

Anno I

Rio de Janeiro

N. 3

475946  
1975

# REVISTA DOS THEATROS

PERIODICO

DEDICADO Á LITTERATURA E ARTE DRAMATICA

REDACTORES PRINCIPAES

Arthur Azevedo e A. Lopes Cardoso

EDITORES

Lombaerts & Cia

RIO DE JANEIRO

TYPOGRAPHIA E LIVRARIA DE LOMBAERTS & Cie.

76 Rua d'Assembléa e rua dos Ourives 7

1879



## JESUINA MONTANI

### ESBOÇO BIOGRAPHICO

Esta artista, hoje quasi esquecida, coitada! teve um bonito passado.

E' correcta, é conscienciosa; mereceu sempre os louvores que lhe não faltaram n'uma epocha em que na imprensa não havia ainda o elogio facil.

Era de uma formosura sympathica.

O retrato que a *Revista dos theatros* hoje publica é o de Jesuina, de quarenta e quatro annos; quarenta e quatro annos que não passaram sem navens sombrias e pesadas.

Mas ainda assim, são mais visiveis naquelle rosto os vestigios da belleza que os da idade.

---

Jesuina nasceu em Milão no dia 4 de maio de 1836, e foi baptisada na freguezia de Nossa Senhora da Serva.

Seu pae, o coreographo e mimico Luiz Montani, levou-a para Lisboa no anno se-



guinte, e trouxe-a para o Rio de Janeiro em 1842.

E', portanto, brasileira.

---

A pequenita estreou no S. Pedro de Alcantara como bailarina. O baile de estréa era composição de seu pae, e intitulava-se *Catharina Coll*.

Naquelle velho theatro, de tantas e tão saudosas tradições, demorou-se até 1845, epocha em que seguiu, sempre em companhia de seu pae, para a cidade de Campos, onde trabalhou no theatro S. Salvador, que ainda hoje existe.

---

Em 1846 visitou a provincia do Rio Grande do Sul, e ali continuou a exhibir-se como dansarina e mimica.

---

No anno subsequente, por iniciativa de seu pae, formou-se no Tivoly (campo de Sant'Anna) uma pequena eschola drama-



tica. Davam-se alli representações infantis, que eram bastante apreciadas e concorridas.

Jesuina trabalhou por muitos mezes em companhia de creanças de sua idade.

Em 1848 passou para o theatrinho do mesmo genero que o artista Delmastro organisou na Floresta, á rua da Ajuda. Chamava-se o theatro da Floresta.

---

João Caetano, depois de assistir a uma representação nesse theatrinho, reconheceu pronunciada vocação artistica naquellas doze primaveras, e propôz contracto a Luiz Montani.

O velho accedeu, e a menina foi desde logo encorporada á companhia que o grande actor brasileiro naquelle tempo dirigia no theatro de S. Januario, de muito demolido.

---

Jesuina Montani encetára a sua carreira artistica.

---



A disposição que a intelligente menina revelava para o palco, não podia deixar de ser aproveitada pelo grande mestre da scena brasileira.

Os papeis de Maria, na *Graça de Deus*, de Luiza, na *Filha do cego*, de Maria, no *Frei Luiz de Souza*, de Flôr de Maria, nos *Mysterios de Paris*, de Suzana, no *Dote de Suzana*, e outros muitos em dramas e comedias — foram outras tantas revelações.

---

Em 1850 entrou Jesuina para o theatro de S. Francisco (hoje Gymnasio).

Era empresario o Florindo, um dos nossos mais applaudidos actores, que occupa hoje na Camara Municipal um cargo que teve o bom senso de solicitar no dia em que reconheceu que se lhe esvasiára completamente o alforge das illusões.

Nessa empreza, Jesuina, apezar de muito nova, encarregou-se sempre de primeiros papeis.

---



Por esse tempo estabeleceram-se dous furiosos partidos entre ella e sua compa-  
nheira de arte Leonor Orsat, dos quaes  
muita gente ainda hoje se lembra com  
saudade.

Os jesuinitas distinguiam-se dos orsa-  
tistas, e estes daquelles, pela côr das fitas  
que traziam no braço, e porfiavam enthu-  
siasticamente qual maiores e mais bri-  
lhantes ovações faria á sua predilecta.

Era um delirio!

Mais de uma vez a auctoridade que pre-  
sidia ao espectaculo recorreu ao expediente  
de suspender a representação.

