

## **A CRÔNICA E A CENA: CONSIDERAÇÕES SOBRE O TEATRO NA IMPRENSA DO RIO DE JANEIRO NO SÉCULO XIX**

### **THE CHRONICAL AND THE STAGE: REGARDS ON THEATRE IN NINETEENTH CENTURY PRESS IN RIO DE JANEIRO**

*Orna Messer Levin<sup>1</sup>*

**RESUMO:** Atentando para a importância do teatro na vida brasileira do século XIX, este artigo procura examinar as características da crônica teatral. A crônica dedicada ao exercício da crítica a espetáculos é observada em sua forma embrionária e na forma consagrada de resenha semanal. Nota-se a especificidade da evolução do gênero, cuja escrita transita de uma preocupação com o texto e com o público para uma atenção quase exclusiva com a interpretação dos artistas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Crônica. Teatro. Crítica

**ABSTRACT:** By drawing attention to the importance of theatre in Brazilian life during the 19th century this article attempts to examine the main features of theatre chronicles. Chronicles written as critical reviews of plays are here examined in their initial form, as well as in their more well known variety, the weekly reviews. It is possible to note the specific way in which the genre evolves, firstly focused on the text and the public and later, almost exclusively, on artist's interpretation

**KEY WORDS:** Chronicle. Theatre. Criticism

---

<sup>1</sup> Universidade Estadual de Campinas

## A CRÔNICA E A CENA: CONSIDERAÇÕES SOBRE O TEATRO NA IMPRENSA DO RIO DE JANEIRO NO SÉCULO XIX

São relativamente poucos os estudos que se dedicam a examinar a crônica brasileira do século XIX pela ótica do teatro. O mais comum é que as investigações sobre o gênero nascido nos rodapés dos jornais diários enfatizem sua aproximação com a prosa ficcional, caracterizando-o como escrita criativa e desincumbida da tarefa de informar os leitores sobre os acontecimentos cotidianos. Filha do jornal e equivalente da seção de variedades, introduzida na origem pelo *feuilleton* francês, a crônica seguiu entre nós um percurso próprio, passando da recensão crítica de assuntos da semana ao comentário ligeiro, em geral bem-humorado, e arbitrado espontaneamente pela vontade do autor. Antonio Candido, em estudo pioneiro e hoje bastante conhecido, assinalou a via de amadurecimento do folhetim de variedades em direção à forma moderna da crônica, na qual a lógica argumentativa do texto de opinião cedeu lugar ao cultivo dos fatos miúdos por meio do uso de uma linguagem mais leve e coloquial, em cujo horizonte estaria, sobretudo, o compromisso com a diversão do leitor (1981).

Não é novidade que a notação ligeira e espirituosa adotada pelos folhetinistas já havia sido alvo da ironia de José de Alencar em “Ao correr da pena”, sua coluna famosa do *Correio Mercantil* em que comparava o ofício dos escritores modernos ao do “sapateiro remendão” (24/09/1854). Vendo no folhetinista uma espécie de “colibri a esvoaçar em ziguezague” por força da necessidade de repassar ora com graça, ora com severidade, os mais diversos assuntos no intuito de fascinar suas amáveis leitoras, lembrava que todo aquele “esforço de volubilidade” destinado a preencher, com o pensamento livre, o espaço vazio do papel sempre encontraria recriminações. A ilusão do folhetinista em ter o brilho de uma borboleta esvoaçante deveria ao fim ser substituída, segundo ele, pela constatação de que o articulista atacado pelos inimigos era, “apenas uma formiga que criou asas para perder-se”. Já Machado de Assis, cético quanto aos empréstimos vindos do estrangeiro, retomaria a imagem vegetal do colibri saltitante, capaz de fundir útil com o frívolo, ao problematizar a aclimação da matriz europeia na mídia impressa em não menos célebre texto estampado na revista *Espelho* (1859). Quanto ao aproveitamento do modelo parisiense por ele evocado, Marlyse Meyer, em seu estudo exaustivo sobre o folhetim, demonstrou que foram justamente as

transformações do rodapé em espaço vazio, descolado do noticiário e por isso aberto à curiosidade do leitor, que permitiram as primeiras manifestações da ficção nacional, em publicações que se alternavam com a veiculação de capítulos de romances traduzidos (Meyer, 1996). Recentemente, Marcus Soares lançou um novo olhar retrospectivo sobre o desenvolvimento do gênero e avançou na análise minuciosa dos elos estreitos que vincularam, desde o início, o texto de opinião às experiências literárias precoces em torno das narrativas curtas (Soares, 2014). Assim, a poética da crônica tem sido avaliada, principalmente, em função de sua natureza híbrida e do pendor crescente para a digressão memorialística e para a invenção, a despeito da presença constante do assunto teatral no interior dos rodapés, antes da especialização que definiu a separação das áreas de atuação dos profissionais na imprensa.

