois, ainda em 1913 o *Diário de Pernambuco* anunciou a chegada da Companhia Christiano de Souza de Comédias,

Dramas, Operetas e Revistas no Teatro-Cinema Helvética, tendo como artistas de maior evidência a espanhola Pepa Ruiz e o português Brandão Sobrinho (Francisco Soares Brandão Sobrinho, parente do artista português Brandão, o Popularíssimo), dois outros estrangeiros que viraram “estrelas nacionais”. Com direção cênica de Antonio Serra e tendo como maestro diretor da orquestra Fernando Barone, a equipe estreou com a revista *Pra Burro*, de Bruno Nunes, e permaneceu em cartaz de 22 de março até 21 de maio de 1913 com uma sequência sempre renovada de espetáculos musicados.

Entre eles, a revista *O Pauzinho*, de Álvaro Peres; *O Safarrasco*, burleta de costumes pernambucanos dos autores Paula Judeu (pseudônimo de Osvaldo de Almeida) e Sem (codinome de Armando Oliveira), com música de Ayres Gama; o vaudeville *O Homem das Barbas*, do francês Leon Gaudillot, com tradução de Eduardo Garrido; *Rio Nu*, afamada revista de Moreira Sampaio; *A Capital Federal*, consagrada burleta de Arthur Azevedo; e *A Fada de Coral*, outra burleta, desta vez do português Souza Bastos. Em algumas apresentações o público foi sofrível, noutras casa cheia. É importante lembrar que a companhia já realizava o que foi chamado de “teatro por sessões”, com os originais modificados.⁸⁴

A crítica publicada pelo *Diario de Pernambuco*, também de autor não revelado e mais curta se comparada às escritas de outros tempos, afirmou que a estreia, na noite anterior, fez o teatro apanhar “uma casa à cunha” (COMPANHIA..., *Diario de Pernambuco*, 23 mar. 1913, p. 1). A revista *Pra Burro* agradou bastante, “abrindo a veia ao público, que ria a fartar”, mas lembrou que aquela não era uma obra de máxima originalidade, “como todas as revistas da mofina literatura dramática brasileira” (*Ibidem, idem*), criticou. Isto porque levava para a cena tipos da rua e da roça, dos mais pitorescos ou quase grotescos da vida social brasileira, além de representações do Cinema, da Avenida Mem de Sá, do Aeroplano, de São Pedro, ou seja, “toda uma farândula de gozadores, de pais da vida, mulheres representando clubes e maxixes, e de envolta [...] trechos de canções de *apache*, reminiscências de *boulevards*, etc.” (*Ibidem, idem*), citando figuras alegóricas próprias do gênero revisteiro.

⁸⁴ Lançado no Rio de Janeiro pela atriz e empresária Cinira Polônio, em 1908, o “teatro por sessões” rapidamente passou a ser reproduzido em todo o país, especialmente com o surgimento dos cineteatros. Tratava-se de espetáculos “que se repetiam três vezes na mesma noite, e que, por isso mesmo se deviam contentar com peças de pequena extensão, quando não mutiladas” (SOUSA, 1960, *Tomo I*, p. 236). As sessões no Recife aconteciam diariamente às 19 e 21 horas, às vezes também com matinê às 14h30 ou 15 horas.

Segundo ele, as honras da noite – olha o termo novamente! – couberam incontestavelmente ao ator Brandão Sobrinho na pele da personagem Juca dos Prazeres, “cheio de graça, de espírito, de humor e picante de maldade. Ele trouxe a plateia em frequente hilaridade, sem nunca descair no grotesco e no ridículo” (COMPANHIA..., *Diario de Pernambuco*, 23 mar. 1913, p. 1), elogiou. Também Pepa Ruiz foi uma excelente Serafina; Emma de Souza fez uma deliciosa e jovial Caninha; assim como Euline Barreto, segura do seu papel, compôs uma inteligente Encrenca; e Tavares viveu um São Pedro hirsuto e grave no prólogo, e escovado e malandro nos dois atos subsequentes.

Como visto, os qualificativos reducionistas dominavam a sua apreciação, além da restrição aos elementos sempre presentes nas revistas pela possibilidade de arranharem a moral no palco. O jornalista encerrou a resenha lembrando que, em matinê e à noite, subiria de novo ao palco do Teatro-Cinema Helvética a hilariante revista *Pra Burro*. Aqui, antecipando os primeiros nomes que começaram a aparecer como repórteres ou críticos da cena teatral com mais frequência, exponho um levantamento que o jornalista e pesquisador Luiz do Nascimento fez para o cronista e crítico teatral Adeth Leite, passando uma vista pela coleção do *Diario de Pernambuco* – nosso jornal de maior foco nesta etapa do trabalho – para saber quem escreveu ali a primeira crônica ou crítica teatral, bem como os nomes dos vários que assinaram ou mantiveram colunas especializadas no velho órgão de imprensa que se situava em frente à Praça da Independência. O resultado, restrito apenas ao Século XX, foi o seguinte:

Segundo a ligeira consulta feita ao arquivo do *Diario*, somente em meados de 1915 [na verdade, desde 24 de abril de 1914] foi criada neste jornal uma coluna de teatro, intitulada *Cenas & Telas* (sem assinatura), informando todo o movimento teatral no Helvética, Parque, Santa Isabel, Moderno, Teatro Familiar Afogadense, Teatro do Barro, Teatro da Encruzilhada e Teatro Feitosa, etc. A coluna em referência depois passou a ser movimentada por Samuel Campello, Teófilo de Barros Filho, Danilo Torreão, Fernando Lôbo, José César Borba, Luís de Andrade, Hermilo Borba Filho, Júlio Barbosa e Luiz Maranhão Filho, já com outra feição. Depois, surgiram Isaac Gondim Filho, Ariano Suassuna, José Laurênio de Melo e Joel Pontes. Na antiga *Folha da Manhã* pontificavam Otávio Cavalcanti, Aristófanes da Trindade, na *Vespertina* (com o Zé do Ponto), além de Ubirajara Mendes, inclusive assinando crônicas de rádio (na época, não existia ainda a televisão). No *Jornal Pequeno*, mantinha uma coluna o Ângelo de Agostini. (A. L. [Adeth Leite], *Diario de Pernambuco*, 29 abr. 1964, p. 3)

Escrevendo com mais propriedade

Em 1918 já tínhamos um exemplar do *Diario de Pernambuco* com oito páginas e a coluna *Artes & Artistas*, que surgiu no ano anterior para dar destaque principalmente a personalidades da área, continuava firma na página 3. Apesar de não sabermos ainda quem assinava as críticas e o noticiário teatrais, dá para perceber que era alguém que verdadeiramente acompanhava a cena, diferente de um repórter qualquer que é chamado às pressas para cobrir uma estreia no palco e não tem intimidade alguma com aquele assunto. Como exemplo, resalto uma apreciação sobre a Companhia Portuguesa de Operetas Henrique Alves, que cumpriu temporada de 22 de março até 23 de abril de 1918, no Teatro do Parque, importante casa de espetáculos, ainda hoje em plena atividade no Recife, erguida no ano de 1915, na rua Visconde de Camaragibe, atual rua do Hospício.

O jornalista que compartilhou o seu olhar logo na sequência à apresentação, como ainda era praxe, começou por fazer comparações do que viu na opereta *Eva*, de Franz Lehár, com as versões que conferiu anteriormente pela Grande Companhia Espanhola Mercedes Tressois, em julho de 1913, no Teatro-Cinema Helvética e, especialmente, pela Grande Companhia Italiana de Operetas Caramba-Scognamiglio, que cumpriu temporada no Teatro do Parque entre janeiro e fevereiro de 1917, esta última com artistas como Maria Ivanisi e Stefi Csillag. “O contraste é completo...” (TEATRO..., *Diario de Pernambuco*, 2 abr. 1918, p. 4), lamentou.

Vendo agora Adriana de Noronha na protagonista, comentou que ela até conseguira fazer “uma Eva aceitável, especialmente na parte do canto, tendo mostrado a plenitude de sua voz de soprano ligeiro com a emissão de um *si* natural agudíssimo no 2º ato, e de um *dó* agudíssimo no 3º” (*Ibidem, idem*), mas pincelou problemas nos seus companheiros de palco. Salles Ribeiro, por exemplo, exagerou muito no papel de Flaubert, tornando-se às vezes antipático pela afetação na voz e nos gestos; já Beatriz Gouveia parecia deslocada no papel de Gipsy – “que tão excelente intérprete tinha tido na Stefi Csillag” (*Ibidem, idem*), lembrou –, faltando-lhe, sobretudo, graça e vivacidade, predicados que abundavam àquela; e o senhor Capoluto também não estava “talhado” para o papel de Prunelles.

Como contraponto, houve, porém, dois artistas que, em parte, salvaram a peça, Henrique Alves, apresentando qualidades admiráveis de dramatização no velho Larousse, papel que desempenhou melhor que os que o precederam, e Alfredo Abranches, “muito bem adequado na encarnação do palerma Dagoberto” (*Ibidem, idem*), pontificou o

jornalista apreciador do teatro musicado. Concluiu lembrando que a orquestra com 22 professores-músicos, regida com a maior calma pelo maestro Julio Christobal, esteve digna de aplausos, e que a célebre revista *O 31*, de Luiz Galhardo e Pereira Coelho – alardeada nos anúncios por ser efetuada sem a presença do “ponto” –, uma das obras mais queridas da plateia brasileira e a que conta com quase tantas representações como o *Tim Tim Por Tim Tim*, do português Souza Bastos, estaria em cena naquela noite, tendo João Silva, um dos criadores da versão original em Lisboa, no papel de O 31, e Alfredo Abranches vivendo O 17, certamente fazendo rir toda a plateia.

Previu, assim, que o Teatro do Parque estaria repleto de gente mais uma vez. Bem mais longa foi a resenha escrita sobre a Companhia Dramática Nacional, de São Paulo, que veio cumprir temporada no Teatro de Santa Isabel de 16 de abril até 7 de maio de 1921. Dirigida por Gomes Cardim e empresariada pelo português José Loureiro, a equipe contava com Itália Fausta e Antônio Ramos entre seus artistas de renome. A estreia se deu com *Salomé*, de Renato Vianna, seguida de outros trabalhos como *Os Fantasmás*, do mesmo autor; *O Grande Industrial (O Mestre de Forjas)*, de Georges Ohnet; *O Escândalo*, de Henry Bataille; *A Malquerida*, de Jacinto Benavente; e *A Ré Misteriosa*, de Alexandre Bisson.

O repórter que cobriu o lançamento começou por lembrar que a mais importante casa de espetáculos do Recife finalmente estava reaberta após grande ausência de grupos de artistas regulares e, valorizando o sentimento nacionalista, felicitou a companhia que chegava, organizada desde 1917 pela persistência do diretor do Conservatório Dramático de São Paulo, Gomes Cardim, além de possuir “a primeira figura do palco nacional” (TEATRO..., *Diário de Pernambuco*, 17 abr. 1921, p. 3), a grande atriz Itália Fausta. Felizmente o público pernambucano havia compreendido tal importância e, para dar apoio à iniciativa, afluiu ao Teatro de Santa Isabel enchendo-o literalmente.

Lamentou apenas que a escolha da estreia tivesse recaído para *Salomé*, de Renato Vianna, certo de que havia naquele repertório peças de maior valor. Depois de resumir a obra apresentada, sobre uma dançarina, Zoé, que fascinava os indivíduos de modo a fazê-los cair na ruína, a exemplo do literato de renome, comprometido num namoro, Carlos Leão, ao final, morto por ela com um revólver, o jornalista dissertou sobre as fragilidades da escrita dramatúrgica e vamos perceber que sua figura de crítico já se apresentou bem mais argumentativa e independente nas opiniões:

Os tipos não estão completamente estudados, exceção de Carlos, literato sem escrúpulo e sem caráter, que se julga vítima da fatalidade. A psicologia de Zoé não fica bem clara. Quando julga o espectador que está diante de uma mulher volúvel, acostumada a arrastar o amante para a desgraça, surge uma cena monologada em que Zoé parece amar o miserável. Quando, por outro lado, se pensa que Zoé é uma caprichosa aparente, mas uma apaixonada sincera, surgem cenas que fazem renascer a dúvida. E sempre assim até o final trágico, inesperado, quase a “guignol” [teatro a valorizar tramas sanguinolentas], sem deixar bem claro se o crime foi obra do ciúme, por sua vez filho de violento amor, ou o simples desejo de desfazer-se de um homem há pouco classificado de intruso. (TEATRO..., *Diário de Pernambuco*, 17 abr. 1921, p. 3)

Ainda assim, observou que os 3 atos da peça tinham progressão, qualificando o 1º simplesmente como preparatório, com tipos estudados muito de leve, sem o menor interesse para o público, a recebê-lo com a maior frieza; o 2º ato já prendia a atenção do espectador e o 3º empolgava pela ação rápida e violenta. Mas havia uma linguagem elevada do princípio ao fim do texto e os cenários estavam muito ricos e belos. No entanto, *Salomé*, para ele, servira apenas para apresentar dois artistas já conhecidos e aplaudidos, Itália Fausta e Antônio Ramos, além de outro bem promissor, Jorge Diniz, e justificou assim seus destaques:

Itália Fausta encarnou o tipo da fascinante Zoé. Escusado é dizer que a maioria das palmas do 2º e 3º atos foi resultado de seu trabalho empolgante, especialmente no final do 2º em que, após uma desatenção do amante, agarra o retrato deste, quer beijá-lo e morde-o num acesso de raiva. Antônio Ramos desempenhou com o critério conhecido o papel de Carlos Leão, dando-lhe todas as tonalidades exigidas, mostrando-se à altura de sua digna companheira. Outro papel de destaque relativo coube a Jorge Diniz, que se nos afigura um artista consciencioso, com um belo timbre de voz, uma prosódia muito apreciável, uma linha perfeita. Além disso, a distribuição do mais simpático papel da peça contribuiu para ser visto com o maior agrado da plateia. (*Ibidem, idem*)

Como ponto negativo, a atriz Graziela Diniz, em visita ao Recife pela primeira vez, “deu regular desempenho ao papel de ingênua, embora com uma timidez que se nos afigurava mais real do que aparente...” (*Ibidem, idem*), apostou. Do restante do elenco, alguns nomes conhecidos, como Carlos Abreu, Mendonça Balsemão, Cândido Nazareth, e desconhecidos outros, com papéis secundários, a exemplo de Cora Costa, Nina Castro e Álvaro Costa. Terminou sua resenha registrando, a pedido de parte do público, dois inconvenientes de má educação: a frequência de certas pessoas a tumultuar a representação porque entravam no salão só depois de iniciados os trabalhos, arrastando

cadeiras e provocando ruídos; e o mau procedimento dos espectadores do “paraíso” (ou torrinha, como é mais conhecido), que dirigiam graçolas nas cenas patéticas, assobiavam, gritavam, sem que a polícia tomasse qualquer providência.

Quis dizer que a fauna nos teatros continuava múltipla e cheia de interesses, valendo até mesmo o de perturbar aquele requintado encontro social. Já a crítica continuava na sua função de alerta aos deslizes do palco e, também, da plateia. Voando no tempo para o Recife em 1924, a chegada da Grande Companhia Espanhola de Revistas e Operetas Velasco, vinda da Bahia e empresariada pelo mesmo José Loureiro, correu como a notícia teatral mais aguardada do ano, com lançamento marcado para 2 de agosto, no Teatro do Parque (devido à menor lotação do Teatro de Santa Isabel), com a revista *Arco-Íris*, libreto de Mario Victoria e Tomas Borrás, com música de Juan Auli e Julian Benlloch.

Contando com a participação de 90 artistas, direção de Eulógio Velasco e regência do maestro Julian Benlloch, os nomes de maior destaque no elenco eram os de Rosita Rodrigo, Pilar Marti, Clara Milani, Maria Fuster, Virgínia Alverar, Vicente Mauri e Juan Elias, entre vários outros. A crítica publicada no *Diário de Pernambuco*, de autor não revelado, escrita logo após a excelente estreia, deixou entrever toda a ansiedade que a equipe espanhola havia criado na cidade:

Costumam os empresários de companhias queixar-se de que Pernambuco, ou antes, o Recife, é uma praça ingrata para negócios de teatro. É que trazem para aqui companhias de segunda e terceira ordem, querendo impingir-nos como artigo de primeira qualidade. De modo que, quando vem, por acaso, um conjunto como o do Velasco, a cidade movimenta-se na ânsia de assistir a espetáculos inéditos. A estreia da Companhia Velasco ontem, no Teatro do Parque, constituiu para nós um acontecimento social. O teatro estava à cunha e o espetáculo não só correspondeu, como ultrapassou a toda a expectativa. (COMPANHIA..., *Diário de Pernambuco*, 3 ago. 1924, p. 5)

Segundo o resenhista, era opinião geral de que nunca estivera no Recife uma companhia de elementos tão harmônicos e, sobretudo, de tanto luxo e deslumbramento nos cenários e vestuários: “A revista *Arco-Íris*, com que se nos apresentou a companhia, é moldada num gênero inteiramente diverso da forma portuguesa e da forma brasileira, comuns aos nossos teatros. Não há enredo na peça e quase não há cenas dialogadas” (*Ibidem, idem*), esclareceu. Notando que os elementos masculinos raramente apareciam, a não ser quando era preciso atar um tênue fio que prendesse o espectador aos quadros protagonizados pela mulherada em cena, ele citou momentos de maior impacto.