Naquelle tempo o theatro era olhado  
com melhores olhos do que começou a  
sel-o depois da invasão alcazarina; até  
senhoras houve que juraram bandeira  
neste ou naquelle partido.

Ser jesuinita ou orsatista era moda;  
era uma quasi necessidade; era como que  
um elemento vital.

Quem por mais favorecido se dava com  
a peleja era sem duvida o Florindo, par-  
tidario natural de ambas; o theatro en-



chia-se de gente, o bilheteiro de notas do banco, e o empresario de jubilo...

Entre Leonor e Jesuina não houve nunca a menor desintelligencia.

Seria notavel essa circumstancia, si não foram ambas tão novas.

---

Em 1851, com grande desgosto de todos os jesuistas, e talvez até — quem sabe? de alguns orsatistas, casou Jesuina com o actor Manuel De-Geovani, e pouco tempo depois voltava actriz ao velho theatro em que estreára como coriphéa de bailes.

---

No S. Pedro de Alcantara demorou-se o casal De-Geovani por espaço de oito annos, e durante esse tempo Jesuina fez consideraveis progressos na sua arte.

João Caetano, o empresario, confiava-lhe invariavelmente primeiros papeis de *ingenuas*, que foram, e são, apezar de tudo, a sua especialidade.

---



Em 1859 foi, com seu marido, contratada para o Gymnasio, que já não era S. Francisco, pela conhecida empresa Heleodoro, que bons serviços prestou ao theatro brasileiro.

Ahi encarregou-se de importantes papeis em peças de responsabilidade, taes como *Diana de Rione*, *Direito de conquista*, *Justiça*, *Pedro*, etc.

---

Em fins do mesmo anno Manuel De-Geovani estabeleceu uma empresa dramatica no S. Januario; ao velho theatro de sua verdadeira estréa voltou, portanto, a festejada actriz.

Pouco tempo durou a empresa. De-Geovani adoeceu e teve, por conselhos medicos, de convalescer na villa do Iguassú.

Ahi, n'um theatrinho improvisado, organisou o convalescente uma pequena companhia, e deu uma série de espectaculos.

Jesuina acompanhava-o sempre.

---



De volta á côrte, foi ainda uma vez para o S. Januario, que então chamava-se Atheneu. Era alli empresario Remigio de Senna Pereira, que morreu nos campos do Paraguay, como soldado.

No Atheneu trabalhou Jesuina ao lado de Gabriella Devechi, creando papeis nos *Intimos*, nos *Descarados*, nas *Leôas pobres*, na *Tunica de Nessus*, etc.

---

Com similhante repertorio, não podia durar muito tempo a empresa Remigio.

No Rio de Janeiro Barrière e Sardou nenhum commettimento theatral levaram ainda por diante.

A empresa acabou.

---

Estava então Emilia das Neves no Rio de Janeiro.

A grande actriz portugueza não se demorou em chamar para si a interessante Jesuina.

Assim, vimol-a no Theatro Lyrico, fa-



zer brilhantes papeis na *Mulher que deita cartas*, em *Adriana Lecouvreur*, na *Joanna, a douda*, e em muitos outros dramas e dramalhões.

---

Em 1865, o casal Geovani foi contratado para o theatro de S. João, da Bahia. Estreou na *Valentina Darmentier*, excelente drama de D'Ennery.

O beneficio de Jesuina valeu-lhe na capital daquella provincia uma esplendida ovação. Representou-se a *Esmeralda*.

Foi tal o enthusiasmo causado por esse espectáculo, que publicaram um folheto, ornado de uma photographia da beneficiada, no qual descreviam a festa e colleccionaram os versos com que a musa bahiana houve por bem cantar o talento da artista.

Por essa occasião offereceram-lhe uma corôa de ouro.

---

Não ha actor ou actriz que indo á Bahia, não dê um pulo até Pernambuco.



O empresario Coimbra chamou ao Recife o casal Geovani, e offereceu-lhe um vantajoso contracto.

Jesuina conseguiu por tanta maneira captivar o publico pernambucano, que permaneceu naquella cidade pelo espaço de quatro annos, trabalhando em diversos theatros.

---

Em 1872 voltou ao Rio de Janeiro; enviuvára em Pernambuco.

---

Estreou na Phenix na *Graça de Deus*. Maria é um de seus melhores papeis.

Pouco tempo se demorou na rua da Ajuda.