Uma certa negligência em relação aos assuntos teatrais impediu que se observasse melhor a ressonância dos conteúdos cênicos não apenas nos folhetins como em outras rubricas dos periódicos.<sup>2</sup> Evidências de que a presença das referências dos palcos era significativa no século XIX podem ser encontradas nas várias seções do noticiário local, nas colunas a cargo de correspondentes no exterior, nas sessões pagas que se designavam comumente sob a tarja de “a pedidos”, nos anúncios de espetáculos e nas matérias publicitárias de catálogos de livrarias. A remissão aos títulos em cartaz se combinava com a comercialização de produtos editoriais, alimentando um mercado tipográfico em expansão para o qual os periódicos diários e hebdomadários serviam de alavanca fundamental. Contudo, nos rodapés propriamente ditos é que se encontram as provas mais claras da importância adquirida pelo teatro em meados do século XIX. Folhetinistas se encarregam de dar cobertura aos espetáculos e com isso podem recorrer ao uso de situações dramáticas para tecer considerações sobre vários problemas de caráter político e social. E uma vez que lhes competia opinar sobre a arte dramática, caberia indagar a respeito da contribuição que a mesma ofereceu para a evolução da crônica, embrião da crítica exercida com função judicativa.

## O EMBRIÃO DA CRÍTICA

Enquanto atividade especializada, a crítica aos espetáculos se consolidou no Brasil tardiamente. Como é sabido, somente a partir da mudança da família real e da instalação da Imprensa Régia nasceu o primeiro órgão de informação periódica, a *Gazeta do Rio de Janeiro*, no qual colaborava o baiano Manuel Ferreira de Araújo Guimarães (1777-1838). Oficial da marinha portuguesa formado em Coimbra, Guimarães colaborou no órgão responsável pela divulgação de documentos do governo até se desligar de sua redação por apoiar a causa da Independência. Enquanto ainda colaborava na *Gazeta do Rio de Janeiro*, Guimarães se lançou como editor d’*O Patriota* (1813-1814), pequena folha de opinião, que manteve em paralelo à redação oficial. Redigiu para sua folha a primeira resenha teatral publicada na imprensa brasileira, na qual desferiu ataques contundentes à peça *O Juramento dos Numes*, de autoria do dramaturgo e titular da marinha lusitana, D. Gastão Fausto da Câmara Coutinho (1772-1852), com música de Bernardo José de Souza Queirós. Apesar da proximidade com a máquina administrativa do reino, Guimarães não poupou D. Gastão de críticas contundentes ensejando uma polêmica pública (Leitman, 1974, p.57-60).

A peça de D. Gastão havia sido encomendada para subir à ribalta na inauguração do Real Teatro São João do Rio de Janeiro, em 12 de outubro de 1813, coincidindo com a festa

---

<sup>2</sup> Exceção é o conjunto de ensaios reunidos no livro *A Crônica* (1992, p. 287-404), que ampliou o conhecimento do gênero na perspectiva do teatro.

pelo aniversário do príncipe D. Pedro de Alcântara. D. Gastão da Câmara Coutinho concebeu um “drama lírico” em homenagem à Sua Alteza real D. João, e ao povo lusitano, que se via ameaçado em suas fronteiras pelas incursões do exército francês. O assunto d’*O Juramento dos Nomes* era a vitória do general inglês Wellesley contra as forças de Napoleão comandadas por Junot na batalha de Vimeiro, ocorrida em 21 de agosto de 1808. Tratava-se de um elogio dramático acompanhado de música e danças coreográficas, que, segundo o costume da época, funcionava como abertura alegórica das solenidades da monarquia portuguesa. A encenação d’*O Juramento dos Nomes* foi seguida pelo drama *O Combate de Vimeiro* e pela execução de um número musical de encerramento. Quanto ao programa, a solenidade no teatro seguia o padrão instituído no período joanino e praticadas até o fim do segundo reinado nas festividades oficiais da coroa. (Kraay, 2014)