Num deles, um cidadão procura um par que lhe agradasse e é aconselhado a escolher a dama pela cor preferida dela, já que esta é para o sexo feminino um reflexo do seu caráter. Passavam, então, aos seus olhos, mulheres de todo o gênero, “num ambiente de luxo para que é pobre qualquer objetivação e num deslumbramento que extasia” (COMPANHIA..., *Diário de Pernambuco*, 3 ago. 1924, p. 5), garantiu o avaliador. “Tudo isso bordado com uma música linda em todos os compassos e de raro brilho de orquestração, sob a regência de um dirigente habilíssimo” (*Ibidem, idem*), acrescentou entusiasmado. Como fato digno de registro, não havia no espetáculo nenhuma licenciosidade, frase picante ou dito de duplo sentido que se prestasse à interpretação em contrário à moral, como era esperado pelos mais moralistas. Também não havia mulheres nuas ou seminuas, mas o maior ressaltado era mesmo a coesão do conjunto, tanto que seria injusto para ele destacar nomes, prática tão comum dos críticos desde sempre.

Contudo, contrariando o que afirmou, se atreveu a registrar a linda voz de Rosita Rodrigo, “num timbre de transição do soprano ligeiro a soprano lírico, voz que atingiu a todo o seu vigor numa brilhante valsa do 3º ato, *O Salero*” (*Ibidem, idem*); a voz de mezzo-soprano de Pilar Marti, “num lindo trecho de motivo português do 1º ato e na rumba, dança e canto característicos de Cuba” (*Ibidem, idem*); a graça de Clara Milano como “coquete”; o trabalho consciente de Vicente Mauri; a agilidade e a acrobacia coreográfica dos bailarinos; e a orquestra regida pela batuta do maestro Julian Benlloch, autor da música de *Arco-Íris*.

O grandioso espetáculo terminou, segundo o impactado crítico, com uma apoteose de efeito magnífico: mulheres vestidas com as cores daquele fenômeno meteorológico em figurinos riquíssimos e de plumagens encantadoras. A plateia, frente a tanto deslumbre, não cessou de aplaudir a Grande Companhia Espanhola de Revistas e Operetas Velasco, solicitando repetições impossíveis de certos trechos. Com enorme sucesso de bilheteria nas 23 sessões realizadas, incluindo quatro vesperais, entre outras revistas e operetas programadas, a exemplo de *La Leyenda del Beso*, *La Monteria*, *El Rey Nuevo*, *Revista das Revistas* e *Las Maravilhosas*, a equipe ficou em cartaz no Recife até 19 de agosto de 1924, estranhamente nunca mais voltando à cidade, ainda que tenha retornado ao Brasil em 1925 e 1928.

Mas é inegável que exerceu enorme influência na maneira de se ver o palco revisteiro não só na capital pernambucana, mas em todo o país, contribuindo para certa modernização do teatro de revistas nacional, sobretudo no tocante aos aspectos visuais da cena. O olhar crítico também pôde se renovar. Abalo maior ainda causou a francesa

Companhia Ba-Ta-Clan, que, empresariada por José Loureiro e vindo pela terceira vez ao Brasil, cumpriu temporada no Recife, logo depois de passar pelo Rio de Janeiro, São Paulo e Bahia, ocupando o Teatro do Parque com estreia a 18 de setembro de 1926. Exibiu-se primeiramente com a revista *Cachez-ça*, de Roger Féneol e Max Eddy, tendo música de Roger Guttinguer e direção de mme. Bénédicte Rasimi.

Cobrando a primeira das apresentações, o crítico anônimo do *Diário de Pernambuco*, agora posicionado na coluna *Cenas & Telas*, começou por tratar da decepção que muitos espectadores masculinos tiveram em não presenciarem tanta nudez no palco, pelo contrário, em algumas cenas havia até certo excesso de vestes. Mas elogiou o que viu, porque, com exceção do espetáculo do Orfeon Acadêmico de Lisboa, no ano de 1925, nunca o Teatro do Parque tinha reunido tanta gente como naquela noite de estreia (com muitos homens até no jardim, trepados em caixões, em cadeiras e no gradil, num excesso incalculável de lotação). Mas a moralidade duvidosa que se esperava, não aconteceu.

É verdade que a Companhia Ba-Ta-Clan não prima por abundância de roupas e vai um pouco além do tolerado nas modas de hoje, mas não excedeu em nada aos seminus de várias outras que a têm antecedido nesta capital, a Velasco inclusive, sem escândalo para ninguém. [...] Na peça *Cachez-ça* não há uma cena que não possa ser assistida por moralistas. (TEATRO..., *Diário de Pernambuco*, 19 set. 1926, p. 4)

E esclareceu que a obra, com admirável marcação de cena e elenco de rara homogeneidade, era um amontoado de 30 pequenos quadros, sem ligações, para exibição de números de danças, alguns magníficos, como o final do 1º ato, com artistas em sua maioria bonitas, e ligeiras críticas sociais. O destaque do elenco feminino tinha sido Olga Lekain, a cantar com voz regular de mezzo-soprano e muita graça, e do setor masculino, Jacques Vitry e George Milton, que “conquistaram num lance as simpatias do público” (*Ibidem, idem*). Em parte original e noutra com músicas compiladas, *Cachez-ça* trazia ainda uma partitura muito alegre, com canções francesas e norte-americanas adaptadas ao francês, algumas já popularizadas no Brasil.

Entrecortado de aplausos, o espetáculo teve muitos pedidos de bis, nem sempre atendidos. Conquistando ótima bilheteria e trazendo no repertório, até o dia 28 de setembro de 1926, outras provocantes revistas como *C'est Paris*, *Au Revoir*, *Revue des Revues* e *Oh... Lá... Lá...*, a Companhia Ba-Ta-Clan, após esta permanência na capital

pernambucana, seguiu para Portugal, Espanha, Egito e Japão, segundo divulgava. No Recife, deslumbrou e uniu crítica e público, apaixonadamente.

Agrados, apodos e contendias

Tolerantes e benevolentes ou pérfidos e cruéis, para todos os críticos que atuaram até meados da segunda década do século XX no Recife, a escrita tinha um caráter diletante, sendo apenas uma das muitas atividades que exerciam em sua trajetória de homens da imprensa (repórteres) ou das letras (escritores, intelectuais e/ou dramaturgos), por isso muitos anônimos ocuparam este lugar. Na grande maioria dos artigos o que vemos não traz nenhuma assinatura, nem de iniciais ou pseudônimo, como se em tese representassem o ponto de vista do jornal, escritos quase sempre por profissionais da redação não especializados na matéria, escolhidos de forma aleatória e momentâneos na função. Numa espécie de crítica-crônica de formato curto ou mais longo – já que os textos variavam bastante de tamanho –, referiam-se tanto às estreias, principalmente, quanto ao noticiário teatral, reproduzindo, muitas vezes literalmente, o material de divulgação enviado pelas empresas teatrais.

E se durante o século XIX, num papel doutrinário e moralizador, ainda havia uma defesa para a cena realista em detrimento ao teatro romântico⁸⁵, nos anos iniciais do século XX a crítica passou a se constituir num misto de crônica social e divulgação publicitária, quase sem nenhuma isenção. O texto daqueles que ali trabalharam ainda repete uma lógica que esclarece, em primeiro lugar, aspectos da dramaturgia, buscando referência em críticos mais gabaritados para resumir o enredo da peça e seu significado dramático, seguindo depois por identificar e julgar a atuação de cada ator e atriz – que deveriam estar adequados aos tipos de personagens da época (a ingênua, o cínico, a caricata, o galã, o centro cômico, etc.), condizentes na vestimenta e no desenho físico e psicológico apontados pelo autor.

⁸⁵ Diferentemente do que ocorreu no Rio de Janeiro com a profusão de espetáculos musicados e cômicos inspirados nas revistas francesas e portuguesas, o Recife não vivenciou isso, algo que só aconteceu, com maior intensidade, no decênio 1920, muito por conta da chegada de importantes companhias dedicadas ao gênero, a exemplo da Companhia Nacional de Revistas e Operetas, do Rio de Janeiro, com o ator Brandão Sobrinho entre suas estrelas; da Companhia Regional, dirigida pelo ator baiano Alexandrino Rosas; da Companhia Negra de Revistas, com Grande Otelo ainda como um artista menino; e, em maior destaque, pela temporada da francesa Ba-Ta-Clan e da Grande Companhia Espanhola de Revistas e Operetas Velasco, atrações internacionais já verificadas aqui. É somente a partir da década de 1950 que o público pernambucano reviveu a febre do teatro de revista, com presença maciça de plateias variadas no Teatro de Emergência Almare, no Parque 13 de Maio, onde acontecia a popular Festa da Mocidade, além da iniciativa de alguns empreendedores da cena local, como Wilson Valença e Barreto Júnior.

Depois de observar se a moral tinha sido preservada, arrematava-se com alguma informação sobre a música e o cenário. Dificilmente a luz era lembrada, pela pouca utilização estética da mesma e por não terem ainda um olhar mais apurado sobre o real valor deste elemento da cena. Tudo pautado em convenções cênicas hoje totalmente desatualizadas, atreladas a termos do chamado “velho teatro” pelo olhar contemporâneo. Como exemplo, aponto o destaque que recebeu a primeira sessão do conjunto liderado pelo casal Alda e Américo Garrido, voltando ao palco do Teatro Moderno agora com a constituída Companhia Garridos. O lançamento se deu a 15 de março de 1920, com a burleta *A Mulata do Cinema*, de Gastão Tojeiro, que contava com dez números musicais dos maestros José de Freitas e Freire Júnior.

No elenco, Américo Garrido (também diretor da companhia), Pinto de Moraes (também ensaiador), Grijó Sobrinho, F. Sensação, J. Passos, Rodolpho Moraes, B. Xavier, Alda Garrido, Syr Palm (sua irmã), Thereza Gatti, Esther Gonçalves, Luiza Dell Valle e Angélica Silveira. O ponto, profissional que ainda “soprava” as falas aos atores e atrizes esquecidos, era Genuíno de Oliveira, e José de Freitas o maestro da turma, liderando a orquestra do próprio Teatro Moderno. Registrou, então, o jornal *A Província*:

Agradou em cheio a estreia efetuada ontem neste confortável cinema pela Companhia Garridos. A concorrência do público foi para mais de duas mil pessoas nas duas sessões da noite, regurgitando o teatro de inúmeras famílias da nossa sociedade. *A Mulata do Cinema*, a interessante burleta em 3 atos de Gastão Tojeiro, foi a peça escolhida da estreia. A sua representação logrou arrancar francas e gostosas gargalhadas da plateia e o seu desempenho esteve muito regular. Os artistas de que se compõe o elenco da Companhia Garridos formam um conjunto muito apreciável para explorar o gênero de peças do seu repertório. A sra. Alda Garrido, que com o seu companheiro Américo se popularizou no nosso meio contando inúmeras simpatias do público, recebeu várias vezes muitos aplausos da plateia. Fez a mulata Fabiana com o chiste característico que requeria o papel. Os demais artistas foram-se bem, *não excedendo dos limites recomendados pela moral*. (MODERNO, *A Província*, 16 mar. 1920, p. 2, grifos meus)

Além da enorme quantidade de público, chama atenção o lembrete para que a equipe não ultrapassasse os limites recomendadas pela moral, ou seja, apresentar uma comicidade livre de pornofonias ou gestos licenciosos, até mesmo pela presença de famílias inteiras na plateia, já que não existia restrição censória às montagens do seu repertório, todas já devidamente analisadas e liberadas pelo departamento de Censura local. Entre outras peças exibidas pelos quase três meses seguidos, além de *A Mulata do*

Cinema, que permaneceu por três noites seguidas em cartaz, com duas sessões diárias, às 18 horas e 20h30, destaque para a comédia *Casado... Sem Mulher*, “imitação do francês” de F. Napoleão de Victoria, na qual Alda Garrido vivia o papel do menino Joaquim, com enorme desenvoltura, e até uma versão de *A Escrava Isaura*, adaptada da obra original de Bernardo Guimarães, com a mesma no dramático papel-título.

Por todo aquele tempo, se não houve outras críticas mais detalhadas, a imprensa registrava não só o sucesso de público, mas o bom programa de variedades apresentado pela equipe. Tudo com “graça sadia”, sem excessos de linguagem, dentro da moral e dos bons costumes esperados. Análise mais profunda sobre o que era visto? Nenhuma. Nessa perspectiva de perfil publicista imperando muito mais do que uma possível implicância da crítica de então, a pesquisadora Flora Süssekind (1992), no ensaio “Crítica a vapor: notas sobre a crônica teatral brasileira da virada do século”, aponta, de forma bastante concisa, o método crítico de Arthur Azevedo na seção *O Teatro*, do jornal *A Notícia*, do Rio de Janeiro, para o qual escreveu de 1894 a 1908.

Os mesmos critérios utilizados por ele naquele periódico, ainda no século XIX, servem para a atuação de críticos no Recife até mais da metade do século XX. Referindo-se aos elementos em que se apóia Arthur Azevedo para os seus apontamentos, Flora Süssekind afirma:

Antes de mais nada, na reação do público. Segunda questão: observar o texto, ver se a peça é “bem feita” ou não. Em seguida, avaliar o desempenho dos atores, a eficiência dos cenários. E, por fim, dizer se o empresário foi feliz na realização do espetáculo e na escolha da peça. Felicidade esta ligada, sobretudo, à afluência de espectadores. (SÜSSEKIND, 1992, p. 367-368)

Neste perfil, como exemplo do quão superficial, benevolente e exaltada a crítica recifense podia se apresentar, escolhi uma avaliação onde não faltam qualificativos quase publicitários ao que se viu na comédia alemã, de autor e tradutor não apontados, *O Bode Expiatório*, apresentada pela visitante Companhia Portuguesa de Comédias Cremilda de Oliveira-Chaby Pinheiro, com direção artística de Simões Coelho, no Teatro do Parque, em outubro de 1921. Em mais esse texto sem assinatura, certamente concebido numa contingência urgente de espaço e tempo, adequado à rapidez espremida entre o final do espetáculo e o fechamento do jornal, adjetivos como “perfeito”, “consagrado”, “admirável” e “esplêndida” recheiam o comentário escrito quase ao calor do momento, a tempo de sair publicado na edição do dia seguinte.

Vale sua transcrição quase completa:

Logrou inteiro êxito a representação, ontem, no Teatro do Parque, da comédia *O Bode Expiatório* com que a Companhia Cremilda de Oliveira-Chaby Pinheiro se apresentou na 4ª récita de assinatura. *O Bode Expiatório* foi cabalmente desempenhado, tendo todos os artistas que tomaram parte em sua encenação se havido a pleno contento. Como sempre acontece no teatro alemão, aparece na cena um professor em torno do qual gravitam todas as atenções. É um molde da psicologia germânica, que eiva toda sua cultura dentro do âmbito do magistério. O professor Gustavo Esktein nos foi dado pelo consagrado Chaby Pinheiro. Seus grandes óculos, sua cabeleira loura e até seu físico rechonchudo, tudo concorreu para a vida do sábio tudesco. Nem sequer faltou, no final, o detalhe de uma erudição magistralmente comediada. De outro lado, Cremilda de Oliveira foi esplêndida representando Flora Gurlitt, uma mundana que procurava vingar-se de um amante que a explorara e abandonara. Gestos, postura, hábitos, desequilíbrio de meio e, em suma, o quanto constitui as exterioridades da vida de uma mulher livre, nada foi esquecido. Beatriz de Almeida fez uma Luisa Esktein admirável. De simplicidade emotiva e graça espontânea, seu papel esteve à altura de uma artista de mérito. Mme. Seydlitz, uma velha exagerada e caricata, teve bom desempenho por parte de Maria Augusta. Manoel Rocha deu-nos um “moço chique” ao qual não faltou o mínimo requinte, desde a cintura até a “doçura” da voz. Henrique Werden, o autor de toda a confusão e do próprio “bode expiatório”, um galã perfeito, foi feito por Mário Pedro. Santos Mello, enfim, reproduziu na cena Bernardo Warz, um “idiota” compenetrado, de linguagem pobre e repetida, sempre a achar tudo e todas as coisas de “primeiríssima ordem”. O ator se houve muito bem em seu lugar. (PARQUE, *A Província*, 27 out. 1921, p. 2)

Nesta mesma resenha, o jornalista lembra que as duas “distintas atrizes” Beatriz de Almeida e Maria Augusta lhe mandaram atenciosos cartões, cumprimentando-o e agradecendo as justas referências que ele lhes havia feito. E era essa a crítica possível no Recife daquele momento, fazendo de conta que avaliava os artistas com algum rigor e estes, também, no faz-de-conta que a reconheciam em sua importância de divulgação louvatória às companhias.