Reappareceu no S. Luiz na *Miss Suzana*. Era empresario o sr Victorino Rosa, outro que teve o bom juizo de arripiar carreira.

Por esse tempo agradou bastante na *Avó*, na *Voz do tumulto* e no *Borboletismo*.

---



Foi mais tarde contractada para o mesmo theatro, onde a actriz Ismenia inaugurára uma das companhias mais regulares, que ultimamente se têm visto em nossos theatros.

---

Mas dahi por diante a boa estrella que até então acompanhára Jesuina começou a empallidecer.

Temol-a visto, ora neste, ora naquelle theatro, esquecida, mal paga, desempenhando papeis fóra de seu genero e de sua indole artistica.

Acha-se ha bastante tempo desempregada: é uma dolorosa injustiça das empresas dramaticas.

---

Em 1874 casou Jesuina Montani em segundas nupcias com o distincto actor Peregrino de Menezes.

---

Tem uma filha moça, que está casada com o actor Colás.



Um jesuista de 1850 encontrou-a o  
outro dia, e murmurou abanando a ca-  
beça, commovidissimo:

— Já é avó!

A. A.





## PREFACIO DA PARISINA

Das obras posthumas de Carvalho Junior, que se estão a imprimir, trasladamos para aqui o prefacio da **PARISINA**, excellente composição dramatica do mallogrado poeta fluminense.

Foi concebido este drama durante os curtos lazeres do meu ultimo anno de vida academica. Suscitou-m'o a leitura do poema desse mesmo titulo, devido á penna de Byron, o mais inspirado e desditoso cantor deste seculo.

Ao lê-lo, para logo julguei aproveitavel aquella enorme catastrophe de familia, onde avultam tantos e tão eminentes lances dramaticos. Era um assumpto novo, ainda não explorado no theatro. Apossando-me, portanto, meramente, do facto, determinei vasal-a nas formulas dramaticas, imprimindo-lhe o cunho realista, que hoje constitue como que a essencia de todas as producções litterarias.

Nem podia deixar de ser assim.

Byron escrevera no tempo em que o romantismo estava precisamente no seu apo-



geu. Hoje, porém, a litteratura e as artes apresentam uma feição nova, fatalmente determinada pelo «meio» social.

As continuas evoluções sociologicas emprestam um character de instabilidade ás instituições e ás idéas. Dahi as variantes. As artes e as letras participam dessas modalidades. Cada epocha, cada civilisação tem uma litteratura, que nada mais é do que um reflexo da sua economia.

E' assim que nos tempos actuaes seria de todo irrepresentavel qualquer das tragedias de Eschylo ou de Sophocles, porque a todo o theatro grego preside a fatalidade, essencia-das religiões anthropomorphicas. Racine, procurando adaptal-o á França no seculo XVII, teve de modifical-o, methamorphoseando-o á luz da philosophia do mundo christão. Comtudo a gloria desse escriptor, e mesmo de Corneille, seu contemporaneo, nem de longe consegue disputar o passo a Shakespeare. E porque? Porque este ultimo foi o verdadeiro Colombo do theatro moderno. Identificou-se com o seu tempo e conseguiu photographar os sentimentos dominantes.

O romantismo só devia penetrar em Fran-



ça mais tarde — com Hugo, Dumas pae e Vigny. Hoje, porém, essa mesma eschola, bem como outr'ora a eschola classica, perdeu sua razão de ser, apezar dos primores que conta e dos louros immurchessiveis dos seus apóstolos prestigiosos.

Dá-se na litteratura o mesmo que nas instituições perante a historia. A escravidão foi um beneficio, si a confrontarmos com o uso de matar os prisioneiros de guerra ; o feudalismo justifica-se porque deve-se-lhe a origem das nacionalidades ; o absolutismo foi um progresso porque aboliu as olygarchias ; mas nenhuma dessas instituições póde ser acceita e póde vigorar no seculo XIX.

O seculo XIX é um seculo de reconstrucções, por isso que o XVIII foi de demolições.

Os problemas politicos, sociaes, moraes, religiosos, scientificos, são geralmente investigados e a sua solução é a preocupação constante dos espiritos.

São outras tantas sphynges, assentadas ás portas da civilisação, em torno ás quaes se agita, n'uma actividade insana, o grupo dos pensador es e legistas para surprehender-



lhes o segredo e communicar-o ás massas avidas de sciencia.

Nestas condições, a litteratura não póde deixar de co-participar dessa tendencia.