Os espetáculos oferecem testemunhos do processo de transplante de práticas culturais do antigo regime, consubstanciadas em gêneros literários, que auxiliaram na aproximação da corte lusa com os colonos, a exemplo dos dramas alegóricos e das óperas italianas. Isso explica que o drama musicado, segundo o gosto rococó da monarquia peninsular, se tornasse alvo de uma intensa polêmica entre Guimarães, o jornalista brasileiro, e D. Gastão, o dramaturgo português. A polêmica acerca do espetáculo antecipou, de certo modo, a prática das lutas impressas própria do jornalismo panfletário, que após a campanha pela Independência se extinguiu, cedendo vez aos assuntos culturais à medida que a grande imprensa se estabelecia. 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. Insatisfeito com as explicações que o autor publicou no prólogo impresso pela tipografia da Imprensa Régia, Ferreira de Araújo Guimarães acusava D. Gastão de não ser bom poeta e se recusava a analisar o estilo da composição alegórica, em gesto crítico incomum. Após censuras severas à composição, Guimarães encerrou sua resenha dirigindo-se ao leitor: “Não mais entreteremos o leitor sobre um drama, que as artes se empenharão em avultar.” 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 poéticas inconciliáveis, por meio da qual, em realidade, se encobriam divergências de cunho político (BUDASZ, 2008).

Acalmados os ânimos que se aqueceram nos confrontos da Independência e retomadas as temporadas líricas, em 1826, os espetáculos teatrais voltaram a despertar a atenção dos jornais. Antes mesmo da introdução dos folhetins de variedades, Luís Antonio Giron revelou o aparecimento de colunas de crítica musical em periódicos, tais como *O Spectador Brasileiro* e *Beija Flor*. Travou-se em suas páginas uma rigorosa batalha verbal entre adeptos do gosto tradicionalista, cultivado pelos amantes do *bel canto*, e aqueles em cujas preferências se mostravam abertos às novidades parisienses, às modulações ousadas e às interpretações velozes das óperas de Rossini. O embate estético entre os partidários dos cantores italianos e admiradores da soprano francesa Elisa Barbieri continha, no entender de Giron, reverberações das adversidades que opunham os representantes da sociedade colonial favorável à metrópole aos nacionalistas exaltados (GIRON, 2004). Todo esse embate suscitado pelos partidos teatrais impulsionou o surgimento de periódicos e matérias de opinião, que cumpriram um papel simultaneamente pedagógico e recreativo, visto que instruíram e, ao mesmo tempo, distraíram os leitores. Tratava-se de uma crítica efervescente, porém, amadora e pouco especializada, redigida a partir de impressões colhidas nas salas de espetáculo. Assim produzida, sob o impacto das impressões e sem qualquer rigor no método, as matérias que inauguraram as colunas teatrais conduziram o público a adotar um posicionamento estético em relação ao repertório operístico. Na maioria das vezes, porém,

restringiram-se a alimentar polêmicas restritas ao plano de uma competição fútil entre divas estrangeiras, sobretudo italianas, que visitaram o Rio de Janeiro (GIRON, 2004).

Ainda assim por gozar de enorme prestígio o repertório operístico formado de tragédias e dramas líricos deu margem à inclusão do assunto teatral na imprensa e motivou a cobertura dos espetáculos nas seções introduzidas, ao final da década de 1830, sob a rubrica de Variedade, Apêndice, Folha Dramática e outras tantas designações logo convertidas no termo Folhetim, com que a crítica se fixaria no espaço do rodapé. No Folhetim concebido nos moldes de uma resenha semanal, o redator se dispunha a repassar os principais eventos cênicos da semana, sem enfrentar a fundo a análise do libreto ou da composição musical. Letrados convocados pelos jornais para assumir a tarefa, se empenharam em avaliar o repertório executado e, sempre que possível, orientar o comportamento das plateias. O desejo de intervir dando opiniões, menos técnicas do que pessoais, expunha, todavia, o desconforto que sentiam diante da constatação da precariedade envolvendo a arte dos palcos. É fato que não havia uma tradição teatral sólida, capaz de instruir e guiar o comportamento do público, nem se estabelecera na corte um conservatório para preparar a formação de atores.