Crítica-documento de uma época

Mesmo não existindo nada de reflexão mais elaborada até então, proponho, neste trabalho, na intenção de não desvalorizar tais artigos, não nos atermos aos aspectos negativos ressaltados sobre aquele período a partir de expectativas projetadas posteriormente. Afinal, culpabilizar aqueles que ali exerceram o ofício de cronistas/críticos anônimos por não terem valorizado os indícios de uma possível

renovação de ideias e procedimentos, é uma leitura bastante pejorativa e incômoda que muitos ainda teimam em fazer, na tentativa de nos fazer crer que se vivia quase que num tempo de anacronismo, com repertório e técnicas já envelhecidas, fora do lugar, quando, na realidade, atendia-se às demandas daquele momento, de legitimidade cultural que garantia a capacidade do campo teatral existir enquanto tal. Tudo adaptado à dinâmica e à velocidade da prática jornalística e, também, dos grupos humanos que o compunham com seus jogos de interesse.

No recinto de um teatro, no instante em que se integram a encenação e o público, o processo artístico realiza intensa troca de atuações sociais. Compreender o teatro passa a significar, portanto, compreender a sociedade e o momento histórico em que a arte teatral se insere. Por este motivo, o teatro traz, em sua essência, a presença marcante dos homens de um determinado momento e de seus anseios de seres e sociedades diferentes. Se partirmos em busca da identidade de um fazer teatral datado, terminamos por analisar e descrever um teatro feito por homens, a falar continuamente deles e a presentificá-los sobre o tablado. (COSTA, 2009, p. 19)

São materiais documentais assim que têm nos servido como rara fonte histórica – as únicas que sobreviveram, muitas vezes –, algo que não pode nem deve continuar a ser ignorado. “Este elo mantido com o passado propõe um significado de continuidade e de preservação da memória de uma arte que, paradoxalmente, faz do espetáculo efêmero seu esteio” (*Ibidem*, p. 9). Voltando ao contexto em que escreviam os jornalistas da época, precisamos lembrar que todos estavam submetidos aos problemas de horário das publicações, ou seja, a verticalidade de pensamento era quase impossível. Mas isso não significa que suas apreciações não tinham valor, para além do documento histórico que inevitavelmente já são.

Sem companhias locais dedicadas ao mercado profissional, a não ser aqueles poucos e corajosos artistas que tentavam vida mambembe – a exemplo de Leoni Siqueira –, até o início da década de 1930 o teatro no Recife continuava a ser todo dos amadores que atuavam pelos bairros de subúrbio, de caráter quase sempre familiar. Mas estes “teatros dos arrabaldes”, como eram chamados, raramente recebiam cobertura crítica, como já citei anteriormente. Eram tão diminutas as oportunidades de se ver teatro com a frequência desejada, que esta arte paulatinamente foi perdendo sua importância junto à sociedade. Tanto que o pesquisador Souza Barros afirmou no livro *A Década 20 em Pernambuco (uma interpretação)*:

[...] em meados da década de 1920, muitas sociedades teatrais e grupos ambulantes, comuns no Recife e em várias cidades do interior, não haviam resistido à indiferença da época. O cinema, com as suas exhibições de aventuras rocambolescas, dera, finalmente, o golpe de morte naquelas sociedades e previa-se mesmo o desaparecimento da classe dos amadores. (BARROS, 1985, p. 209)

O que se descreve é que, ainda que considerada uma “década de transformação”, especialmente no cinema mudo com o Ciclo do Recife⁸⁶, não se sentiu uma renovação no teatro pernambucano dos anos 1920, até mesmo porque várias casas de espetáculos surgidas no decênio anterior, agora só apresentavam funções cinematográficas e números de variedades, a exemplo do agora Cine-Teatro Helvética, Cine-Teatro Polytheama, Teatro Moderno e o Ideal Cinema. Este último funcionava na rua Vidal de Negreiros, no Pátio do Terço, Bairro de São José, e ainda entremeava sessões de teatro e variedades antes ou depois das exhibições de filmes, no esquema “tela e palco”.

Em 1929 seria a vez do Teatro do Parque ser arrendado como cinema ao empresário Luiz Severiano Ribeiro, por exatos 30 anos para incômodo da crítica teatral local. Nos bairros é que não faltavam espaços particulares dedicados a receber peças e filmes, sendo um dos mais atuantes o Teatro Livramento, pertencente à Sociedade Dramática do Feitosa, no bairro homônimo, inaugurado em 1910. E se no segmento popular já eram afamados os pastoris de Herotides, no bairro de Santo Amaro; o de Antônio Gaiola, na Torre; e o da Velha Marocas, no Zumbi, além das várias exhibições de mamulengo e de bumba meu boi, a produção dramatúrgica que resistia nem sempre conseguia ser levada à cena.

Uma exceção era o pastoril na linha presépio dos Irmãos Valença, apresentado anualmente no bairro da Madalena, montagem que surgira em 1865, no sítio pertencente à família, por João Bernardo do Rêgo Valença e Ana Alexandrina do Rêgo Valença, avós dos compositores pernambucanos João e Raul Valença. Estes dois, em 1924, lançaram o Grêmio Familiar Madalenense como mais um grupo amador do Recife a possuir “teatrinho” próprio, primando por repertório de peças autorais entre melodramas pastoris, burletas, operetas e comédias musicadas, como *Mancheia de Rosas*, com música de Artur Nogueira Lima; *O Gato Escondido*, *Espinhos de Rosa* e *Coração de Violeiro*, todas assinadas pela dupla.

⁸⁶ “Com a fundação, em 1923, por Edson Chagas e Gentil Roiz, da Aurora Filme e o lançamento, em março de 1925, da sua primeira produção, *Retribuição*, nascia o cinema de enredo [...]. E, de 1925 a 1926, vivia o cinema pernambucano uma fase de prestígio, repercutindo as suas atividades no centro cinematográfico carioca [...]” (BARROS, 1985, p. 214).

Mas as representações eram esporádicas, o que não quer dizer que o público não tinha a oportunidade de apreciar equipes vindas de outros lugares, mesmo com períodos de longo marasmo. Em janeiro de 1925, por exemplo, o teatrólogo Samuel Campello clamava: “O público precisa viciar-se a frequentar o teatro” (CAMPELLO, *Diario de Pernambuco*, 25 jan. 1925, p. 3). Poucos dias depois, um colunista anônimo no *Jornal do Recife* se perguntava: “Qual o motivo desse arrefecimento do gosto pela arte de Talma e João Caetano? A Influência do cinema? O desenvolvimento de esportes violentos como o futebol? Não sabemos” (PELA..., *Jornal do Recife*, 29 jan. 1925, p. 1).

Só pela presença de atrações de fora o campo teatral alterava-se, assim como crescia a atenção que a imprensa lhe dava, cada vez mais atrelada ao serviço de divulgação e não da valoração dos espetáculos com algum rigor. E, ao que parece, os próprios fazedores teatrais já não estavam mais tão interessados numa opinião mais abalizada, pois o que desejavam assegurar era a divulgação dos seus trabalhos, a publicidade, e não a análise posterior com argumentos sobre o que tinha visto.

Se o segmento cultural nos palcos já respirava com outros ares, o colunista teatral da vez no *Diario de Pernambuco* reconheceu isso ao fazer a reclamação de que, assim que uma nova companhia aportava no Recife, os empresários ou interessados no êxito comercial da mesma procuravam os jornais, solicitando carinhosamente a divulgação de notícias favoráveis ao seu conjunto, mas, quando estava a findar a temporada, em meio à praga e ao Deus nos acuda dos benefícios, os beneficiados não tinham, sequer, a gentileza de reservar aos repórteres da cena as cadeiras que lhes deviam ser destinadas desde a primeira noite:

Com a mira unicamente no resultado comercial da festa, forçam a passagem da lotação, a começar pelas cadeiras permanentes da imprensa. Tem sido assim com as companhias que trabalham no Teatro do Parque. A atual [Companhia Nazareth, dirigida pelo ator pernambucano Leoni Siqueira, que estreara em Belém e já tinha passado por Manaus, São Luís, Fortaleza e Natal] não fez exceção. Levava-se ontem à cena, em primeira representação, uma peça de autor pernambucano. Este deveria ser o primeiro a desejar ler a opinião da imprensa. Mas as cadeiras da imprensa não foram respeitadas. Não nos foi possível assistir à peça. Houvesse menos benevolência dos jornais e, sem dúvida, as coisas se passariam de outro modo. (TEATRO..., *Diario de Pernambuco*, 15 abr. 1928, p. 2)

Pelo tom autoritário exposto, vale fazermos uma digressão sobre um jornalista que, àquela época, já cobria o movimento cênico no Recife e, talvez, seja o autor desta

reclamação. Era o veterano Mário Carneiro do Rêgo Melo (1884-1959), que desde 1927 assinava com sua inicial M. tudo o que se referia às artes cênicas no *Diário de Pernambuco*, muito mais crítico do que cronista da área, inclusive no segmento lírico, exercendo a função até o ano de 1934, quando passou a trabalhar no *Jornal Pequeno* e no *Jornal do Commercio*. Neste último, esporadicamente, ainda abordava algumas estreias, mas com atenção primordial às companhias de fora e grupos locais já consagrados.

Ali, na 2ª página, Mário Melo mantinha diariamente a popularíssima *Crônica da Cidade*, mas também escrevia para a *Folha da Manhã Matutina*, aos domingos, outra coluna intitulada *Aqui e Ali*. Focadas no cotidiano, ambas tratavam dos mais diversificados assuntos, incluindo o teatro de vez em quando, quase sempre com teor ranzinza e polêmico. Tanto que para o segmento artístico, ainda que o respeitassem pelas dezenas de anos de batente, ele era visto apenas como um tradicionista extremo. Em 1928, por exemplo, ao cobrir a estreia de *Marquês de Villemér*, comédia dramática em 4 atos de George Sand, pela Companhia de Comédias Lucília Simões-Érico Braga, no Teatro do Parque, trabalho que ele chamou de “peça magnífica e de grande intensidade” (M. [Mário Melo], *Diário de Pernambuco*, 28 abr. 1928, p. 2), o mesmo fez a seguinte queixa:

Parece, infelizmente, que vai diminuindo pouco a pouco o bom gosto pelo teatro, pelo verdadeiro teatro, pois, apesar da concorrência bem regular, o espetáculo de estreia não atraiu a quantidade de público que era de esperar e que se tem notado na apresentação de outras companhias. Melhor diríamos que se evidencia estarem as más companhias, com o mau gênero de espetáculos, a influir fortemente numa ação perniciosa contra o teatro, pela deturpação do bom gosto. (*Ibidem, idem*)

Observando suas opiniões, especialmente quando cobriu vários espetáculos do Grupo Gente Nossa no início da década de 1930 – o primeiro de vida profissional “mais estável” no Recife, que sobreviveu de 1931 a 1942 –, percebe-se o quanto ele estava arraigado à alta comédia de fundo realista, cujos princípios deviam manter a peça com ação dramática lógica, crescente e com cenas, diálogos e personagens adequados à construção de uma realidade cênica, perspectiva que nunca abandonou. Assim, a tarefa de dramaturgos, ensaiadores/diretores e artistas era, para ele, reproduzir a realidade social de seu tempo no palco e, acima de tudo, aperfeiçoar os costumes por meio da crítica moralizadora dos vícios. A boa moral, inclusive, era a tecla que ele mais batia quando conferia as montagens, ideias oitocentistas ainda perdurando nos seus pontos de vista.



M., de Mário Melo, mas também de moralista ao extremo

Para centrarmos nossa atenção sobre essa problemática da moralidade excessiva apenas nos anos 1950, foi exatamente naquela virada de década, quando um dos exemplos de companhia teatral ligada à modernidade da cena brasileira participou da celebração do centenário do Teatro de Santa Isabel, o Teatro Popular de Arte, que Mário Melo se posicionou contra o espetáculo de estreia daquela empresa dos artistas Sandro Polônio, Itália Fausta, Maria Della Costa e Graça Melo. *Desejo*, de Eugene O'Neill, traduzida por Miroel da Silveira e dirigida pelo polonês Zigmund Ziembski, foi a peça escolhida para tal. No intuito de quebrar os elogios que seus colegas da imprensa faziam à montagem, ele não gostou do excesso de realismo da encenação e não se intimidou de chamá-la de “imoral”, quase obscena:

Imoral no encaixe ao tema, nudamente apresentado ao público: mulher moça que casa com um velho de 76 anos e, usando de todos os artifícios de uma impudica, seduz o filho do marido, obrigando-o a tomá-la por amante no próprio lar, concebendo do mesmo um filho que, para gáudio da vaidade do velho, simulador de fortaleza viril perante os vizinhos, o apresenta como fruto legítimo do casamento. Acidente, repito, por sua natureza imoral, repugnante e para cujo desenvolvimento há cenas cruas a pano levantado, com dichotes e comentários até de baixo calão, como quando o violinista, num baile, toca uma música em homenagem aos apêndices do boi, chamados pelo nome, com os quais se ornamenta o suposto pai do fruto daquele incesto. Na realidade, a peça tem isto, sem o véu de que tratava Eça de Queiroz. (MELO, *Jornal do Commercio*, 26 ago. 1950, p. 2)

O contraditório é que ele se fazia defensor de Barreto Júnior, que aparecerá tanto na segunda parte desta tese, o ator-empresário cômico mais castigado pela crítica pernambucana devido às “chanchadas” que apresentava, lembrando que muitos condenavam os espetáculos dele “por faltar-lhes arte, porque não faz de seu teatro escola dramática” (*Ibidem, idem*). No entanto, sua argumentação caminhava pela necessidade de pluralidade da cena local: “Numa cidade grande é preciso haver de tudo. [...] ‘Nem sempre galinha, nem sempre rainha’. O teatro Arte, Instrução, ficará para os iniciados; os profanos gostam do outro” (*Ibidem, idem*). Observando posicionamentos tão contraditórios, parece até que suas opiniões variavam na perspectiva de sempre ir contra a maioria, sem receio de se expor.