Dominada pela « vis cognoscendi », apresenta um não sei que de scientifico, de positivo, de pratico, de utilitario, emfim.

O nivel do ideal baixa consideravelmente e o bello funde-se na verdade.

Foi assim que o theatro, com Dumas filho principalmente, começou de exhibir, aos fulgores da ribalta, animados, corporisados, varios problemas sociaes, varias theses philosophicas, cujo ensino proveitoso dirige-se universalmente ás multidões e propaga-se de um modo facil e deleitavel.

Os philosophos, no remanso dos gobinetes de estudo, escrevem o producto de suas investigações reiteradas e de seus raciocinios complicados.

São lidos; mas tão sómente por aquelles que pódem entendel-os. O dramaturgo trava da penna, imagina um acontecimento, põe em lucta meia duzia de caracteres e paixões, philosopha a proposito e faz resaltar do facto a idéa. As multidões escutam, sentem e aprendem. A idéa encarna-se, póde ser



vista, pôde ser apanhada; move-se nas taboas radiantes do proscenio de um lado para o outro; chora, ri, soluça, cae, levanta-se, lucta, succumbe ou triumpha.

Si o theatro entre os gregos era um templo, hoje entre nós é uma escola, e pena é que o não tenha sido ha mais tempo.

Procurar paixões violentas para collocar em lucta e produzir simplesmente effeito pelos antagonismos; crear monstruosidades, aberrações, bem como prototypos de virtude e santidade, para fazer com que estes supplantem aquellas, para ter occasião de premiar o bem e castigar o mal, representando assim o actor o papel de um Deus de cordel, é coisa que se não coaduna com os tempos que atravessamos, e por consequencia com a missão do theatro.

Tudo isso é falso, artificial e balôfo.

« O drama é a verdade. »

Os typos, os caracteres devem ser fieis. O drama tem por objecto a vida real.

Sei que a moral de cartilha condemna essa opinião.

Pouco importa. O medico para extirpar os cancos, precisa vêl-os. O spectaculo do vicio não é immoral; quanto muito é repu-



gnante; o que é immoral é a sua impunidade. Não se póde applicar o remedio sem conhecer o mal. E' preciso exhibil-o para que se possa apontar o curativo. Não se póde justificar a necessidade de uma reforma sem provar, sem dar a conhecer que é mau o estado das coisas.

Não se póde bem sustentar uma these sem provar todos os inconvenientes das theses contrarias.

Imbuido destas idéas, escrevi o meu drama, no qual tive por fito combater os casamentos deseguaes pelas edades. Para demonstração, lancei mão do que podia resultar de peor n'um desses casamentos.

Byron, com um facto identico, só julgou conveniente aproveitar-se da violencia das paixões e não procurou explical-o, nem siquer commental-o philosophicamente. Não estudou, não determinou causas, não deduziu illações; cantou apenas em tristes e divinas estrophes aquella tragedia intima.

E' bem natural que, si o auctor do « Dom Juan » escrevesse hoje esse poema, tivesse o mesmo intuito que eu tive escrevendo este drama.



Esse intuito, não sei si o consegui. A' critica compete dizel-o.

Discutir uma questão n'um drama é por certo bem difficil. O raciocinio rigoroso e a dissertação scientifica prejudicam o effeito artistico. Só se póde argumentar com o facto vertente, fazendo uma exposição intencional, insinuando proposições, fallando ao sentimento, que é o ponto de partida para a analytica do espirito.

Eis o que fiz, ou, melhor, o que tive a pretensão de fazer.

Como fosse esta a minha primeira composição dramatica, e entendendo que nesse genero de producção a fórma é quasi tudo, procurei observar rigorosamente todas as regras da arte.

Mantive as tres unidades do theatro grego, recommendadas por Aristoteles : — a unidade de tempo, de logar e de acção.

Posto que a critica moderna tenha prescindido dellas, sob o pretexto de que para segui-las á risca conjunctamente é quasi impossivel deixar de ficar prejudicada a idéa e a inspiração do escriptor, é incontestavel comtudo que ha não pequena belleza na sua observancia.



Convenho, com Shchelegel, que não seja absolutamente necessaria sinão a unidade de acção, ou unidade de interesse; que é simplesmente um « tour de force » a realisação das tres ; comprehendendo, porém, por outro lado, que essa difficuldade não é insupperavel, nem tão pouco inconciliavel com a liberdade da « inspiração poetica. »

Na quasi totalidade das peças de Dumas filho, que eu reputo o primeiro compositor dramatico contemporaneo, esses preceitos classicos se acham consignados, o que dá um relevo apuradissimo ao seu theatro.