O mal-estar se expressava em reiteradas queixas dos folhetinistas contra o desempenho insatisfatório dos intérpretes. Justiniano José da Rocha queixou-se, inúmeras vezes, em *O Chronista* do fato inaceitável de atores não decorarem adequadamente seus papéis, tal como presenciou na encenação de *O rei se diverte*, no Teatro Constitucional (19/09/1836). De forma ainda mais radical, a resenha intitulada “Necrologia Dramática” no jornal *Despertador* acusava os intérpretes de assassinar a célebre *Zaira* de Voltaire e recomendava aos administradores do teatro, a esta altura renomeado Teatro S. Pedro d’Alcântara, que os enviassem a Paris ou Londres a fim de aprimorarem a atuação. As passagens sofríveis a seu ver contribuíram para as exéquias da tragédia (24/12/1839). A propósito da estreia da sala concorrente, o Teatro S. Januário, onde se encenava o drama *A Idiota*, José da Gama Castro, crítico do *Jornal do Comércio*, antes de desembainhar suas tintas sarcásticas, ironizou o temor dos atores

Mas, ah! coitado do *folhetim!* que canseira! Afrontar inimizadas de todo o tamanho, só porque seu ofício nos teatros é fazer justiça inteira, apesar das lágrimas fingidas de atores, apesar das bazofias dos compositores dramáticos! Não pensem por isso que o folhetim deixará de ter sua cadeira efetiva em ambos os teatros da corte; e por ser uma personagem que tem os grandes privilégios da ubiquidade e da invisibilidade, está livre de que contra ele se alcance alguma ordemzinha de prisão, ou que lhe impeçam entrada nos teatros, com seu dinheiro se entende, que é para não dever obrigações, e ter sempre a espada livre e afiada para cortar como for de justiça.

E depois de elogiar a glória conquistada pela atriz Ludovina Soares, que reputa ser fruto de suas disposições naturais, somadas ao esforço continuado, declara que o senhor Germano não seria mau ator se tivesse escola. Censura-lhe a atuação exagerada e reclama da falta de naturalidade, que explica pela ausência de modulações na voz. O folhetinista rejeita a expressão excessivamente séria do ator, cuja voz nunca desce ao natural, nem se ajusta às cenas sentimentais, apontando erros na criação da personagem (10/10/1839).

Além da má atuação dos intérpretes, o desconforto expresso no estilo irônico dos folhetins advinha da conduta dos espectadores, cuja ignorância e desconhecimento em relação às convenções dos gêneros dramáticos se mostrava assustadora, sobretudo, quando se deixavam guiar pelas vaidades partidárias, como no caso do teatro lírico. Gonçalves Dias, publicando aos domingos no *Correio Mercantil* (1848-9) declarava com aparente bom humor que o desejo do folhetinista era o de tornar-se um “mero historiador da sensação da plateia”. Incluía na missão do resenhista, explicar os atos da plateia, sem se envolver com as intrigas de bastidores ou com os boatos da administração do teatro. Para tanto, afirmava o desejo de

perscrutar os sentimentos de todos, ouvir as conversas dos corredores e, se necessário, subir até os camarotes e as tribunas em busca da opinião sensível dos espectadores competentes, já que a música, alfinetava, “deve ser apreciada pelo coração e não pela inteligência” (DIAS, 2013). Irônico, o folhetinista expunha as limitações dos diletantes simulando um apego emocional em detrimento do juízo crítico.

## O TEXTO EM FOCO

Enquanto exercício crítico, o folhetim teatral possuiu a atribuição de avaliar o espetáculo, permitindo ao leitor que iria assisti-lo uma melhor compreensão de seus sentidos e àquele que não teria oportunidade de ir ao teatro a oportunidade de imaginar-se como parte da audiência que desfrutava do prazer do espírito. Funcionou, de acordo com Olivier Bara, como fator de união de leitores geograficamente distanciados, que por intermédio das resenhas teatrais publicadas com constância e regularidade podiam ligar-se ao cotidiano parisiense e sentir-se parte de seu concerto festivo. Sendo um eco da sala dos espetáculos, o folhetim teatral funcionou como espécie de monitor temporal dos acontecimentos e fidelizou os leitores do jornal desejosos de prolongar o prazer da noite ou curiosos sobre a atmosfera dos palcos e do *foyer* (BARA, 2011, p.1059).