Cito outro exemplo, quando a Companhia Portátil de Comédias Mário Sallaberry-Lucy Lamour, do Rio de Janeiro, agendou para o seu lançamento no Teatro de Santa

Isabel *Um Deu Dormiu lá em Casa*, comédia de Guilherme Figueiredo, imprópria para menores de 18 anos. Mário Melo, ainda que reconhecendo a equipe como de bons artistas, não gostou nada da peça e a chamou de bastante imoral na sua concepção. Para responder aos “elogios descabelados” que alguns da imprensa estavam a dar sobre o espetáculo, ou seja, opondo-se a todos e, mais uma vez, colocando-se como antítese dos demais críticos, ele afirmou na sua coluna *Crônica da Cidade*:

A verdade é que se trata de peça fundamentalmente imoral e tanto mais imoral quanto os elogiadores dizem que o autor pintara a sociedade atual através de séculos do que ocorria na Grécia. [...] Fico a perguntar [...] se os elogios ao ruim são mesmo oriundos de convicção; se eles é que estão certos ou se a sociedade está tão corrompida que as coisas mudaram de nome e o conceito de moral variou. (MELO, *Jornal do Commercio*, 6 jun. 1951, p. 2)

Assumidamente um tradicionalista, Mário Melo não aceitava determinadas mudanças comportamentais da sociedade e condenava o que o teatro trazia de novidade quanto a isso, inclusive na forma de apresentar seus enredos. Mas foi quando escreveu para *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1955, na versão dirigida pelo italiano Flaminio Bollini Cerri para o Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), que seus comentários ganharam ainda mais repercussão: “Não sei se em teatro há o gênero espiritista. Se há, a última peça levada no Santa Isabel nele se enquadra; se não há, temos que enquadrá-la no teatro de doidos” (MELO, *Jornal do Commercio*, 18 out. 1955, p. 2), começou assim a sua condenação à dramaturgia e à encenação propostas, salvando-se apenas o desempenho irrepreensível do conjunto:

A peça começa como que do meio para o fim. Logo ao abrir-se o pano, surge um “cortiço” onde procuram a “abelha mestra”, que morrerá assassinada por um jovem amante. E pouco depois aparece a assassinada de vinte anos atrás, ela própria em carne e osso – reencarnação? – para, estando seu cadáver a ser velado na sala, ir em pessoa vê-lo, a fim de ter a impressão de como ficara depois de morta... (Não estou fantasiando. Digam-no os que assistiram ao espetáculo se foi ou não foi assim). Em matéria de cadáver – parece que o autor faz propaganda da reencarnação – não é somente este o que em cena aparece. Disputado por duas irmãs, casa-se um rapaz com uma delas. A que casou o mata em cena aberta, diante da plateia. Sem que se saiba como, volta o morto a contracenar no resto do espetáculo e, porque a assassina fora vítima de um desastre de automóvel e falecera no pronto-socorro, termina ele casando com a cunhada, sob as vistas da falecida primeira mulher... Ou no espiritismo essas coisas podem acontecer, ou se trata de peça de um louco. A terceira hipótese é que seja são o dramaturgo e haja escrito uma peça para público de loucos. Não se

perca de vista que o Sindicato do Elogio Mútuo considerou *Vestido de Noiva* a obra-prima do teatro brasileiro. Felicito o Teatro de Amadores pela demonstração prática que acaba de dar sobre a preferência ao repertório estrangeiro... (MELO, *Jornal do Commercio*, 18 out. 1955, p. 2)

“Sindicato do Elogio Mútuo” era como ele como se referia aos críticos cariocas, nas entrelinhas também atacando a crítica pernambucana. O ensaísta Eduardo Portella, que naquele início de ano tinha voltado ao Recife após bolsa de estudos em Literatura na cidade de Madrid, na Espanha, comentando sobre este artigo de Mário Melo, concluiu que o veterano cronista condenava *Vestido de Noiva* sem nem ao menos compreendê-la, mas não era de se estranhar, afinal, o entendimento do mesmo não ultrapassava o “mofo de arquivos, cavilações estreitamente gramaticais ou fatos e datas históricas de pouca ou nenhuma significação” (PORTELLA, *Diário de Pernambuco*, 20 out. 1955, p. 3), portanto, o TAP não precisava levá-lo em consideração: seu artigo não afirmava nem bom gosto, muito menos conhecimento de causa. Diante disso, Mário Melo voltou a tocar no assunto para maiores esclarecimentos:

Quando dei minha opinião franca e sincera, como costumo fazer, sobre a peça *Vestido de Noiva*, excelentemente representada pelo Teatro de Amadores, contava que teria de arcar com o Sindicato do Elogio Mútuo [...]. Frequento teatro há mais de cinquenta anos, aqui e fora daqui, inclusive no estrangeiro, e nunca vi coisa semelhante. O que compreendo é que pretendem fazer com o teatro o que fazem com a poesia e com a pintura: coisas sem nexos, para aplausos dos que aplaudem as aberrações futurísticas que ninguém entende. (MELO, *Jornal do Commercio*, 26 out. 1955, p. 2)

Osiris Caldas, um dos autores do texto *O Drama do Calvário*, foi um dos poucos jornalistas que, publicamente, se solidarizou com Mário Melo. Na noite em que foi assistir ao espetáculo *Vestido de Noiva*, sentado ao lado do historiador Pereira da Costa, membro da ACTP, e perto de um jovem pintor que, ao final do 2º ato, gritou em voz alta: “Mário Melo é quem tem razão... Isso é teatro para doidos e... eu vou dormir” (*Apud* CALDAS, *Jornal do Commercio*, 5 nov. 1955, p. 10), com gargalhadas ecoando na plateia, na cena da igreja no 3º ato, quando, à frente da matriarca, revela-se que uma das filhas já contara à irmã que sua mãe fediu, os dois amigos tomaram-se de perplexidade: “Ao deixarmos o Santa Isabel, eu e Pereira da Costa, este certamente impressionado pela tal cena da igreja, [...] disse-me a meia-voz: – ‘E você sabe que eu estou sentindo catinga de tudo aquilo?’”.

Não lhe respondi. É que eu estava sentindo também...” (CALDAS, *Jornal do Commercio*, 5 nov. 1955, p. 10).

O seu horror acabou escoando num texto nada afável ao Teatro de Amadores de Pernambuco e cujo título lembrava esse mau cheiro: “A inhaca de Vestido de Noiva” (*Ibidem, idem*). Nelson Rodrigues, ciente do seu teatro desagradável, fétido e pestilento, deve ter amado tanta repercussão enojada no Recife. Quanto a Mário Melo, mantendo-se distante dos outros críticos – atividade jornalística que começou a exercer ainda no final da década de 1920 e, orgulhosamente, como assumido tradicionalista, sempre manteve pensamentos atrelados àquela época –, ao falecer em 24 de maio de 1959, teve a sua principal coluna na imprensa, *Crônica da Cidade*, entregue a Valdemar de Oliveira, com quem, aliás, chegou a travar calorosas discussões e polêmicas que repercutiram intensamente na cidade, tanto que no livro *Mundo Submerso (Memórias)*, o teatrólogo-jornalista afirmou:

Outro homem não viveu em nossa terra tão medularmente tocado da obsessão do culto aos seus antepassados e do interesse pelo engrandecimento de Pernambuco quanto Mário Melo, a insistir sempre nas razões do seu orgulho cívico [...]. Onde houvesse um gesto patriótico a enaltecer, uma relíquia a preservar, um agravo a repelir, o que quer que fosse relacionado ao passado, ao presente ou ao futuro de Pernambuco, aí estava Mário Melo, pronto na defesa, pertinaz na resistência, ágil no ataque. [...] A marca dominante de sua atuação jornalística foi a independência de atitudes. A combatividade. E a pertinácia, levada, por vezes, a extremos de teimosia [...]. Podia-se discordar de Mário Melo, mas, tinha-se de admirar nele o jornalista que falava claro e de frente. (OLIVEIRA, 1985, p. 231-232)

Entre diversos jornalistas anônimos que cobriram os espetáculos no decênio 1920, pode-se dizer que Mário Melo (M.) foi um dos renovadores da imprensa teatral por assumir claramente seus posicionamentos, controversos ou não. Mas dois outros dois nomes vieram, definitivamente, mudar aquele panorama de gente sem ligação mais expressiva com a cena teatral: Samuel Campello (S. C.) e Valdemar de Oliveira (W.), dois verdadeiros homens do palco, da reflexão à prática. Pela importância de suas trajetórias e dos pensamentos e ações que empreenderam, ambos atrelados ao Grupo Gente Nossa, o conjunto que revolucionou o fazer teatral no estado de Pernambuco a partir de 1931, passo a detalhar melhor suas trajetórias de agentes amalgamados da cena e da imprensa.

A militância de Samuel Campello e Valdemar de Oliveira

Samuel Carneiro Rodrigues Campello nasceu a 12 de outubro de 1890, no engenho Arimunã, dentro dos limites do município de Escada, mas teve sua formação intelectual na cidade do Jaboatão. Ali, em 1903, chegou a ser 1º secretário do Grêmio Jaboatonense Seis de Março, associação cultural que manteve até 1906, por 24 números, a revista literária *Fanal*. “Datam de 1904, seus primeiros artigos, valiosos sem dúvida, sinais promissores de brilhante mentalidade”, afirmou o jornalista Clóvis Melo (1950, p. 73) num perfil biográfico que fez dele para a revista *Contraponto*. Aos 15 anos Samuel Campello apareceu pela primeira vez em público, no teatro do Clube Esportivo de Socorro, no município do Jaboatão, representando a comédia *Bicho e Seu Rancho*, original de Ernesto de Paula Santos.

Por mais cinco anos atuou nos palcos amadores, nos “teatrinhos” do Grêmio Jaboatonense Frei Caneca e do Núcleo Diversional de Tejipió; no Grêmio Familiar Areiense, na Distração Dramática Familiar Júlio Dantas, na Polínia Dramática Areiense e, como profissional, na Companhia de Cândida Palácio e Otaviano Chaves. Lançou-se como dramaturgo com a farsa em 1 ato *Coisas de Defunto*, representada pela Trupe Dramática Familiar Arraialense, em 1910, e *O Amor Faz Coisas...*, montada pelo Grêmio Dramático Espinheirense naquele mesmo ano. Enquanto jornalista, desde 1907 colaborou com várias publicações, em algumas como diretor e redator, a exemplo de *A Faisca*, *O Frevo*, sob o pseudônimo Leumas; *O Jaboatonense*, a revista literária *O Parnaso*, *O Proscênio*, órgão da Sociedade Dramática do Feitosa; e as revistas de atualidades *Nossa Terra*, *Rua Nova* e *A Renascença*.

Formou-se advogado em 1912 e chegou a ocupar o cargo de promotor público, mas o teatro o chamava... Orador sempre requisitado, em 1916 foi aceito sócio efetivo do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano, associação que reunia os nomes mais representativos da intelectualidade do estado. No ano de 1919 Samuel Campello decidiu morar no Recife. Como incansável jornalista, chegou a ser crítico de arte do jornal *A Província*, assinando com o pseudônimo Musael do Campo; colaborador do *Jornal do Recife* e, mais tarde, redator secretário de *A Rua*.

Além de autor de poesias, algumas em versos humorísticos, passou a escrever mais para a cena teatral, obras como *Noites de Novena*, burleta de costumes; *Aves de Arribação* e *A Rosa Vermelha*, duas operetas com música de Valdemar de Oliveira; as revistas musicadas *Ih! Ih!*, *Vitraux* e *Rapa-Coco*; as comédias *Uma Senhora Viúva* e

Variações do Verbo Amar; e o drama social *Mulato*, que chegou a ser publicado pela coleção *Teatro Brasileiro*, da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT)⁸⁷, entidade na qual foi aceito como sócio em 1921 e virou representante estadual em Pernambuco de 1923 até a sua morte em 1939.

Foi no *Diário de Pernambuco* que Samuel pôde exercer, inicialmente como redator de 1922 a 1924 e, após um período afastado para assumir o cargo de delegado-auxiliar do policiamento do Recife, mais enfaticamente a partir de 1925 e até o fim da vida, o papel de exímio cronista, a abordar assuntos variados que iam dos calouros das universidades ao possível fim do mundo, dos santos do mês de junho até os incômodos de um plágio. Mas era o teatro quem mais o atraía e apesar da falta de identificação das críticas da época, muitas devem ter sido escritas por ele, embevecido por abordar o tema que mais o agradava. Para o segmento teatral, sendo bem mais cronista publicista do que crítico teatral, ainda assim ele procurava acompanhar o que ocorria nos palcos e suas palavras dizem muito sobre uma compreensão específica da cena em contexto histórico particular, onde ainda não havia surgido o encenador, nem a noção de unidade do espetáculo.

No entanto, por ser um homem com experiência neste *metier*, Samuel Campello conseguiu produzir avaliações mais embasadas dos percalços que o meio enfrentava, revelando já um pensamento sistêmico da situação local e nacional, inclusive na cobrança por um necessário (e ainda distante) apoio federal à continuidade dos trabalhos. Mesmo tendo um olhar de ordenamento estético com claros princípios hierárquicos, nos quais a ênfase sobre o texto e o autor eram as premissas fundantes, se mostrava mais atento às especificidades do fenômeno teatral, pelo menos nas questões de produção, resvalando, por outro viés, numa crítica até certo ponto paternalista, sempre a louvar as iniciativas por compreender as dificuldades vencidas até ali.

Ainda que vejamos o predomínio de um discurso propagandístico (contribuindo para colocar em suspeita as apreciações e até a boa qualidade dos espetáculos e dos elencos avaliados), de postura protecionista quase sempre, com a observação do fato teatral permanecendo na superfície do espetáculo, não dá para negar que este material, além de buscar no palco a sua possível identidade, não deixa de recuperar um significado

⁸⁷ A SBAT surgiu em setembro de 1917, com sede no Rio de Janeiro, por conta da defesa dos direitos nacionais e internacionais dos escritores ou libretistas, frente à manipulação indevida dos textos dramáticos e o descontrole sobre os direitos autorais, vide a quantidade de obras que não tinham seus criadores divulgados, as manipulações sofridas pelos textos dramáticos e as montagens levadas sem o conhecimento dos autores.

cultural para o teatro daquele momento, e denuncia, nas entrelinhas, intenções e tendências do olhar avaliador do jornalista, público ele também. Um comentário não assinado, por exemplo, de 1925, sobre a permanência da irreverente Companhia Alda Garrido no Teatro do Parque, liderada pela atriz-cantora e empresária paulistana radicada no Rio de Janeiro, expõe claramente o que pensava Samuel Campello sobre como a cena devia se manter, respeitosa em todos os sentidos.

E mesmo que não tenha sido ele o autor de tal resenha, ela nos serve para identificarmos a questões que inquietavam a crítica da época, claramente contrária às liberdades que os cômicos se permitiam cada vez mais, mesmo sem reconhecerem que o texto era apenas um dos elementos de suas atuações, mais atentas à relação de intimidade que se podia criar com os espectadores na busca irrefreável pelo riso:

A julgar pelo êxito ontem alcançado com a peça *No Colégio da Marocas*, a pantomima é o gênero de teatro que mais agrada a certa parte do público que frequenta o [Teatro do] Parque. É certo que a peça está nos programas classificada como burleta, mas a interpretação que lhe deram alguns artistas, notadamente Arnaldo Coutinho, que nos saiu um perfeito palhaço, foi de verdadeira pantomima, a obscurecer o trabalho, mais ou menos consciente, deste ou daquele que procurava *conduzir o seu papel de acordo com a orientação do autor*. Sabemos perfeitamente que a Companhia Alda Garrido não veio para aqui com fumaças de arte. Mas os exageros, a bem da própria atriz que dá nome ao conjunto e de outros que procuram elevar-se, deve ter um limite. *O conceito de uma companhia não se mede pelos aplausos baratos de uma parte inculta do público para a qual só agradam macaquices, ditos ultrapicantes ou saracoteios pouco decentes*. (TEATRO..., *Diário de Pernambuco*, 1 set. 1925, p. 4, grifos meus)

Além da ênfase sobre o texto e o autor, ele cobra dos atores que não se entreguem ao gosto baixo de certa parte de plateia inculta e mais ruidosa, a rir e a aplaudir o que ele chama de “macaquices, ditos ultrapicantes ou saracoteios pouco decentes” (*Ibidem, idem*). Foi contra isso que Samuel Campello, ao assumir a administração do Teatro de Santa Isabel, em abril de 1931, como partícipe da chamada “Revolução de 1930” no país, Golpe de Estado liderado pelo militar gaúcho e candidato oposicionista à presidência Getúlio Vargas – saliento que alterações no campo político permitiram conduzir à coordenação daquela casa de espetáculos finalmente um homem de teatro para o cargo, diferente dos outros diretores, a maioria militares ou maestros –, se propôs a realizar um velho sonho seu: lançar, com perspectivas mais promissoras, um conjunto teatral próprio

e permanente no mercado local, poucos meses depois da tentativa frustrada do Grupo Cine-Teatro, também com ele à frente e que pouco sobreviveu no Teatro Moderno.

O Grupo Gente Nossa

Entendendo o campo artístico como um lugar da arte, um terreno de lutas simbólicas da produção cultural, com índices de reconhecimento atribuídos por diferentes instâncias de consagração – desde os pares na arte, os espectadores e a crítica, entre tantas – e numa fricção constante com outros campos, como o político que lhe deu a possibilidade para tal, a partir de agosto de 1931 um novo grupo recifense veio, de fato, transformar o teatro que se fazia até então na capital pernambucana. Nem tanto nos procedimentos de cena, já que oscilou entre a incorporação das tradições e convenções e a proposição de mudanças, mas na relação que essa arte mantinha com o público da terra, o poder político instituído e a imprensa, reverberando em Pernambuco e em outros estados, incluindo a capital da República na época, o Rio de Janeiro.

Tendo à frente o teatrólogo e jornalista Samuel Campello, cujo busto até hoje está homenageado no Teatro de Santa Isabel, foi partindo de um princípio de diferenciação que o Grupo Gente Nossa surgiu num mercado ainda fragilizado, pontual, utilizando outras estratégias culturais para firmar sua credibilidade enquanto produto artístico recifense feito por “gente da gente”, como o seu próprio nome diz. A possibilidade de continuidade de produções cênicas, um local fixo para suas ações e a troca contínua quase sempre entre os mesmos colegas fizeram com que este conjunto viesse influenciar e impulsionar o desenvolvimento do teatro no Recife, atraindo, também, atenção privilegiada dos jornalistas.