Foi esse mesmo theatro que me serviu de modelo.

O « Supplicio de uma mulher » foi o meu « typo. »

A « ordenance », o urdimento das scenas desse drama, foi por mim seguida.

A estrutura material é perfectamente identica, já na marcha do dialogo, já nas situações.

Assim, prestei homenagem ao primeiro monumento, na ordem chronologica, da eschola realista; bem como ao poeta da « Parisina », adoptando esse mesmo nome para



titulo do drama. Não poderia encontral-o mais expressivo.

Quem conhecer o poema, « ipso facto » conhece o enredo do drama só pelo titulo.

O auctor não tem um nome que o recomende.

Abalançou-se a escrevel-o pelo contagio dos enthusiasmos dessa mocidade cheia de fé e de talentos, cujos estimulos e cuja actividade communicaram-se-lhe.

Ao deixal-a, para transpôr o limiar da vida publica, faz-lhe este legado.

Si não tiver merecimento, essa mocidade em particular e o publico em geral reconhecerão pelo menos que houve boa vontade e algum trabalho em prol das lettras patrias.

No mais a critica rotineira, systematica, convencional, encontrará ahi campo vasto para aggressões por amor da eschola a que me filiei.

Da verdadeira critica aproveitarei as emendas, os conselhos e as licções.

Não temo, portanto, comparecer diante della, porque si não fôr indulgente, com certeza não será injusta.

S. Paulo, outubro de 1877.

CARVALHO JUNIOR.



J. CAETANO, ROSSI E SALVINI

Ainda dos *Apontamentos de um folhetinista*, o ultimo, e talvez o melhor livro de Julio Cesar Machado, transcrevemos os seguintes periodos :

« Nenhum dos artistas brasileiros que vieram a Portugal, deu larga medida do que podessem e a quanto attingissem a sua vocação e as suas aptidões ; João Caetano representou apenas um drama, *A dama de S. Tropez*, peça já muito nossa conhecida, de haver tido uma voga de occasião no tempo em que os jornaes não se occupavam de outra coisa que não fosse o processo de Madame Lafarge, em França. O enredo da peça é extrahido dessa causa celebre ; a mulher envenena o marido, tendo ares de o tractar carinhosamente ; tão depressa os remedios atizam o mal, vem o arsenico fazel-o progredir ; o homem conserva-se nessa *balança* de vida e morte durante muitos dias ; é sempre a esposa quem lhe leva os caldos e o remedio que o medico acon-



selha ; de uma occasião, o pobre homem, olhando para um espelho, vê a mulher deitar o veneno no caldo, ás escondidas. Representou João Caetano o seu papel muito habilmente ; mas a peça era antipathica, a pronuncia d'elle não era destinada a desvanecer a impressão pouco agradavel que a peça suscitou ; e a exaggeração da eschola em que elle primava, chegava já para nós fóra de tempo. Era artista para grandes lances ; o Brasil applaudira-o no *Othello*, e todos sabemos que não é facil representar Shakspeare.

No drama dava mais do que era preciso : o tragico denunciava-se ; e o drama familiar, si é que póde chamar-se *familiar* a uma accção em que a gente representante ser envenenado pela familia, não permite o alto entono e a attitude solemne das tragedias. Como talento, porém, cumpre dizel-o, era de primeira ordem, era da grande raça ; a natureza destinára-o a formar ao lado dos Rossi e dos Salvini. Mas, não estudára, não podéra estudar



como elles : dahi a distancia invencivel que os separava na arte.

Artistas de nascença, todos tres o eram : Salvini, attendendo mais que nenhum outro á naturalidade, á razão, ao estudo ; Rossi, primando em inspiração, na elegancia, no gosto, na phantasia ; João Caetano, no sentimento, na paixão.

Rossi era frio de seu natural. Todo o ardor de impetos e de rasgos declamatorios com que elle levantava por vezes as plateás, eram o estudo, eram a arte. Não sentia nada.

Em geral os grandes artistas são assim.

N'um concerto de Sivori, em S. Carlos, o theatro não enchêra. Sivori foi o primeiro discipulo de Paganini, e é o primeiro rebequista que depois d'elle tem havido no mundo. Depois d'elle tocar a divina *preghiéra* de Mozé, n'uma corda só, fui ao palco abraçal-o :

— Quarenta e dous camarotes com gente ! — disse-me elle.