Um segundo aspecto integra a atribuição do folhetim e diz respeito à avaliação do texto. Descrevendo as características do folhetim teatral na França, Olivier Bara destacou o esquema redacional que consistia em fazer o resumo analítico do texto antes de tratar, com maior ou menor brevidade, da *mise-em-scène* e da execução dos intérpretes. Depois de um preâmbulo que tinha por objetivo capturar a atenção do leitor, estabelecendo com ele uma interlocução direta, o folhetinista apresentava um resumo da intriga, sintetizando as linhas gerais do enredo. No caso do folhetim brasileiro, abertura seguida da exposição pedagógica do enredo somou-se ao exame, por vezes, minucioso da tradução. O cotejo dos textos pode tornar-se até mais relevante do que o julgamento da montagem. Contra a intromissão no texto original, Gonçalves Dias voltou a se insurgir indignado, quando comentou a montagem de *Parisina* no Teatro de São Pedro. No rodapé do *Correio Mercantil* comparou os cortes que um comerciante de brechó fazia numa jaqueta às mutilações que o inspetor dramático do Teatro São Pedro empreendia no drama francês

“Pode doravante, qualquer caixeiro dos adelos ser um bom inspetor dramático, e decidir com ar de vizir do mérito literário de qualquer poeta, e com muito mais acerto do que um La Harpe, Schlegel, Willemanin, porque não tem as mesmas prevenções do oficial do mesmo ofício.”

Poeta consagrado entre pares, Gonçalves Dias demonstrava sua grande preocupação com a mutilação do libreto original, dirigindo reclamações ao inspetor da principal casa de espetáculos do Rio, acusando-o de estar despreparado para a função porque agia como gerente do comércio. A leitura do original impresso norteava o exercício crítico no cotejo dos versos e na análise da adaptação.

Atitude semelhante guiara Justiniano José da Rocha no jornal *Chronista*, onde assinava o rodapé semanal com as iniciais J. J. R ou apenas R. Imbuído da tarefa de comentar as peças em cartaz, o cronista confessava-se leitor de Jules Janin e Saint-Beuve. Mesmo não se considerando à altura dos fundadores da fórmula da *causerie* espirituosa, afirmava pretender preencher um vazio deixado na imprensa brasileira assegurando que os jornais ainda não tinham dado a importância devida à dramaturgia. O *Jornal do Comércio* e o *Diário do Rio de Janeiro*, ponderava, só publicavam correspondências esporádicas de leitores, havendo carência de resenhas. Sendo admirador do repertório clássico, preocupa-se com as potenciais perturbações que a dramaturgia romântica poderia trazer aos espectadores, principalmente, porque estes, em seu entender, agora preferiam lotar teatros para assistir aos



“dramas escabrosos” a ver o Cosmorama. No folhetim sobre a representação de *A torre de Nesle* direcionou a maior parte das reservas à tradução, porque acreditava que o trabalho havia deixado a peça distante da eloquência original. Pior do que os problemas na escolha de vocábulos e o uso de neologismos era, na opinião do folhetinista, a eliminação passagens essenciais do enredo. Justiniano recriminou veementemente a supressão de cenas importantes para a progressão dos efeitos dramáticos (17/09/1836).

Ao comentar a montagem do drama espanhol *Macias* vertido ao português pelas mãos de Teixeira e Souza e Paula Brito, o cronista do jornal *O Brasil* destacou o uso de versos hendecassílabos, que reconhecia serem mais utilizados em nossas composições dramáticas, do que os de arte menor, ao gosto dos iampos latinos. Admitindo não ter consultado o original para comparar e avaliar se a tradução era fiel às belezas do original, permitia-se ajuizar a partir da representação concluindo que “a versificação é fácil e pura, e não perde, antes otimamente faz sobressair todas as belezas das posições em que se desenvolvem os afetos dos dois amantes” (2/05/1843). Quanto à tradução para *Zaira* de Voltaire, encenada no Teatro S. Pedro, o cronista do *Diário do Rio de Janeiro* considerou o trabalho de J. M. da C Silva medíocre. Embora manifestasse satisfação em ver novamente encenada uma peça comparável às tragédias gregas, em tudo distinta dos dramas românticos, de horror, crime e envenenamento, que identificava como “comédias cadavéricas” reputava a versão de Silva inferior à do Desembargador Câmara, exemplificando problemas na solução do verso “Préferez-vous Solyme aux rives de la Seine?”. O nome Solyma oscila, sem necessidade, em sílaba ora breve, ora longa como em “Do Sena as margens Solyma preferes?” cuja declamação se torna pouco natural (2/01/1840).