Pois é somente a partir de 1931 que vamos perceber uma afluência maior de retomada dos espaços dedicados às avaliações de espetáculos e do próprio noticiário teatral crescente na imprensa do Recife, numa tentativa de dialogar não só com aqueles envolvidos na prática cênica, mas também com o público que aumentava a cada dia. Esta mudança deve-se ao surgimento e constância de trabalho do Grupo Gente Nossa. Mas para podermos entender sua significação à história, com tantas particularidades, já que o teatro é uma das artes mais plurais, pois envolve um grande número de pessoas na sua dinâmica sempre renovada, inclusive com outros campos, é preciso reconhecer aquilo que Howard S. Becker chama de um “mundo da arte”, padrões de uma atividade artística essencialmente coletiva, instituídos como prática rotineira e específica:

A existência de mundos da arte, bem como o fato de afetarem tanto a produção como o consumo das obras de arte, sugere uma abordagem sociológica das artes. Não se trata de uma abordagem cuja finalidade seja a de produzir juízos estéticos, embora muitos sociólogos da arte se tenham entregue a essa tarefa. Pelo contrário, ela possibilita uma melhor apreensão da complexidade das redes cooperativas que geram a arte, [...] enfim de todas as redes e fenômenos análogos envolvidos em todas as artes. (BECKER, 2010, p. 27-28)

Pensando nos procedimentos de criação artística vigentes nos anos 1930, década anterior à instauração definitiva da modernidade na nossa cena brasileira, o teatro pernambucano, quando o Grupo Gente Nossa surgiu – cujo título é sugestivo da proposta que lançavam, a marcar a história de Pernambuco pelos seus propósitos, lutas e conquistas – com perspectiva de continuidade, ainda estava atrelado a um modo de trabalho muito particular. Afinal, procedimentos modernos da cena, como os meses de preparação para uma montagem, ainda não existiam e as peças eram produzidas com, no máximo, algumas semanas de antecedência para ensaios (rígidos, mas poucos), e com repertório cômico e musicado a prevalecer.

Foi o próprio cronista e crítico teatral S. C., no *Diario de Pernambuco*, quem anunciou o surgimento do Grupo Gente Nossa para a noite de 2 de agosto de 1931, com a alta comédia *A Honra da Tia*, de sua própria autoria, lembrando que aquela era a organização de um grupo de teatro “a sério”, a promover “o teatro de farsas, de comédias, de burletas, para duas ou duas horas e meia de espetáculo. Com gente que se preocupe somente de teatro e com um programa simpático para o bolso do público” (S. C. [Samuel Campello], *Diario de Pernambuco*, 19 jul. 1931, p. 6). Arrematou a alvissareira notícia com o seguinte recado: “E ninguém torça o nariz” (*Ibidem, idem*).

Já distante dos palcos como ator, mas atuando como dramaturgo, jornalista e agitador cultural, Samuel Campello ofereceu o seu nome, a sua notoriedade e a sua influência nesta ação, apostando num teatro de “arte e cultura” e aproveitando o fato dele possuir uma espécie de sede – este dado é fundamental para pensarmos na existência de um núcleo teatral com espaço próprio para ensaios, guarda de acervo e apresentações – desde que o Teatro de Santa Isabel não estivesse ocupado por companhias artísticas de fora. Assim, em pouco tempo de atividade o conjunto já vinha “adquirindo cada dia mais simpatias do público pela homogeneidade de seu elenco e escolha das peças encenadas, sem licenciosidades” (O “GRUPO...”, *Diario de Pernambuco*, 9 set. 1931, p. 6). A moral estava sendo mantida.

Aliás, durante toda a trajetória do Grupo Gente Nossa primou-se por um humor sadio, com respeito aos textos e sem acréscimo dos famigerados “cacos” de duplo sentido.⁸⁸ Se houve desconfiças no início, a resposta positiva do público foi crescendo com a apresentação de um repertório variado, mas nem tudo foram flores, como próprio das disputas do campo artístico-cultural, e o próprio Samuel Campello relatou que travava uma ferrenha batalha para estabelecer, de vez, o teatro profissional no Recife, enfrentando campanhas veladas contra sua iniciativa:

O Brasil tem teatro porque tem artistas e autores. [...] Em vários estados o teatro movimenta-se. [...] Em Pernambuco não se poderá fazer coisa idêntica? Pode, sim. O *Grupo Gente Nossa* começa modesto fazendo teatro cômico nos bairros afastados e nos arrabaldes, mas tem ânimo para maiores tentativas. E então escritores daqui mesmo aparecerão por sua vez. Pode-se fazer teatro em Pernambuco. E o mais... é deixar que os pessimistas falem. Eles falam sempre das campanhas da boa vontade. (S. C., *Diário de Pernambuco*, 6 set. 1931, p. 8)

Foi apostando em estratégias culturais – a exemplo da diversidade de repertório, dos preços sempre populares e da abertura de récitas com horários específicos para moças e crianças, entre outros projetos pensados para atrair cada vez mais público –, que Samuel Campello e sua equipe transformaram o que parecia imutável, o desprezo, velado ou não, que o público recifense tinha pela produção teatral local, quase sempre encarada como objeto de suspeita. Para tanto, soube manejar signos distintivos e atos de consagração, produzir a existência num universo onde era preciso diferir, conseguir um nome próprio e firmá-lo como sinônimo de qualidade. Ao assumir-se como sendo um produto eminentemente local com outras preocupações, fez nascer um “signo de reconhecimento”, de distinção.⁸⁹

Sua própria participação na imprensa caminhou neste sentido. Afinal, tanto ele quanto Valdemar de Oliveira – dividindo a direção artística do conjunto a partir do final

⁸⁸ De acordo com o Regulamento Interno do “Grupo Gente Nossa” ([193-], p. 11), os enxertos só seriam desculpados se surgissem para salvar alguma situação não prevista nos ensaios ou para não comprometer a representação “quando o artista não ouvir bem o ponto, falhar a entrada de um companheiro e casos semelhantes sem, entretanto, deturpar o sentido das frases, descer à pornografia ou ir de encontro à ação e ambiente da peça”. O objetivo maior era manter “artistas e auxiliares escalados portando-se com decência e ordem, obedecendo às determinações do diretor de cenas ou quem suas vezes fizer” (REGULAMENTO..., [193-], p. 13). Havia ainda penalidades e elas variavam de multas aumentadas progressivamente até à exclusão definitiva do conjunto, sem direito a qualquer saldo de dividendos.

⁸⁹ Mais detalhes podem ser lidos no meu trabalho de dissertação no Departamento de Pós-Graduação em História da UFPE que concluí em 2018: *O Teatro no Recife da Década de 1930: outros significados à sua história*. Disponível em: <<https://attena.ufpe.br/handle/123456789/32007>>. Ou no livro de mesmo título, lançado pelo SESC Pernambuco (FERRAZ, 2021).

de 1931 – escreviam diariamente nos jornais e suas influências foram fundamentais para que os periódicos em que trabalhavam, e outros mais, abrissem cada vez maiores espaços à divulgação, num diálogo efetivo e constante da crítica/crônica com a prática teatral. Isto só foi possível não só pelo interesse que se havia criado em relação ao aumento da dimensão do movimento da época e pela propriedade com que aqueles dois lançavam detalhes do segmento nos seus escritos, mas também pelo envolvimento de outros intelectuais no setor, agora, cada vez mais assumindo suas identidades e claramente interessados na escrita dramática, muitos impulsionados graças aos concursos de textos realizados pelo próprio Grupo Gente Nossa.

Fazer ver o “bom teatro”

Ainda que limitados pelo imediatismo do veículo, as resenhas de Samuel e Valdemar podem até não atingir a densidade e o aprofundamento desejados, mas possibilitaram oportunidades de espaços para se expor análises às vezes bem interessantes, juízos e questionamentos que foram valiosos para o contexto da produção cênica no Recife, mesmo que ainda não tenham contribuído para a história da crítica teatral no Brasil. Por isso entendo que o objeto em análise – o teatro ali realizado – e a produção jornalística sobre ele são indissociáveis, sem perder a perspectiva histórica do tempo em que cada material foi escrito.

Para tanto, recorro ao artigo “Sobre a crítica no teatro”, compartilhado em 1911 por Jacques Copeau na intenção de defender “uma arte teatral verdadeira, superior, que deveria ser contraponto à produção vigente, bastante apegada a uma estética comercial, ligeira, que produzia conforme as demandas exigidas por um público necessitado de entretenimento e nenhuma reflexão” (*Apud* VASQUES; CUNHA, 2016, p. 413). O intuito era não estimular a produção de obras supérfluas e incentivar uma arte teatral mais pura, mais transformadora, uma arte que se afastasse da cultura de massa que dava seus primeiros passos naquele século XX.

Mas, ao voltarmos nosso olhar ao Recife entre as décadas de 1920 e 1930, quando Samuel Campello e Valdemar de Oliveira começaram a atuar nos jornais, os consumidores do teatro estavam ávidos por entretenimento e era isso o que os empresários e produtores, para sobreviverem, lhes entregavam. A crítica/crônica, de certa forma, compactuava com esta situação, ainda que quase sempre lembrasse a importância de se fazer uma arte mais “elevada” e, para aquela conjuntura tão incipiente ainda, a “alta

comédia” cumpria este papel e era o que se almejava⁹⁰. Ambos, por mais perspicazes que fossem, reconheciam e compactuavam que aquele teatro, mesmo cômico e musicado, atendia ao espírito do espectador fatigado pelo trabalho do dia e que se recusava a reencontrar no palco as misérias, preocupações e tragédias do cotidiano, todos ávidos por diversão apenas.

Certamente por isso não era raro o Grupo Gente Nossa divulgar que sua nova realização trazia uma “peça para rir da primeira cena à última” (OS ESPETÁCULOS..., *Diário de Pernambuco*, 10 jan. 1933, p. 4), como salientou na estreia da comédia *O Amigo Tobias*, original espanhol de Miguel Trodi, com adaptação ao ambiente do nosso país pelo ator e dramaturgo Brandão Sobrinho. Ao afirmar que aquela “hilarante comédia – [era] uma das mais interessantes do arquivo do teatro ligeiro” (O 2º ESPETÁCULO..., *Diário de Pernambuco*, 12 jan. 1933, p. 6), o Grupo Gente Nossa não só muitas vezes apostava em obras já conhecidas da plateia recifense, por ter estado incluída no repertório de companhias itinerantes em visita a Pernambuco, quase sempre com números de variedades nos intervalos, como também fazia questão de alardear o que poderiam esperar os espectadores da sua nova produção: “Rir! Rir! Rir!”, como lembravam os recorrentes anúncios da época, mas necessariamente dentro dos bons costumes.

Já que era preciso alargar o público cada vez mais, e estávamos ainda distantes do chamado “teatro de arte”, de sentido mais universal e profundo, o teatro ligeiro cumpria bem a sua função para aqueles tempos e a crítica-crônica, de perfil inegavelmente ainda impressionista, respondia aos estímulos da época. O que me chama a atenção é o desprezo aos escritos daquele passado, sem levar em conta que são eles que nos dão detalhes às vezes pormenorizados de como a cena se processava, ainda que nos moldes do chamado “velho teatro”, mas atendendo às perspectivas do público naquele período. É importante observar que a figura do “crítico especializado” – quando a criação substituiu a mera observação – aparece no Brasil ao mesmo tempo que a do encenador, somente a partir dos anos 1940, e o próprio trabalho dos atores – e dos jornalistas da área também – passou a ser percebido de outra maneira:

⁹⁰ Desde o século XIX, para Quintino Bocaiúva, a alta comédia devia instruir divertindo. Já para José de Alencar, este estilo teatral precisava conciliar dois princípios básicos: a moralidade e a naturalidade, fotografando a realidade, mas adicionando ao retrato a pincelada moralizadora. Quanto a Machado de Assis, este, como crítico, elegeu a alta comédia como a forma dramática ideal para o teatro brasileiro desenvolver-se e exercer uma benéfica função civilizadora junto à sociedade. Ainda que estes pensamentos se refiram ao sistema teatral do século XIX, de outro momento temporal e histórico, eram seguidos à risca no Recife daquela época. Mais detalhes no capítulo “O realismo”, do livro *Ideias Teatrais: o século XIX no Brasil*, de João Roberto Faria (2001, p. 85-144).

O pensamento sobre encenação vigente já no final dos anos 1940 aumentava a responsabilidade do intérprete, agora não um mero repetidor, mas alguém que, em diálogo constante com seus colegas, usará sua voz, seu corpo, sua inteligência a serviço de um espetáculo. (VARGAS, 2013, p. 111)

Não tínhamos tal consciência, é preciso reconhecer, ainda que alguns dos cronistas da cena recifense tenham tentado uma avaliação mais completa do fenômeno teatral, levando em conta os diversos elementos do espetáculo – texto, música, cenários, atuação, resposta do público, etc. Mas tudo se processava em frases muito curtas, quase sempre com predicativos e nenhuma análise mais profunda, respeitando ao máximo as indicações que vinham nas rubricas das obras dramatúrgicas. É interessante observar na época, por exemplo, a dificuldade em analisar o espetáculo como resultado das relações cênicas. Cada intérprete e cada elemento cênico são vistos apenas isoladamente. Este é um dos motivos para a nossa historiografia afirmar que os críticos/cronistas daquele período, apegados a códigos antigos, em nada contribuíram para uma efetiva renovação do palco brasileiro.

No entanto, a crítica local, como um testemunho de seus contemporâneos, a meu ver, se faz importante também pela ausência quase absoluta dos textos dramáticos por completo, especialmente àqueles concebidos em Pernambuco, e por nos possibilitar como a atuação era percebida então, quase sempre ressaltando como elogio a capacidade do ator vivenciar o papel, “encarnando-o”, penetrando psicologicamente na sua personagem para transfigurar-se nela. Pelas contingências de concepção às pressas, no formato do afogadilho mesmo, praticamente sem haver tempo para desenvolver reflexão mais verticalizada, tudo ainda era escrito em menos de uma hora para ser publicado no dia seguinte à estreia do espetáculo. E este era um entrave sério.

Para além do perfil de crônica social e arranjo publicitário em que transparecem muitas vezes tais resenhas, algumas características que podemos apontar nesses textos são a continuada preocupação didática de orientação ao público e sempre na perspectiva de uma possível melhora para aquele trabalho cênico; a estreita relação com o mercado – os aplausos determinavam o sucesso da empreitada cênica –; o caráter engajado de valorização ao teatro – era muito mais preferível conquistar o leitor para ir ao teatro, do que afastá-lo –; e o perfil pouco exigente num desenvolvimento minimamente analítico, algumas vezes funcionando quase como um exercício de retórica apenas. Atrelado a hierarquias e convenções praticadas desde o século XIX, a exemplo da perspectiva da

“peça bem feita” em sua escrita aristotélica, além do enquadramento dos atores em personagens-tipos, não havia também a perspectiva de um autor publicar mais de uma crítica sobre o mesmo espetáculo (raras vezes isto aconteceu), explorando questões diferentes levantadas nas montagens, algo que o paulista Décio de Almeida Prado, por exemplo, um tempo depois, fez tantas vezes.

Além de formado pela Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo (USP), Décio de Almeida Prado, nosso mais conceituado crítico de teatro do século XX em todo o Brasil, que começou a escrever críticas sobre teatro de 1941 a 1944 na revista *Clima* – tão diferente do empirismo do Recife –, ao iniciar sua carreira como crítico teatral de *O Estado de S. Paulo*, a partir de 1946 e até 1968, sempre teve apoio para escrever artigos sucessivos, inicialmente sem limite de espaço, pela importância que o diretor da empresa jornalística, Júlio de Mesquita Filho, também idealizador daquela instituição de ensino, atribuía às questões culturais. Por isso,

[...] a moderna crítica teatral, tanto em São Paulo quanto no Rio de Janeiro, desempenhou um papel fundamental na formação e consolidação do teatro brasileiro moderno. Além de sua tradicional função de registro histórico, a moderna crítica se caracterizou, antes de tudo, por uma atitude engajada, marcada pela preocupação de estabelecer um diálogo efetivo não só com o público, mas também com os profissionais da cena – atores, diretores, autores, cenógrafos, iluminadores etc. –, cumprindo uma função ao mesmo tempo reflexiva e formativa. (BERNSTEIN; JUNQUEIRA, 2013, p. 174)

Isto deve-se a uma nova mentalidade que é fruto de formação universitária, algo que não existia no Recife daqueles tempos. Influenciado por professores franceses que compunham o departamento de Filosofia da USP, Décio de Almeida Prado, na sua prática tão inovadora, acabou se tornando o crítico símbolo da modernidade.⁹¹ Somente a partir daí, com mais espaço para a reflexão, pôde-se fazer um exercício de caráter bem mais analítico e especializado, formulando conceitos e diretrizes claras, ainda que de viés totalmente textocêntrico. Por isso, servindo como ponta-de-lança de uma nova mentalidade teatral, o crítico paulistano transformou-se num elemento de grande importância “no processo de renovação do teatro brasileiro, assumindo uma posição clara

⁹¹ Em entrevista à pesquisadora Maria Cecília Garcia, Décio de Almeida Prado confessou: “Quando comecei a fazer crítica, já tinha viajado à França e aos Estados Unidos. Na França, eu vi muito teatro e vi as companhias consideradas de vanguarda” (GARCIA, 2004, p. 274). A mesma autora lembrou ainda: “Alguns autores preferem chamar a crítica de resenha; ‘resenha crítica’. Outros, de crônica. Muitos dos críticos brasileiros se autodenominam cronistas e se referem às suas críticas como crônicas teatrais. Décio de Almeida Prado é um deles” (*Ibidem*, p. 72).

no combate aos vícios do teatro profissional e buscando contribuir para a formação de uma nova consciência teatral” (BERNSTEIN; JUNQUEIRA, 2013, p. 166).