— O que ?



— Só se alugaram quarenta e dous camarotes !

— Talvez depois de ter principiado o concerto se haja alugado mais algum ! respondi eu.

— Não ; pois si acabo de os contar agora mesmo ; duas vezes os contei em quanto tocava !

E durante a *preghiéra*, parecia que a alma do musico gemia e suspirava nas cordas !

Mas...

Aquella alma inspirada e melodica... sommava a conta dos camarotes !...

O mesmo era Rossi. Impassivel sempre, não havia para elle sinão um incentivo : não o interesse, não o dinheiro, como Siveri, mas a gloria. Camillo Siveri contava os camarotes ; Rossi contava as chamadas, calculava o *crescendo* de applausos para si ou para a dama, e sabia, no fim de algum lance, como uma *coquette*, quaes os adoradores dessa noite que lhe houvessem por um momento sido infieis, ou siquer menos devotos, dando



com equal fervor o seu applauso á Casilini.

João Caetano esquecia tudo, não conhecia ninguem, não sabia si agradava ou si desagradava, não era deste mundo em representando uma peça; entrava no personagem, vivia daquelle enredo, chorava e ria as lagrymas e os jubilos da acção do drama.

Rossi tinha o amor da arte como dedicado. Ensinava Julieta, com dedicação de mestre, embora Julieta quasi sempre fosse destinada a fazer soffrer Romeu.

Que de historias com a Casilini!

Aquella doce ingenua, que parecia ser a innocencia, a timidez, a suavidade, a consolação em figura humana, moía o pobre glorioso artista dia e noite. Tinha muito mais imaginação para lhe inventar torturas, do que para figurar as das tragedias em que tomava parte no tablado... Fazia-lhe scenas diabolicas, trazia-o constantemente n'uma excitação melancolica que lhe tirasse o gosto de querer saber de tudo que fosse mundo.



De uma vez dizia-me elle :

— Homem, ha uma historia napolitana que me quadra frisantemente. Um sugeito tinha uma creada, em quem nunca fizera reparo; de uma vez ia para sair de casa, deu um espirro, saltou-lhe o botão do collarinho; chamou a creada para lh'o pregar. A creada poz-se a cozer o botão, e elle muito quieto, para aquelle trabalho ficar bem feito. Immovel como estava, não podia deixar de olhar para ella; pela primeira vez reparou que era bonita, e, como estavam de rosto chegado um ao outro, deu-lhe um beijo... Dahi provieram todas as suas desgraças.

As licções a Julieta tinham sido talvez o botão de collarinho de Romeu !

Nunca em Portugal nenhum artista produziu tão grande enthusiasmo como elle suscitou.

Tanto de Rossi, como de Salvini, fôra mestre o celebre Modena; estes dous artistas, para nunca se parecerem, tinham sobretudo trabalho em interpretarem as peças cada um delles a seu modo, com a



intenção de ficarem assim mais originaes cada um, escapando-se a que podessem por alguma maneira encontrar-se no mesmo character. Ha o quer que seja visivel nisto. O resultado era, por exemplo, um civilisar de mais o mouro, o outro fazer o mouro selvagem de mais. »

Bem sabemos nós quem vae ficar contente com este final...

São opiniões.





## BIBLIOGRAPHIA

Do nosso illustrado artigo Dr Antonio Pereira Simões temos um exemplar do folheto *Cartas ao Exmo Sr conselheiro senador J. J. de Oliveira Junqueira* e o primeiro fasciculo da publicação *Contingente para a construcção de nossas pontes economicas*.

No primeiro desses trabalhos, o distincto engenheiro, em tom delicado e phrase correcta, defende brilhantemente a engenharia nacional, que tem sido desconsiderada por todos os governos, e conclue fazendo votos para que de hoje por diante sejam preferidos, em egualdade de circumstancias, os engenheiros nacionaes aos estrangeiros.

Farece-nos que isso é desejar demasiado; porquanto entre os mestres de obras estrangeiros e os engenheiros nacionaes o governo não hesita um só instante: escolhe os mestres de obras.