Em compensação, naturalidade e elegância encontrou o cronista do *Despertador* na tradução de *Tancredo*, de Voltaire, por Manuel Odorico Mendes, a ponto de considerá-la tão admirável e até mais poética e sublime do que a do próprio original, cuja expressão acredita ser mais filosófica e metafísica. Naturais e expressivos, os versos lhe parecem uma “aguda seta que se crava no leitor ou espectador”. Encontrou energia e verdade nos afetos expressos em português com “cinge-me ao coração na noite eterna” e concluiu “Que versos! Que imagem! Eis o pensamento representado em toda sua força; eis a veemência da paixão e o delírio da dor pintados com as suas mais vivas e verdadeiras cores; eis os desposórios de um cadáver e de um corpo animado; eis um abraço de um vivo e de um finado; eis o que admira; eis o que arrebatava; eis o que é sublime!” Para o folhetinista, o tradutor encarnou o espírito de Tancredo revestindo-lhe de corpo e emprestando-lhe coração, daí o motivo de ter recheado a tragédia de vitalidade.

Como se verifica o exame atento da tradução constituiu um dos procedimentos estruturais das crônicas teatrais brasileiras na primeira metade do século XIX. Ressaltar méritos e problemas na adaptação em verso ou em prosa revelou-se uma das tarefas norteadoras do juízo de valor acerca da dramaturgia. De posse das edições estrangeiras importadas por livreiros, os críticos cotejaram as peças encenadas, emitindo pareceres tanto sobre os originais, quanto sobre a correção ou a inadequação das escolhas dos tradutores. Por isso, o resumo da intriga podia ser superado em extensão pelas considerações a respeito do ajuste ou da impropriedade da versão representada, demonstrando a centralidade do texto na concepção do espetáculo teatral.

## DIANTE DOS ASTROS INTERNACIONAIS

Na segunda metade do XIX, à medida que se intensificou a presença de *troupes* internacionais no país, e à proporção que algumas peças famosas se tornaram carro-chefe das temporadas teatrais, a exemplo do drama *A Dama das Camélias*, de Dumas, e *Fédora*, de

Sardou, para citar apenas dois títulos de sucesso mundial, a tarefa do folhetinista se modificou. Diminuiu a necessidade de expor uma síntese detalhada da intriga. Estabeleceu-se o consenso de que o público já estava suficientemente familiarizado com a ação dos dramas exibidos repetidas vezes, sendo, portanto, dispensável descer às minúcias do enredo. Nessas circunstâncias, o fascínio diante da atuação de Duse-Checchi no papel de Margarida Gautier, levou o cronista Artur Azevedo em sua coluna do *Diário de Notícias* a confessar-se extasiado perante o desempenho incomparável de Sarah Bernhardt no mesmo papel. Sem que fosse preciso apontar ponto a ponto as situações em que a estrela parisiense brilhou nos palcos do Rio de Janeiro, ele assegurava ao leitor que “Não há uma cena, uma frase, um gesto, um simples olhar, em que essa prodigiosa criatura não seja um modelo intangível de toda a perfeição artística!” (7/06/1886). Convencido de estar diante de um ente sobrenatural, admitia dificuldade em exercer a crítica imparcial. Sarah fascinante e arrebatadora se lhe afigurava na posição de mito, inibindo a faculdade de julgar com isenção. Embora reconhecesse no trabalho artístico o resultado do estudo das paixões, tributava a força de sua expressão a um poder divino, dobrando-se perigosamente ao encanto da admiração sem freios ao declarar “Como toda a gente, admiro a arte, a ciência – pode-se dizer – com que ela representa; mas sobretudo a aprecio como agente direto, irresponsável de um poder invisível, de uma força oculta, irrefragável, que a apresenta aos nossos olhos em condições sobre-humanas”.