Outro colega seu, Sábato Magaldi, discípulo dele sem dúvida, ao referir-se à modernidade do teatro, vinculando-a “à consciência do espetáculo teatral como arte autônoma – não mera materialização cênica da arte literária” (MAGALDI, 2006, p. 49), complementa mais dados a essa perspectiva atualizada que ainda se mostrava bem distante do que poderíamos encontrar no Recife de então, pois o palco continuava a ser apenas o suporte preciso e exato da narrativa anunciada na peça, e as considerações da crítica pautavam-se por isso.

O que faltava ao nosso teatro, portanto, ao findar os anos de 1930, não era um desconhecimento da cena, mas uma cultura que fosse aplicada ao teatro, e, sobretudo, sentir como necessária a harmonização da encenação. Uma direção única que colocasse em uníssono o trabalho dos intérpretes, do cenógrafo, do iluminador, e dos demais envolvidos [...]. E, finalmente, um repertório mais sério e bem acabado. (*Ibidem*, p. 98)

O hábito do “dizer bem” era a preocupação primordial de todos os atuantes daquele passado, primando por uma boa dicção e projeção de voz, mas provavelmente alguns “diziam” sem dar importância ao significado mais profundo do que falavam. Cristalizava-se a fala e também a atuação, mais próxima ao real de cada um. Sendo assim, quase não havia verticalidade no estudo da personagem e os atores permaneciam sempre mais ou menos idênticos a si mesmos, porque assumiam personagens-tipos que lhes eram familiares. Transformavam-se, portanto, em reprodutores de uma criação cênica baseada na mais extraordinária espontaneidade, convenção da época que quase não incomodava aos avaliadores da cena na imprensa.

O jornalista Valdemar de Oliveira, no entanto, se colocou como exceção, e na crítica ao espetáculo *Senhorita Gata*, comédia argentina de Roberto Gachem e Augustin Remon, com tradução do ensaiador Avelar Pereira, exigiu uma maneira um tanto diferente de cada elemento do Grupo Gente Nossa se expressar. Fez elogios, claro, mas não se furtou a apontar problemas de atuação em grande parte do elenco.

Nada pode ser pior na arte que o conformismo

Pela sincera exposição pública em longo escrito para o *Diario de Pernambuco*⁹², mesmo sendo Valdemar de Oliveira um integrante do conjunto liderado por Samuel Campello, a crítica que ele concebeu tornou-se a mais interessante encontrada por mim antes da chamada “modernidade teatral”, por isso, destaco seus trechos mais significativos. Como era de praxe, o jornalista, médico, músico e teatrólogo começou por apontar os valores da dramaturgia de *Senhorita Gata*, que davam possibilidades para boas composições de personagens, afinal, ao seu olhar, aquela era uma obra de teatro de primeiro plano:

Cada tipo é de difícil construção, não bastando saber caracterizar-se ou atender ao pé da letra às rubricas do libreto. Os papéis reclamam estudo demorado para que não se deforme a sua linha psicológica, antes se integre no quadro geral da ação, de maneira a nos dar o justo equilíbrio e a justa homogeneidade à representação. Enredo bem produzido e fabulado, desenvolvendo-se através de transições sutis e sentimentos. Peça um pouco longa, é verdade, mas dessa extensão que agrada por ser toda ela bem escrita. Diálogos construídos para serem jogados por atores de pulso, o que lhes tira toda a monotonia. (OLIVEIRA, *Diario de Pernambuco*, 4 out. 1933, p. 5)

Além de aplaudir a tradução feita por Avelar Pereira do original argentino, Valdemar de Oliveira passou a tratar da maneira como a obra foi posta em cena, com elogios àquele enquanto ensaiador também. O resultado? Um espetáculo magnífico. Quanto aos atores e atrizes, foi direto porque costumava falar-lhes sempre as suas impressões: “E do que precisa essa gente modesta, trabalhadora e perseverante não é do elogio incondicional, mas de quem lhes seja absolutamente sincero, apontando-lhes defeitos e virtudes” (*Ibidem, idem*), ressaltando um exercício que a crítica deveria fazer para não se derramar apenas em elogios enganosos.

Começou por abordar Amália de Souza, dizendo-lhe que ela tinha se conduzido bem em cena. Apenas bem, pois seus trabalhos se pareciam muito uns com os outros. Vista e ouvida uma vez, até agradava, mas a partir daí sentia-se que os seus elementos de atuação eram bem reduzidos. E complementou em alerta:

⁹² Neste momento, por conta da situação política do país, o *Jornal do Commercio*, periódico para o qual Valdemar de Oliveira trabalhava como crítico de artes, redator e editor da página artística, não estava sendo impresso, empastelado pelo Governo Getúlio Vargas e proibido de ser impresso a partir de outubro de 1930. Só voltou a circular quase quatro anos depois, a partir do dia 30 de setembro de 1934 e segue até hoje, mesmo que somente no formato *online*.

É preciso renovar-se, empregar novas tintas nas suas interpretações, desenhar mais nitidamente os seus personagens, tornar-se mais maleável às exigências das rubricas dos seus tipos. Realmente, em *Senhorita Gata*, pouca margem se oferecia para isso. Mas foi a oportunidade de dizer essas coisas simples a Amália de Souza [...] cujo tirocínio de palco bem poderia inspirá-la para que nos desse uma Anita menos incolor como desenho de personagem. (OLIVEIRA, *Diário de Pernambuco*, 4 out. 1933, p. 5)

Sobre Luiz Carneiro, o reconheceu como um dos melhores elementos do Grupo Gente Nossa, que não faria vergonha a qualquer grande companhia de comédias: “Quando tem bem sabido o seu papel, é sempre muito boa a sua atuação” (*Ibidem, idem*). Mas lembrou, sem perder o humor, que a questão era ele lembrar as falas... Ainda assim, considerou que o ator tinha se conduzido brilhantemente na peça *Senhorita Gata*, numa única restrição aos pequenos exageros da sua paixão por Miss Clay, que poderiam ter sido evitados, sem que por isso sofresse a linha do papel. Uma outra atuação para a qual pediu mais discrição do traço caricatural foi a de Lourdes Monteiro, na personagem Miss Clay.

Com “Boa caracterização, a aplaudida excêntrica do Grupo situou-se bem no contexto geral da representação, dando-nos um tipo bem interessante” (*Ibidem, idem*), mas pediu-lhe que não esquecesse de que a governanta inglesa era “sóbria, lenta, severa, dentro da moldura cômica das suas atitudes” (*Ibidem, idem*). Quer dizer, além de cobrar naturalidade, todos deviam conter-se para evitar possíveis exageros, tanto dramáticos quanto cômicos, estes últimos para não resvalarem em farsa desbragada ou nos recursos do baixo cômico, tão condenados. Já Elpídio Câmara, um dos atores locais mais queridos da época, mostrou que o seu talento artístico era mesmo uma realidade:

De vez em quando Elpídio nos dá uma interpretação digna de elogios: em *Ninho Azul*, em *O Mimoso Colibri*, em *O Amigo Tobias*, em *Zuzu*... Desempenhos que fogem à banalidade dos papéis cômicos sem personalidade marcante. Também já disse uma vez a Elpídio que ele era muito “igual” em todos os papéis, que experimentasse novas caracterizações e utilizasse novos processos de comicidade. Foi o que Elpídio conseguiu nos dois primeiros atos de *Senhorita Gata*. No 3º, voltou ao Elpídio de sempre, distanciando-se do caráter preponderante do seu personagem. Já sei que a rubrica pede modificação, mas não deve ser tanta... Só para o fim da peça é que a transformação é completa. E, isto mesmo, nos sentimentos. O fato, porém, é que nos dois primeiros atos, Elpídio desenvolveu uma “performance” que pode inscrever-se como das mais interessantes da sua galeria de tipos. Esteve ótimo. (*Ibidem, idem*)

Ainda segundo sua análise, Valdemar de Oliveira achou que Rui Lobato e Augusta Moreira tiveram papéis pequenos que não ofereciam margem à detalhada apreciação, mas ressaltou que ambos não comprometeram o trabalho. À Letícia Flora coube uma parte de relevo a qual se saiu muito bem. “Ela tem traquejo de palco e ‘enche’ bem as suas falas. [...] Acentuou demasiado, talvez, o vinco do seu personagem no 1º ato. Não havia necessidade, suas falas eram suficientes. No 3º ato esteve esplêndida” (OLIVEIRA, *Diário de Pernambuco*, 4 out. 1933, p. 5), festejou.

Para encerrar, voltou sua atenção à atriz-cantora portuguesa Maria Amorim, que lhe revelara a última faceta da sua excelsa personalidade artística, transformando-se a cada nova mulher vivida no palco e sendo múltipla numa só figura. A descrição é longa, mas detalhista àquela composição:

[...] deu-nos na deliciosa “Gata” uma admirável prova de que nenhum papel lhe é defeso no gênero drama, comédia ou opereta, não sendo difícil, pelo visto, que seja igualmente grande – ela, que é tão pequenininha – na tragédia, na ópera, na revista e (quem sabe?) na pantomima! O seu papel é difícilíssimo, pelo colorido que reclama, pelas transições de que está repleto – mutações de sentimentos, de atitudes, de gestos – que o tornam parte de grande envergadura para atrizes de primeira plaina. Fez uma menina endiabrada, ainda infantil aqui, já mulher ali, pondo em polvorosa toda a casa e cujo o espírito, egresso do mundo irreal da infância, pouco a pouco se inicia no amor e vem a amar com toda a ardência da alvorada de sua puberdade. [...] Fez rir e fez chorar, principalmente naquela sequência final do 1º ato, quando as suas lágrimas, acompanhando a partida de sua mãe, rasgam a fundo a personalidade de Gata, entremostrando-a sensível e enternecida. E, por toda a peça, foi uma sucessão deliciosa de bruscas transições, magistralmente encenadas por Maria Amorim, cujo trabalho se salienta pela maneira com que foi observado, traçando a psicologia da personagem de tal modo que o público mal sente como se vai modificando aquele espírito diabólico de Gata até o final do 3º ato, em que, totalmente modificada, a endiabrada menina já é outra, completamente. Reparem na diferença... E observem como a modificação é lenta, através de toda a peça, transformação que claramente se sente não ser devida ao tempo, mas ao milagre de um sentimento nascente que abafa as demasias daquele temperamento, descerrando-lhe o verdadeiro fundo da sua alma: da sua alma de mulher transfigurada pelo amor. (*Ibidem, idem*)

Valorizando a disciplina e a dedicação que o teatro inevitavelmente cobra, nota-se que Valdemar de Oliveira reclamava maior preparação dos atores numa época em que o estudo da personagem ainda era tão rápido, com poucos ensaios, moldado em fórmulas consagradas que vinham do século XIX. Mesmo avaliando personagens-tipo, quase sempre com características minimamente lembradas nas rubricas dos dramaturgos, ele os

vê como seres humanos acima de tudo, necessitando do preenchimento de sentimentos por cada intérprete, podendo este ainda acrescentar detalhes que enriqueceriam a persona vivida em cena.

Acreditando na autonomia do ator ou da atriz para fazer figuras com ainda mais multiplicidade de atitudes, emoções e presença – numa perspectiva, posso dizer, até moderna para aquele momento –, mesmo na atuação cômica realista, ele não deixa de enfatizar que cada qual abrisse possibilidades da plateia experimentar várias sensações e sentimentos junto àquelas personagens, pois ninguém é linear, igual o tempo todo. Somos vários em um só, como ele reafirma ao elogiar a senhorita Gata vivida pela atriz-cantora Maria Amorim. A essência da condição humana é sermos fragmentados, contraditórios, por isso era preciso dar personalidade aos tipos vividos, apontar particularidades, dar-lhes maior coloração, fazer nascer presença viva, transfigurar-se a cada novo desafio. E no intuito de estar integrado ao conjunto, não bastava brilhar sozinho. Esta é ou não uma noção moderna de atuação?

Sem desvencilhar-se das indicações do autor – o respeito à obra ainda estava em primeiro plano –, Valdemar de Oliveira, como crítico teatral atento, sugere que era preciso dar contornos diferenciados às palavras, explorar nuances e ritmos diversos às frases, conhecer bem a construção da obra apresentada, observar minuciosamente posturas e gestos, lançar-se à imaginação numa composição (e não apenas caracterizar-se), pois se fazia mais do que necessário surpreender o público criando instrumentos de sedução aos espectadores, enfim, ousar se experimentar. É a partir desta sua apreciação crítica que podemos refletir o quanto o “moderno” não estava tão longe do “antigo”, mas os dois convivendo em conjunto, pois ambos se retroalimentam sempre.

Antes de chegar às considerações finais, faço minha **homenagem** a todos aqueles que dedicaram parte de suas vidas a produzir resenhas sobre o teatro. Tenho enorme prazer em ler seus materiais e, na minha humilde colaboração, fazê-los sobreviver um tempo a mais através dos meus reescritos.

Dedico esta pesquisa, então, a Samuel Campello, Mário Melo e Valdemar de Oliveira por serem os primeiros críticos profissionais de Pernambuco a assinarem seções teatrais dando a “cara a tapa” (pois, diferente dos anônimos de antes, com pseudônimos, todos sabiam quem eles eram). Minha gratidão por seus registros.



De uma revisão e atualização constantes: considerações finais

Toda a contextualização histórica aqui exposta veio no sentido de olharmos com mais atenção ao passado. Afinal, ainda é preciso iluminar períodos do teatro pernambucano pautados sobre códigos de produção e interpretação remanescentes do século XIX. De um tempo em que padrões de atuação eram baseados na especialização de papéis predeterminados (com termos hoje em desuso, como dama-galã e centro nobre); da febre dos dramas históricos e românticos nas primeiras exposições melodramáticas no Teatro de Santa Isabel ou da chegada tateante das montagens de cunho realista, até o explodir dos gêneros ligeiros a fazerem o público cantar e rir desbragadamente. Tudo isso marcado pela presença do fundamental “ponto” (figurando em algumas companhias do Recife até os anos 1960) e de uma pluralidade impressionante de gêneros: comédias classificadas em estratos (baixa e alta) ou comédias-dramas, fantasias líricas e atos variados, farsas, operetas, óperas-bufas, “revuettes”, sainetes, burletas, vaudevilles, revistas, dramas sacros ou sociais realistas, quer dizer, repertórios de bem outrora.

Que todo esse arsenal tenha servido para revalorizar momentos diversificados e esquecidos da nossa trajetória teatral, ou apagados propositadamente, postos de lado, como se não tivessem valor e interesse algum, fossem apenas mofo nas páginas amarelecidas de jornais quase impossíveis de se virar a página. Mas, como dizem, é preciso reavivar memórias do passado para iluminar o presente-futuro. Por isso defendo que se faz necessário sempre localizar, citar, esmiuçar e explicar os componentes dos escritos daqueles tempos, aqui expostos quase como uma espécie de inventário ainda não revelado nos trabalhos de história do teatro pernambucano, mas de inegável valor documental. É de uma produção que se encontra desprezada, sem se observar as condições possíveis de sua época, que surge um grande arsenal de escritos na imprensa por parte de olheiros atentos àquela cena.

Dos reclamantes anônimos àqueles que primeiramente usaram pseudônimos para evitar represálias por suas opiniões. E foram muitos, de jornalistas de batente a espectadores/diletantes ou até os próprios artistas envolvidos: O Kapla, O Espectador, Os R. R., Abdalah-el-Kratif, W., Aroum Ah-Hamganes, Luciano d’Athayde, P. senior, H., Sans Nom, O Compadre do Ponto, A Cadeira 33, C. de Castelli, Mário, A Lanterna de Diógenes, M. S. J. P., Antunes, O Rasga Diabos!, Ré Grave, Mephistopheles, Ismael, Um Pernambucano, Um do Povo, Um Matuto, O Sentinela, O Porteiro, Um da Plateia, O Apreciador do Mérito, O Imparcial, Um Amador, O Veritas, Admirador e Patrício,

Verdadeiro Dileta, O Amigo do Mérito e até nomes verdadeiros como Ferreira Villela, Manoel Arão, Mário Melo, Samuel Campello e Valdemar de Oliveira. Isso sem contar aqueles repórteres totalmente anônimos da redação, que nem assinavam suas colunas, a exemplo do(s) da *Revista Diária*, do *Diário de Pernambuco* (o jornal que mais teve acesso, graças à *Hemeroteca Digital Brasileira*), mas ainda há outros periódicos envolvidos no século XIX, como *A União*, *A Imprensa: Jornal Político e Social*, *O Constitucional* e *Jornal do Recife*, ou, a partir do século XX, o *Jornal do Commercio*.