Compõem a segunda publicação os estudos feitos pelo auctor, durante o anno de



1878, sobre diversas pontes construídas até essa epocha na provincia de Pernambuco e, tanto quanto podemos julgar de uma obra da natureza desta, entendemos que o sr Dr Antonio Pereira Simões presta, dando a lume este seu curioso livro, relevantissimo serviço á historia da engenharia brasileira.

---

Os editores Lombaerts & C., offererem-nos os sete primeiros numeros do *Antonio Maria*, folha humoristica de Lisboa, illustrada pelo nosso velho e infeliz amigo Raphael Bordallo Pinheiro.

Bordallo, com o seu lapis chistoso, tem feito taes diabruras que não podemos, bem a contragosto nosso, deixar sem protesto o artigo do numero 3 sobre os editores brasileiros, isto é, portuguezes residentes neste tão injuriado e não obstante tão magnanimo Brasil.

Nesse artigo chamam-nos ladrões e cretinos, e ridiculisam o nosso modo de fallar.



Não lhe achamos razão nenhuma.

Em primeiro lugar, pintar o Brasil a empalmar o relógio de Sua Magestade Fidelíssima, porque aqui se fez uma edição do *Hamlet*, parece-nos que é levar a hyperbole um pouco longe, pois toda a gente sabe que quem publicou em livro a pessima traducção de D. Luiz foi um paginador portuguez.

Dizer além disso que nunca chegaremos a entender Shakspeare é tambem outra falsidade : ha muito que lemos e admiramos o grande tragico inglez, no original e em versões aprimoradas.

A traducção de Sua Magestade, essa, dá-nos simplesmente vontade de rir.

Quanto á accusação ao nosso modo de fallar, oppomos apenas que a nossa pronuncia para os portuguezes é tão ridicula, como a destes para nós.

E' só.

No mais, magnifico.

---

Ainda sobre o *Cancioneiro alegre*, do



máu homem Camillo, escreveu alguém, sob o pseudonymo de Felix Piat, um folhetinho de 12 paginas, intitulado *Farpas*.

O titulo não tem nada de original, e a invectiva destoou das outras, por ser anonyma.

O que ninguem póde negar, é que o sr Felix Pyat, como os que o precederam na obra da destruição do *Cancioneiro*, tem carradas de razão.

—

—

—

A AFFONSO CELSO JUNIOR

«Meu prezado amigo e estimadissimo poeta.—Duplamente honrado no teu livro das *Telas sonantes*, corre-me o dever de agradecer-te tantos extremos de cortezia e, pois se me depara favoravel ensejo, publicar aqui o que penso e o que sinto com respeito aos teus versos.

Grande, e melhormente aproveitada, é já agora a distancia que vae destes aos primeiros, e aos segundos tambem: neste volume, ha mais arte, mais poesia, maior



largueza e espontaneidade na composição e nas concepções.

Estas são sempre alevantadas e mostram o estudo que tens feito de F. Coppée ; o que falha algumas vezes é a exposição.

Assim, por exemplo, *A flauta*, *Esboço*, *Scena vulgar*, *Esmola dos mortos*, *A felicidade*, *No intimo* e *A filha da paz*, aqui pela abundancia de minuciosidades, mais adiante pela demasiada concisão, estão longe, como versos, do que valem como poesia.

N'outros pontos, porém, segues, sem nenhuma preocupação, os naturaes impulsos da tua imaginação, e escreves primores—*Noivado*, *Dôr infantil*, *Em familia*, *Lenda de aldeia*, *Nocturno*, *Poema de todos nós*, *A joia*, *Na fazenda*, *Tributo eterno*, *A officina*, *No jogo*, *Na quaresma* e *Os successores de Meneláu*.

Do *Tributo eterno* citarei apenas um dos sonetos, que, sem favor o digo, póde ser posto ao lado dos melhores de João de Deus e Gonçalves Crespo :



Para exprimir-lhe a graça imaginaria  
Fôra mister formassem aurea liga  
A palheta, o cinzel e a fôrma varia,  
Que surge vaga aos sons de uma cantiga.

Fosse o seu ninho, pompha, a Grecia antiga ;  
Seu templo, deusa, a Roma legendaria ;  
E o seu primor guardára a estatuaria,  
E a crença Venus lhe fizera amiga.

Que inspirações alli !... quanto modelo !  
Mas ai ! a execução, sinto ao dizel-o,  
Caíra ante barreira não prevista ;

Porquanto, ao vêr-lhe a fôrma inebriante,  
Chorára o artista por lhe ser amante,  
Mas vira o amante quanto é fraco o artista !