Curiosamente, a apreciação sobre a tradução do texto encenado voltaria a ganhar vigor com a chegada das estrelas italianas, muito comemorada. Em maio de 1891, o folhetinista de *O País*, Oscar Guanabarro, depois de assistir à montagem de *Fédora*, de Victorien Sardou, pela companhia italiana de Pia Maggi e traçar paralelos entre as atuações de Sarah Bernhardt e Lucinda Simões, sintetizou da seguinte maneira o trabalho do crítico diante dos artistas:

“A crítica faz o confronto – estuda a modificação dos tipos através dos espíritos que os animam, entrega-se à corrente dramática, entra na contemplação, confronta as sensações recolhidas e confronta as ideias resultantes, - e desse confronto aceita ou recusa o conjunto conforme a verdade ou a falsidade das manifestações externadas.”

Na presença de grandes intérpretes que excursionavam pela América do Sul, os folhetinistas passaram comentar o repertório, em conformidade com novos parâmetros de medição comparativa. Aludiam à primeira recepção das peças em cartaz na Europa para, em seguida, contrapor a fama conquistada pelo artista àquilo que podiam testemunhar pessoalmente em termos de criação. Nos títulos mais populares, a crítica torna-se econômica, evita a reconstituição das ações dramáticas, e concentra-se na observação da movimentação dos protagonistas, para confirmar ou questionar a interpretação dos primeiros atores. A prioridade do folhetim nesses casos é orientar o leitor, fazer o confronto, para que o espectador possa verificar o êxito da execução dos papéis.

”Se há neste mundo momentos de felicidade em que o gozo se manifeste pela satisfação do amor próprio, é certamente quando um pobre mortal, investido dos poderes de uma redação, entra no teatro, como juiz que chega ao tribunal, espera o momento de se pronunciar. Julgar Shakespeare! Ser juiz de Emmanuel perante a arte! ... É nesse terrível momento que se paga, e bem caro, o orgulho da posição efêmera do crítico” (11 de junho de 1891).

Com essas palavras Oscar Guanabarro abriu seu folhetim dedicado à representação de *Rei Lear*, ciente de que a função do crítico estava longe de ser a reiteração do elogio. Julgar com régua exata era o objetivo de um jornalista investido da missão profissional, que buscava se distinguir da escrita impressionista dos homens de letras. A título de contraponto, vale lembrar o deslumbramento de Machado de Assis e Salvador de Mendonça, com a temporada de Ernesto Rossi, que representou tragédias de Shakespeare em tradução italiana direta do inglês. A exaltação deles decorria da experiência de ouvir o texto integral, sem as



mutações e as violências das adaptações que circulavam até então a partir da tradução francesa de Ducis.

Apesar da admiração pelo desempenho de Rossi, Salvini, Emmanuel, Novelli e tantos outros, manifestava-se na crítica a consciência de que o teatro funcionava como uma indústria na qual a pressão pelo elogio dependia menos do texto do que dos astros, dos empresários e da própria imprensa. Corina Coaracy, em sua coluna de *O País*, afirmava que a invasão anual de artistas estrangeiros no Rio de Janeiro tomara feições de epidemia inevitável. Comparava a enxurrada de grupos internacionais à febre amarela e às pragas egípcias, lembrando a comparação com que nos anos 1860 os articulistas equiparavam a crônica à epidemia do cólera. Coaracy, em sua palestra semanal, decidiu tratar da chegada do reputadíssimo Emmanuel, confessando tê-lo assistido pronta a experimentar vibrantes emoções. Porém, como lesse o bardo no original, sentia-se à vontade para afirmar categoricamente que aquele Lear explosivo era fruto da imaginação, bem distante da personagem estudada por Shakespeare. Discordava em absoluto da interpretação, ainda que reconhecesse o talento. Diplomática, ao contrário do ríspido Oscar Guanabara, reputava o defeito à infidelidade da tradução, eivada de anacronismos, e ao arranjo geral na sucessão das cenas.