Todos esses observadores/críticos do que se podia ver no palco e ao redor do universo teatral tentaram encurtar a distância entre criadores, espectadores e leitores, afinal, o crítico quer travar uma espécie de diálogo e, em seu esforço criativo e também legitimador, com justiça ou não, ver reverberar sua opinião sobre tal montagem. Pensa-se assim a crítica teatral, aqui exposta tão minudentemente (detalhes são sempre valiosos), enquanto lugar de memórias, saberes e de representação de um registro de acontecimento artístico na história do teatro pernambucano, brasileiro. E que assim possamos reverter os discursos ainda unânimes a respeito da pouca importância da cena daquele passado, com suas singularidades e contradições, mas nunca imobilismo.

Se todas as resenhas, inicialmente, tinham reduzido espaço para a reflexão crítica e eram encaradas quase como um despejar de reclamações e acusações ou um colunismo socioteatral, destinado a formar a opinião pública através da aliança entre informação e julgamento superficial, com o passar dos anos foram se adensando, muitas vezes levando em conta as condições de produção possíveis, característica que irá perdurar na crítica pernambucana por décadas, talvez pela quantidade de verdadeiros homens do teatro que a experimentaram com o exercício da prática de palco também. Na tentativa de fazer reverberar os sentidos e significados que deram ao teatro, visto como parte determinante de sua identidade, claro que seria impossível revelar todas as críticas escritas na imprensa pernambucana por tão longo recorte temporal, mas tentei transitar pelas situações mais interessantes, de embates mesmo, com o teatro posto à berlinda e sendo o assunto palpitante por diferentes momentos.

Espero que tudo aqui tenha motivado você a querer acompanhar ainda mais a história da imprensa e do teatro pernambucano – quiçá do teatro brasileiro em sua maior amplitude – em novas e futuras publicações. Oxalá assim seja!

Recife, mar. 2025, faz sol!

Leidson Ferraz



Fontes periódicas:

A CADEIRA 33. Cristóvão Colombo. **Diario de Pernambuco**. Recife, 18 mar. 1869. Publicações a Pedido. p. 2.

A CAPITAL Federal [Anúncio]. **Diario de Pernambuco**. Recife, 21 jan. 1908. p. 3.

A COMPANHIA... **Diario de Pernambuco**. Recife, 21 jan. 1908. Artes e Diversões. p. 2.

A FADA de Coral [Anúncio]. **Diario de Pernambuco**. Recife, 12 nov. 1903. p. 3.

A FILHA do ar ou A Princesa Azulina [Anúncio]. **Jornal do Recife**. Recife, 20 ago. 1982. p. 1.

A. L. [Adeth Leite]. Na inauguração do Santa Isabel, em 1850, já existia um Oliveira. **Diario de Pernambuco**. Recife, 29 abr. 1964. Segundo Caderno/Teatro Quase Sempre. p. 3

AO PÚBLICO... **Diario de Pernambuco**. Recife, 19 nov. 1838. p. 1-3.

AB-HAMGANES, Aroum. Arte dramática – Esmeralda. **Diario de Pernambuco**. Recife, 8 jul. 1863. Literatura. p. 8.

ARTES e Diversões. **Diario de Pernambuco**. Recife, 13 nov. 1903. p. 2.

ARTES e Diversões. **Diario de Pernambuco**. Recife, 14 nov. 1903. p. 1.

ARTES e Diversões. **Diario de Pernambuco**. Recife, 15 nov. 1903. p. 2.

ARTES e Diversões. **Diario de Pernambuco**. Recife, 17 fev. 1910. p. 1-2.

ARTES e Diversões. **Diario de Pernambuco**. Recife, 7 out. 1911. p. 1.

BEGICAS. Le Croquefer. **Diario de Pernambuco**. Recife, 3 jun. 1867. Publicações a Pedido. p. 2.

C. Teatro de Santa Isabel. **Diario de Pernambuco**. Recife, 24 mar. 1863. Comunicados. p. 2.

CALDAS, Osiris. A inhaca de “Vestido de Noiva”. **Jornal do Commercio**. Recife, 5 nov. 1955. Notícias do Interior. p. 10.

CÂMARA, Eugênia. Ao público. **Diario de Pernambuco**. Recife, 11 ago. 1863. Publicações a Pedido. p. 2.

CAMPELLO, Samuel. Suba o pano! **Diario de Pernambuco**. Recife, 25 jan. 1925. p. 3.

CHEGOU... **Diario de Pernambuco**. Recife, 23 mai. 1867. Pernambuco/Revista Diária. p. 2.

COIMBRA, A. J. Duarte. O empresário ao público de Pernambuco. **Diario de Pernambuco**. Recife, 10 ago. 1863. Comunicados/Teatro de Santa Isabel. p. 2.

COMPANHIA Christiano de Souza. **Diario de Pernambuco**. Recife, 23 mar. 1913. Teatro-Cinema Helvética. p. 1.

COMPANHIA Cuniberti. **Diario de Pernambuco**. Recife, 12 ago. 1882. Revista Diária. p. 2.

COMPANHIA de Arte e Bioscope Inglês [Anúncio]. **Diario de Pernambuco**. Recife, 12 out. 1902. p. 3.

COMPANHIA de Operetas. **Diario de Pernambuco**. Recife, 14 jan. 1898. Revista Diária. p. 3.

COMPANHIA de Operetas. **Diario de Pernambuco**. Recife, 18 jan. 1898. Revista Diária. p. 3-4.

COMPANHIA Francisco de Souza. **Jornal do Recife**. Recife, 9 fev. 1908. Gazetilha. p. 2.

COMPANHIA Tomba. **Diario de Pernambuco**. Recife, 3 jun. 1906. Artes e Diversões. p. 2.

COMPANHIA Tomba. **Diario de Pernambuco**. Recife, 10 jun. 1906. Artes e Diversões. p. 2.

COMPANHIA Velasco. **Diario de Pernambuco**. Recife, 3 ago. 1924. Cenas & Telas. p. 5.

CONSOANTE... **Diario de Pernambuco**. Recife, 25 jan. 1908. Artes e Diversões. p. 2.

CONSTANDO... **Diario de Pernambuco**. Recife, 19 out. 1838. Avisos Diversos. p. 3.

CORRESPONDÊNCIA... **Diario de Pernambuco**. Recife, 30 set. 1848. Interior. p. 1.

DALILA [Anúncio]. **Diario de Pernambuco**. Recife, 9 mar. 1863. p. 3.

DE-GIOVANNI, Manoel. Contra fatos não há argumentos. **Jornal do Recife**. Recife, 7 mai. 1869. Publicações Solicitadas. p. 2.

DESEMBARCADA... **Diario de Pernambuco**. Recife, 14 jan. 1908. Artes e Diversões. p. 2.

EFEITOS... **Diario de Pernambuco**. Recife, 3 jun. 1867. Partido Conservador. p. 2

ESTREIA da atriz Ismênia Matteos. **Diario de Pernambuco**. Recife, 21 jan. 1896. Artes e Artistas. p. 2.

ESTREOU... **Diario de Pernambuco**. Recife, 12 jan. 1908. Artes e Diversões. p. 5.

É VERDADEIRAMENTE... **Diario de Pernambuco**. Recife, 6 jun. 1867. Pernambuco/Revista Diária. p. 1.

EXTASIADO. **Diario de Pernambuco**. Recife, 5 out. 1841. Avisos Diversos. p. 3.

F. Teatro de Santa Isabel. **Diario de Pernambuco**. Recife, 21 abr. 1869. Publicações a Pedido. p. 2.

GAMBÔA, Francisco de Freitas. **Diario de Pernambuco**. Recife, 25 out. 1838. Avisos Diversos. p. 3.

GEMMA Cuniberti [Anúncio]. **Diario de Pernambuco**. Recife, 28 jul. 1882. p. 4.

GRÊMIO Dramático. **Diario de Pernambuco**. Recife, 3 jul. 1869. Revista Diária. p. 1.

HOJE... **Diario de Pernambuco**. Recife, 10 mar. 1860. Pernambuco/Revista Diária. p. 2.

INCÊNDIO do Teatro de Santa Isabel. **Diario de Pernambuco**. Recife, 21 set. 1869. Revista Diária. p. 1.

INCÊNDIO horrível. **Diario de Pernambuco**. Recife, 20 set. 1869. Revista Diária. p. 1.

ISMAEL. A revista “Sangaio”. **Jornal do Recife**. Recife, 24 mar. 1896. Teatros e Salões. p. 2.

M. [Mário Melo]. Companhia Lucília Simões-Érico Braga. **Diario de Pernambuco**. Recife, 28 abr. 1928. Cenas & Telas/Teatro do Parque. p. 2.

MELO, Mário. Excesso de realismo. **Jornal do Commercio**. Recife, 26 ago. 1950. Crônica da Cidade. p. 2.

MELO, Mário. O “Deus” é como “O Guarda da Alfândega”. **Jornal do Commercio**. Recife, 6 jun. 1951. Crônica da Cidade. p. 2.

MELO, Mário. Teatro de Amadores. **Jornal do Commercio**. Recife, 18 out. 1955. Crônica da Cidade. p. 2.

MELO, Mário. Materialização do subconsciente. **Jornal do Commercio**. Recife, 26 out. 1955. Crônica da Cidade. p. 2.

MEPHISTOPHELES. Fausto Júnior. **Jornal do Recife**. Recife, 3 ago. 1882. Publicações Solicitadas. p. 2.

MODERNO. **A Província**. Recife, 16 mar. 1920. As Diversões no Recife. p. 2.

MONTEIRO, J. Ao ator Antônio J. Duarte Coimbra no dia do seu benefício. **Diario de Pernambuco**. Recife, 26 mar. 1860. Publicações a Pedido. p. 2.

M. S. J. P. Teatro. **Diario de Pernambuco**. Recife, 26 abr. 1861. Comunicados. p. 3.

NA QUARTA-FEIRA... **Diario de Pernambuco**. Recife, 22 set. 1865. Pernambuco/Revista Diária. p. 1.

NOM, Sans. Os buffos parisienses. **Diario de Pernambuco**. Recife, 9 jul. 1867. Publicações a Pedido. p. 3.

NOURY. A Companhia... **Diario de Pernambuco**. Recife, 27 mai. 1867. Teatro de Santa Isabel. p. 3.

O 2º ESPETÁCULO social do Grupo Gente Nossa, amanhã. **Diario de Pernambuco**. Recife, 12 jan. 1933. Cenas & Telas. p. 6.

O ABREU. **Diario de Pernambuco**. Recife, 7 nov. 1838. Correspondência. p. 5 e 6.

O ATOR... **Diario de Pernambuco**. Recife, 8 fev. 1860. Pernambuco/Revista Diária. p. 2.

O CANDEIA. **Diario de Pernambuco**. Recife, 21 mar. 1834. Avisos Particulares. p. 4.

O DEMÔNIO da Meia-Noite [Anúncio]. **Jornal do Recife**. Recife, 23 jul. 1882. p. 3

O FESTEJADO... **Diario de Pernambuco**. Recife, 31 jan. 1908. Artes e Diversões. p. 2.

O “GRUPO Gente Nossa” fecha contrato com o “Ideal Cinema”. **Diario de Pernambuco**. Recife, 9 set. 1931. Cenas & Telas. p. 6.

O KLAPA. Teatro de Santa Isabel. **A União**. Recife, 25 mai. 1850. Folhetim. p. 2.

O KLAPA. Teatro de Santa Isabel. **A União**. Recife, 20 jul. 1850. Folhetim. p. 1-2.

OLIVA, Ramon de. Minhas impressões. **Diario de Pernambuco**. Recife, 21 jan. 1908. p. 1.

OLIVEIRA, Germano Francisco de. Teatro de Santa Isabel. **Diario de Pernambuco**. Recife, 4 out. 1850. p. 3.

OLIVEIRA, Valdemar de. “Senhorita Gata” pelo Grupo Gente Nossa. **Diario de Pernambuco**. Recife, 4 out. 1933. Cenas & Telas. p. 5.

O MAXIXE [Anúncio]. **Diario de Pernambuco**. Recife, 29 jan. 1908. p. 5

O MOSTEIRO de Santiago [Anúncio]. **Diario de Pernambuco**. Recife, 16 abr. 1861. p. 4.

- O NOVIÇO [Anúncio]. **Diario de Pernambuco**. Recife, 25 fev. 1860. p. 3.
- O REINO das Joias ou A Cauda do Diabo [Anúncio]. **Jornal do Recife**. Recife, 21 jul. 1882. p. 3
- O SANGAIO. **Jornal do Recife**. Recife, 14 fev. 1896. Teatros e Salões. p. 2.
- O SANTA... **Diario de Pernambuco**. Recife, 16 jan. 1908. Artes e Diversões. p. 2.
- O SENTINELA. Teatro. **Diario de Pernambuco**. Recife, 25 abr. 1861. Comunicados. p. 3.
- OS ESPETÁCULOS do Grupo Gente Nossa. **Diario de Pernambuco**. Recife, 10 jan. 1933. Cenas & Telas. p. 4.
- OS RABICHOS. **Jornal do Recife**. Recife, 12 jan. 1893. Gazetilha. p. 3.
- OS R. R. O Teatro de Santa Isabel e o seu empresário. **A Imprensa: Jornal Político e Social**. Recife, 15 out. 1850. Comunicado. p. 2
- O TIM TIM... **Diario de Pernambuco**. Recife, 17 jan. 1908. Artes e Diversões. p. 2.
- O VARIEDADES... **Jornal do Commercio**. Rio de Janeiro, 14 jul. 1892. Teatros. p. 1.
- PARQUE. **A Província**. Recife, 27 out. 1921. Teatros & Cinemas. p. 2.
- PELA arte dramática. **Jornal do Recife**. Recife, 29 jan. 1925. A Cidade. p. 1.
- PELO Santa Isabel. **Jornal do Recife**. Recife, 25 jan. 1908. Gazetilha. p. 1.
- POR MOTIVO... **Diario de Pernambuco**. Recife, 18 mai. 1904. Artes e Diversões. p. 2.
- PORTELLA, Eduardo. Como o TAP faz teatro. **Diario de Pernambuco**. Recife, 20 out. 1955. p. 3.
- PRESÉPIO [Anúncio]. **Diario de Pernambuco**. Recife, 2 jan. 1850. p. 2-3.
- QUESTURA Policial. **Jornal do Recife**. Recife, 13 jan. 1893. Atos Oficiais. p. 2.
- RELATÓRIO apresentado à Assembleia Legislativa Provincial pelo Exm. Sr. Conde de Baependi, presidente da província, na instalação da sessão do corrente ano, em 10 do corrente mês (continuação). **Diario de Pernambuco**. Recife, 17 abr. 1869. Parte Oficial/Teatro de Santa Isabel. p. 2.
- RETROSPECTO Semanal. **Diario de Pernambuco**. Recife, 3 mai. 1858. p. 2.
- REVISTA Diária. **Diario de Pernambuco**. Recife, 10 mar. 1863. p. 2.
- REVISTA Diária. **Diario de Pernambuco**. Recife, 13 mar. 1863. p. 2.

REVISTA Diária. **Diario de Pernambuco**. Recife, 18 mar. 1863. p. 2.

SANGAIO. **Diario de Pernambuco**. Recife, 14 fev 1896. Artes e Artistas. p. 3.

S. C. [Samuel Campello]. “De gente nossa”. **Diario de Pernambuco**. Recife, 19 jul. 1931. Cenas e Telas. p. 6.

S. C. [Samuel Campello]. Teatro nacional. **Diario de Pernambuco**. Recife, 6 set. 1931. Cenas & Telas. p. 8.

SOBE... **Diario de Pernambuco**. Recife, 18 fev. 1960. Pernambuco/Revista Diária. p. 3.

TEATRO. **Diario de Pernambuco**. Recife, 25 abr. 1827. p. 4.

TEATRO. **Diario de Pernambuco**. Recife, 28 set. 1838. p. 2.

TEATRO. **O Tribuno**. Recife, 14 jun. 1867. Diversas. p. 2.

TEATRO. **Diario de Pernambuco**. Recife, 17 set. 1869. Revista Diária. p. 1.

TEATRO de Apollo [Anúncio]. **Diario de Pernambuco**. Recife, 9 fev. 1860. p. 3.

TEATRO de Santa Isabel. **Diario de Pernambuco**. Recife, 17 jul. 1850. Folhetim. p. 1.