A expectativa do aplauso fácil somada ao excesso de sensibilidade dos astros mundiais acabou por exercer uma pressão incontornável nos cronistas que faziam a cobertura dos espetáculos teatrais. Na virada do século, os folhetinistas orientados pela leitura prévia dos críticos europeus, com raras exceções, jamais deixavam de validar as montagens. Se contentavam em distribuir matérias laudatórias. Inconformado, o cronista de nossa Belle Époque, João do Rio, relutou em render-se à evidência de que o teatro parisiense existia como uma vasta organização comercial em que todos os elogios serviam ao reclame “comprado” pelos empresários. A estratégia que encontrou para contornar a indiferença dos astros pela crítica nacional foi negar aos notáveis os louros. “Só há um meio de obriga-los a lembrarem da gente: é desfazer-lhes a fama de notáveis” sugeria, citando o desespero de Coquelin com a crítica negativa que o padre Severiano Ribeiro publicara a seu respeito. A vontade de vencer a indiferença das *étoiles*, por foça da pena do cronista, abriu caminhos alternativos. Se os ídolos internacionais e seus empresários só tinham interesse em encher os bolsos de dinheiro na América do Sul, desprezando aquilo que se publicava nos matutinos, a solução do crítico foi retirar-se. Nada de resumo, nada de rasgar elogios ao figurino ou à interpretação. O folhetinista dribla a obrigação de escrever uma crítica sobre o espetáculo indo buscar um furo de reportagem dentro camarim. Em lugar de julgar, descreve o refúgio dos heróis dos palcos e deixa que falem. A interlocução direta, em forma de entrevista, reinventa o folhetim teatral, dando sobrevida à tarefa do cronista de preencher o vazio das colunas com o assunto dileto dos leitores, cujo imaginário ainda não tinha se deslocado para o cinema.

## CONCLUSÃO

A leitura das crônicas teatrais do século XIX indica claramente que a dramaturgia forneceu um conjunto de pressupostos compartilhados pelos leitores e passíveis de decodificação no amplo campo discursivo que se constituiu com ajuda das colunas dos jornais. Esse chão comum organizado por intermédio da linguagem cênica se infiltrou em diversas rubricas da imprensa contribuindo para moldar a escrita jornalística, a ponto estruturar um caminho possível de compreensão dos fenômenos sociais e de educação dos sentidos. O resultado observado aponta para uma espécie de reordenação da vida cotidiana em forma de jogos dramáticos, tal como ensaiaram cronistas ativos na virada do século, como Artur Azevedo e João do Rio, dentre outros.

A marcação teatral da crônica que procurou captar a dinâmica movimentada das ruas ou da crônica que tentou refletir as manobras do xadrez político na Câmara e no Senado conservou os traços dos folhetins de variedades, a partir do qual se expressou a vontade dos letrados de opinar a respeito das representações teatrais. A esse folhetim correspondeu o embrião da crítica especializada, que se alojou eventualmente no rodapé das gazetas, e passou a ser praticada posteriormente, segundo as convenções do texto judicativo. A crônica teatral, embora não se postulasse como domínio exclusivo da crítica ocupou seu lugar ao fazer a resenha dos espetáculos e proferir juízos a respeito da dramaturgia. E nesse particular, conviveu com as referências dos palcos que soube absorver em favor da desenvoltura da escrita do jornal.

## REFERÊNCIAS

BARA, Olivier. “Les Spectacles” in *La civilization du jornal. Histoire Culturelle et Litteraire de la Presse Française au XIXme siècle*. Sous la direction de Dominique Kalifa, Phillippe Régnier, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant. Paris : Nouveau Monde Editions, 2011, p. 1059.

BUDASZ, Rogério. *Teatro e música na América Portuguesa: convenções, repertório, raça, gênero e poder*. Curitiba: De Artes/UFPR, 2008.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: *Para gostar de ler: crônicas*. v.5. São Paulo: Editora Ática, 1981.

DIAS, Antônio Gonçalves. *Crônicas Reunidas. Folhetins teatrais, crítica literária e de artes plásticas e crônica urbana* (Estudo, organização e notas Luís Antônio Giron). Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2013.

GIRON, Luís Antonio. *Minoridade Crítica. A ópera e o teatro nos folhetins da corte, 1826-1861*. São Paulo: Edusp/ Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

LEITMAN, Spencer. A primeira polêmica brasileira. In: *Revista Colóquio/Letras* n°18, março 1974, p.57-60.

MEYER, Marlyse. Voláteis e versáteis, de variedades se fez a chronica. *Boletim Bibliográfico. Biblioteca Mário de Andrade*. n°. 46, jan./dez. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1985.

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

SOARES, Marcus Vinicius Nogueira. *A crônica brasileira do século XIX, uma breve história*. São Paulo: É Realizações Editora, 2014.

Recebido em: 09 de julho de 2015.

Aceito em: 29 de julho de 2015.