TEATRO de Santa Isabel. **Diario de Pernambuco**. Recife, 12 ago. 1863. Literatura. p. 8.

TEATRO de Santa Isabel. **Diario de Pernambuco**. Recife, 26 jun. 1869. Publicações a Pedido. p. 2.

TEATRO de Santa Isabel. **Diario de Pernambuco**. Recife, 17 abr. 1921. Cenas e Telas. p. 3.

TEATRO de Santa Isabel [Anúncio]. **Diario de Pernambuco**. Recife, 4 jan. 1908, p. 3.

TEATRO de Santa Isabel [Anúncio]. **Diario de Pernambuco**. Recife, 23 abr. 1914, p. 5.

TEATRO do Parque. **Diario de Pernambuco**. Recife, 2 abr. 1918. Cenas & Telas. p. 4.

TEATRO do Parque. **Diario de Pernambuco**. Recife, 1 set. 1925. Cenas & Telas. p. 4.

TEATRO do Parque. **Diario de Pernambuco**. Recife, 19 set. 1926. Cenas & Telas. p. 4.

TEATRO do Parque. **Diario de Pernambuco**. Recife, 15 abr. 1928. Cenas & Telas. p. 2.

TEVE... **Diario de Pernambuco**. Recife, 25 out. 1902. Teatros e Diversões. p. 2.

TIM TIM Por Tim Tim [Anúncio]. **Diario de Pernambuco**. Recife, 16 jan. 1908. p. 3.

TIVEMOS... **Diario de Pernambuco**. Recife, 18 jan. 1908. Artes e Diversões. p. 2.

UM DO POVO. **Diário de Pernambuco**. Recife, 27 abr. 1861. Comunicados. p. 2-3.

UM ESPECTADOR. **Diário de Pernambuco**. Recife, 30 mar. 1842. Avisos Diversos. p. 4

UM PERNAMBUCANO. Ao público. **Diário de Pernambuco**. Recife, 14 ago. 1863. Avisos Diversos. p. 4.

UM POUCO... **Diário de Pernambuco**. Recife, 17 nov. 1865. Literatura. p. 8.

VENDAS. **Diário de Pernambuco**. Recife, 2 mar. 1827. p. 3.

W. Teatro. **Diário de Pernambuco**. Recife, 9 abril. 1861. Publicações a Pedido. p. 2.

W. Revista Teatral. **Diário de Pernambuco**. Recife, 24 abr. 1861. p. 3.

W. Revista Teatral. **Diário de Pernambuco**. Recife, 24 abr. 1861. Comunicados. p. 3.

X. Y. Z. A Mulatinha Pernambucana. **Diário de Pernambuco**. Recife, 12 out. 1838. Comunicado. p. 3.

X. Y. Z. Duas palavras a Mr. Gonnet. **Diário de Pernambuco**. Recife, 24 jan. 1839. p. 2.

X. Y. Z. Srs. redatores... **Diário de Pernambuco**. Recife, 24 out. 1838. Correspondências. p. 3.

Y'. **Diário de Pernambuco**. Recife, 15 out. 1838. Avisos Diversos. p. 4.

Sites:

Acervo CEPE (Companhia Editora de Pernambuco) – <https://acervocepe.com.br/acervo/colecao-jornais-seculo-xix---recife>.

Hemeroteca Digital Brasileira (Biblioteca Nacional) – <https://memoria.bn.gov.br/hdb/periodico.aspx>.

Projeto Livro Livre (Iba Mendes) – www.projetolivrolivre.com.

Referências bibliográficas:

ABREU, Eberto García. Crítica ou críticos: um dilema do teatro. Trad. Almir Ribeiro. In: **Sala Preta**. Vol. 12, N. 2, dez. 2012. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57491/60506>>. Acesso em: 21 jul. 2021.

ARRAIS, Izabel Concessa. **Teatro de Santa Isabel**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2000.

ASCARELLI, Roberta. Gemma Cuniberti. **Dicionário Biográfico de Italianos – Volume 31**, 1985. Disponível em: <https://www.treccani.it/enciclopedia/gemma-cuniberti_%28Dizionario-Biografico%29/>. Acesso em: 3 mar. 2025.

ASSUNÇÃO, Maria de Fátima da Silva. **Sábato Magaldi e as Heresias do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

BARROS, Souza. **A Década 20 em Pernambuco** (uma interpretação). Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1985.

BECKER, Howard S. **Mundos da Arte** – edição comemorativa do 25º aniversário, revista e aumentada. Tradução: Luís San Payo. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BERNSTEIN, Ana; JUNQUEIRA, Christine. A crítica teatral moderna. In: FARIA, João Roberto (Org.). **História do Teatro Brasileiro**, Volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.

BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. **Autores e Atores**: biografias. Salvador: Imprensa Oficial do Estado da Bahia, 1922.

BORGES, Geninha da Rosa. **Teatro de Santa Isabel**: nascedouro & permanência. 2ª ed. Recife: CEPE, 2000.

BRANDÃO, Tania. A falência da crítica: formas da crítica teatral na História do Teatro Brasileiro. In: **Ouvirouver**. Uberlândia: Revista dos Programas de Pós-Graduação do Instituto de Artes: Universidade Federal de Uberlândia. V. 14. Nº 1. Jan.-Jun., 2018. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/42884>>. Acesso em: 17 jan. 2020.

CALLIPO, Daniela Mantarro. As grandes estrelas do Alcazar Lyrique do Rio de Janeiro: a edificação de um mito. In: **Historiæ** – Revista da Universidade Federal do Rio Grande (FURG), vol. 8, nº 2, 2017. Disponível em: <<https://periodicos.furg.br/hist/article/view/7908/5162>>. Acesso em: 13 mar. 2020.

CAMPELLO, Samuel. O Teatro em Pernambuco. In: **Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano**. Recife: Oficinas Gráficas da Repartição de Publicações Oficiais, 1922.

CASTRO, Lígia Lemos de. Revolução Praieira (Pernambuco): o que foi e suas causas. In: **Toda Matéria**. s. d. Disponível em: <<https://www.todamateria.com.br/revolucao-praieira/>>. Acesso em: 28 fev. 2025.

CORREIA, Viriato. O fundador do teatro brasileiro. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 13 abr. 1941.

CORREIA, Viriato. O mais antigo crítico teatral do Brasil. In: **Dionysos**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro: Ministério da Educação e Cultura. Nº 10. Dez., 1960.

COSTA, Francisco Augusto Pereira da. **Anais Pernambucanos (1795-1817)** – Vol. VII. Recife: Secretaria do Interior e Justiça: Arquivo Público Estadual, 1958.

COSTA, Marta Morais da. **Palcos e Jornais**: representações do teatro em Curitiba entre 1900 e 1930. Curitiba: Ed. da UFPR, 2009.

CRÍTICA em Movimento – O papel da crítica de teatro no Brasil: do jornal impresso à plataforma digital. Itaú Cultural (Org.) [Textos Valmir Santos, Ivana Moura, Edson Fernando dos Santos e Silva e Macksen Luiz]. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <https://issuu.com/itaucultural/docs/caderno1_criticemmovimento_af2/1?ff>. Acesso em: 17 set. 2021.

FARIA, João Roberto. Alencar: a semana em revista. In: CÂNDIDO, Antonio [*et al.*]. **A Crônica**: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

FARIA, João Roberto. **Ideias Teatrais**: o século XIX no Brasil. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001.

FARIA, João Roberto. **Teatro e Escravidão no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2022.

FERRAZ, Leidson Malan Monteiro de Castro. “Drama do Ódio” e o levante da crítica teatral em Pernambuco no ano 1900. In: **Anais do XXIX Simpósio Nacional de História da ANPUH** (Associação Nacional de História). Brasília, 2017. Disponível em: <https://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1502763017_ARQUIVO_Dramad oOdioelevantedacriticatratralemPernambuconoano1900-LeidsonFerraz.pdf>. Acesso em: 9 mar. 2025.

FERRAZ, Leidson Malan Monteiro de Castro. Contribuição à história dos festivais de teatro no Brasil. In: **Arteriais** – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA. Vol. 5, nº 9, 2019. Disponível em: <<https://periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/article/view/9821>>. Acesso em: 8 mar. 2025.

FERRAZ, Leidson Malan Monteiro de Castro. **Louvores e Pedradas à ACTP (Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco)**: a pulverização da crítica de teatro no Recife entre 1955 e 1969. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2023. Disponível em: <www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/13994>. Acesso em: 12 mar. 2025.

FERRAZ, Leidson Malan Monteiro de Castro. **O Teatro no Recife da Década de 1930**: outros significados à sua história. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2018. Disponível em: <<https://attena.ufpe.br/handle/123456789/32007>>. Acesso em: 9 mar. 2025.

FERRAZ, Leidson Malan Monteiro de Castro. **O Teatro no Recife da Década de 1930**: outros significados à sua história. Recife: SESC Pernambuco, 2021.

FERREIRA, Licínia Rodrigues. **O Teatro da Rua dos Condes**: 1738-1882. Tese apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, no ramo de Estudos Artísticos/Teatro. Lisboa, 2019. Disponível em: <<https://repositorio.ul.pt/handle/10451/41781>>. Acesso em: 5 dez. 2023.

FIGUEIRÔA, Alexandre. **O Teatro em Pernambuco**. Recife: Assembleia Legislativa do Estado de Pernambuco, 2003.

FREYRE, Gilberto. Diário Íntimo de Louis Léger Vauthier. In: **Um Engenheiro Francês no Brasil** – 2º Tomo. Trad. Vera M. F. de Andrade. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1960.

GARCIA, Maria Cecília. **Reflexões Sobre a Crítica Teatral nos Jornais**: Décio de Almeida Prado e o problema da apreciação da obra artística no jornalismo cultural. São Paulo: Editora Mackenzie, 2004.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, Emblemas, Sinais**: morfologia e história. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GIORGIS, Luiz Ernani Caminha. **Sesquicentenário da Batalha de Monte Caseros**, 2002. Disponível em: <<https://www.acadhistoria.com.br/outextos/MonteCaseros.pdf>>. Acesso em: 7 mar. 2025.

GIRON, Luís Antônio. **Minoridade Crítica**: a ópera e o teatro nos folhetins da corte: 1826-1861. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de (Orgs.). **Dicionário do Teatro Brasileiro** – temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva: SESC São Paulo, 2006.

KOSTER, Henry. **Viagens ao Nordeste do Brasil** (Travels in Brazil). Trad. Luís da Câmara Cascudo. 11ª ed. Vol. 1. Recife: Fundação Joaquim Nabuco: Editora Massangana, 2002.

LEVIN, Orna Messer. A crônica e a cena: considerações sobre o teatro na imprensa do Rio de Janeiro no século XIX. In: **Revista da Anpoll** (Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística). Florianópolis: Associação Nacional de Pós-Graduação em Letras e Linguística. V. 1. Nº 38. Jan.-Jun., 2015. Disponível em: <<https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/841>>. Acesso em: 13 dez. 2019.

LOWENTHAL, David. Como conhecemos o passado. In: **Revista Proj. História**. São Paulo: PUC/SP. 1998.

MAGALDI, Sábato. O teatro e a função da crítica. In: **O Percevejo** – Revista de Teatro, Crítica e Estética. Ano 3. Nº 3. Rio de Janeiro: Departamento de Teoria do Teatro: Escola de Teatro: UNIRIO, 1995.

MAGALDI, Sábato. **Teatro Sempre**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MAIOR, Mário Souto Maior; SILVA, Leonardo Dantas (Org.). **O Recife**: quatro séculos de sua paisagem. Tradução: Lúcia Maria Coelho de Oliveira Gaspar. Recife: Fundaj, Editora Massangana: Prefeitura da Cidade do Recife, Secretaria de Educação e Cultura, 1992.

MARZANO, Andrea. **Cidade em Cena**: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892). Rio de Janeiro: Folha Seca: FAPERJ, 2008.

MELO, Clóvis. Samuel Campello. In: **Contraponto** – Centenário do Teatro de Santa Isabel. Edição Especial. Ano V, Nº 12. Recife, dez. 1950.

MENCARELLI, Fernando Antônio. **Cena Aberta**: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo. Campinas, SP: Editora da Unicamp: Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 1999.

MOURA, Carlos Francisco. **O Teatro em Mato Grosso no Século XVIII**. Belém: SUDAM, 1976.

NEVES, Larissa de Oliveira. A opereta francesa: alguns apontamentos para compreender sua história. In: **Ephemera** – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto, vol. 1, nº 1, 2018. Disponível em: <<https://periodicos.ufop.br/ephemera/article/view/1662>>. Acesso em: 22 jul. 2020.

OLIVEIRA, Valdemar de. **Origem do Teatro, no Brasil**. Obra inédita pertencente ao acervo do *Projeto Memórias da Cena Pernambucana*. Recife: [197?].

OLIVEIRA, Valdemar de. **O Capoeira**: um teatro do passado. Brasília: Ministério da Educação e Cultura, Departamento de Documentação e Divulgação, 1977.

OLIVEIRA, Valdemar de. **Mundo Submerso** (Memórias). 3ª ed. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1985.

OLIVEIRA JÚNIOR, Magno Martins de. **Censura e Resistência no Teatro Brasileiro**: do Império à contemporaneidade. Trabalho de conclusão do curso de Artes Cênicas, habilitação Bacharel – Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, 2021. Disponível em: <https://bdm.unb.br/bitstream/10483/30921/1/2021_MagnoMartinsDeOliveiraJunior_tc_c.pdf>. Acesso em: 7 mar. 2025.

PONTES, Heloisa. Introdução à Edição Brasileira Sociedade em Cena. In: CHARLE, Christophe. **A Gênese da Sociedade do Espetáculo**: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

PRADO, Décio de Almeida. **Exercício Findo**: crítica teatral (1964-1968). São Paulo: Perspectiva, 1987.

RANGEL, Octávio. **Técnica Teatral**. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Saúde, 1948.

REGULAMENTO Interno do “Grupo Gente Nossa”. Acervo Projeto Memórias da Cena Pernambucana. Recife: Grupo Gente Nossa, [193-].

SETTE, Mário. Bailes de mascarados. In: **Contraponto**. Ano 1, Nº 4. Recife, mar. 1947, p. 25.

SILVA, José Amaro Santos da. **Música e Ópera no Santa Isabel**: subsídio para a história e o ensino da música no Recife. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2006.

SILVA, Leonardo Dantas. Koster: o mais fiel retratista da paisagem. In: KOSTER, Henry; MAIOR, Mário Souto Maior. **Viagens ao Nordeste do Brasil** (Travels in Brazil). Trad. Luís da Câmara Cascudo. 11ª ed. Vol. 1. Recife: Fundação Joaquim Nabuco: Editora Massangana, 2002.

SOUSA, J. Galante de. **O Teatro no Brasil** – Tomo I – Evolução do teatro no Brasil. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura: Instituto Nacional do Livro, 1960.

SOUSA, J. Galante de. **O Teatro no Brasil** – tomo II – Subsídios para uma bibliografia do teatro no Brasil. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1960.

SOUZA, Felipe Azevedo de. A ópera em meio aos enredos sociais do Recife. In: PAULA, Karuna Sindhu de; SOUZA, Felipe Azevedo de; DESLANDES, Sérgio. **Ópera no Recife**: vozes, bastidores, espectadores. Recife: Titivillus, 2018.

SÜSSEKIND, Flora. Crítica a vapor: notas sobre a crônica teatral brasileira da virada de século. In: CÂNDIDO, Antonio [et al.]. **A Crônica**: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

TOLLENARE, L. F. de. **Notas Dominicais**. Coleção Pernambucana. Vol. XVI. Recife: Governo do Estado de Pernambuco, Secretaria de Educação e Cultura, Departamento de Cultura Recife, 1978.

TORRES, Walter Lima. **Ensaio de Cultura Teatral**. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

VARGAS, Maria Thereza. A modernização da arte do ator. In: FARIA, João Roberto (Org.). **História do Teatro Brasileiro**, Volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.

VASCONCELOS, Thaís. **José de Lima Penante e a Dramaturgia Teatral na Manaus do Século XIX**. Manaus: Editora Mamoeiro, 2020.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de Teatro**. 3ª ed. Porto Alegre: L&PM Editores, 1987.

ZAMBRANO, Gustavo. **A Trajetória Artística de Furtado Coelho nos Palcos Brasileiros (1856-1867)**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto, 2018. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/server/api/core/bitstreams/b91a09e8-7dbb-4494-985d-35ae02baff68/content>>. Acesso em: 6 mar. 2025.

Este projeto contou com o incentivo da:



Secretaria de
Cultura



GOVERNO DO ESTADO
PERNAMBUCO
MAIS TRABALHO, MAIS FUTURO.

SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA

MINISTÉRIO DO
TURISMO



PONTO DE VISTA: crítica e cena pernambucana

Leidson
Ferraz