E' um soneto esplendido.

Si eu fosse Henrique III, e tu Des-  
portes, ganhavas outra abbadia, crê.

Ha ainda outra composição, bella na  
fôrma e bellissima na idéa, que já nos diz  
o que virás a ser quando, contrariamente  
às ameaças do teu prologo,—ameças mais  
da modestia, que da convicção,—te alis-  
tares definitivamente entre os modernos  
poetas socialistas.



Intitula-se essa magnifica composição  
*A officina* e é dedicada, com sobeja razão,  
a Mario, auctor do apreciado livro *Edade  
academica*:

I

Era o templo da industria onde imperava  
A valida rudez que a força acclama;  
Onde a fornalha, ao fundo, fervilhava  
Qual um ninho de viboras de chamma.

Bebiam nella as machinas o alento  
Que dava aos ferros, musculos e arteria,  
—Que ás molas imprimia o movimento,  
Como a alma fecunda da materia.

A' fulva luz as rodas se moviam,  
Rangia o ferro e retumbava o malho:  
Eram vozes cyclopicas: dir-se-iam  
Ovações de Titans ao deus—Trabalho!!

. . . . .

II

No inanimado em turbilhões ha vida,  
Ageis esforços nas pesadas maças,  
E o homem calmo assiste á enorme lida,  
Como um rei popular nas cheias praças.



Tem rijo aspecto e um ar tão sobranceiro  
De quem cumpre um dever e um erro abate,  
Que mais parece intrepido guerreiro  
Inda a offegar de asperrimo combate.

O malho vae, em golpes incessantes,  
Batendo a dura chapa até que lustre-a :  
Solta um collar de chispas fulgurantes  
Que são estrellas para os céus da industria.

Dir-se-ia ouvindo o estrepito tremendo,  
Que da justiça ao brado dos direitos,  
Ruia emfim, n'um cataclysmo horrendo,  
Toda a infernal legião dos preconceitos.

Estruge, certo, assim—a grita immensa  
N'um fervido motim, de luz possesso,  
Quando, heroico, ao luar de nova crença,  
Sôa o clangor da tuba do progresso.

Os pincaros do céu fumaça escura  
Mensageira, vingava : ia contando  
A's officinas lucidas da altura  
Que um mundo irmão, com ellas vae luctando...

### III

Nos halitos da chamma o ardor havia  
De uns calidos tufões de claridade :  
—Era o calor que ha de animar um dia  
O corpo são da nova humanidade !!



Depois dos *Cantos tropicaes*, de Theophilo Dias, e das *Canções romanticas*, de Alberto de Oliveira, é o teu o mais notavel livro de versos, que tem produzido a nossa litteratura d'hoje.

Resta-me agora, com o abraço de agradecido, enviar-te as minhas admirações ao teu zelo no trabalho e os meus applausos á tua superior indifferença pelos praguentos.

Realmente espanta, n'um paiz como este e nos dias que correm, em que são tantos os escriptores e as obras tão poucas; em que toda a gente, pelo simples facto de ter abundancia de papel branco e de horas desoccupadas, cuida que é litterato; espanta, digo, um homem como tu que, em menos de um anno, escreve um drama e um volume de versos, sem se importar nada com a *anarchia mental*.

E sabes tu, desgraçado, que coisa é essa, a *anarchia mental*, sabes?

Não sabes, não, infeliz!

A *anarchia mental* é a terrivel substituta da *hydra*—lembras-te?—da ominosa



*hydra da reacção*, que, por fugir ás pulhas dos trocistas, retirou-se á vida privada.

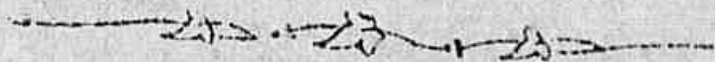
A *anarchia mental* é o grande espantelho da actualidade: com ella faz-se opposição aos governos; analysam-se as obras dos que trabalham e impede-se de trabalhar os que têm talento e bôas disposições.

Ora ahi tens.

Em todo o caso, antes a *anarchia mental* que produz alguma coisa que os cerebros bem organisados que não fazem nada.

Adeus.

Si, ao tempo em que receberes esta, a *bicha* já estiver ahi por S. Paulo, abraça-a e dá-lhe lembranças minhas.—*Totus tibi, F. »*





## O THEATRO ANTIGO

Carros ou tablados com rodas foram os primeiros theatros em que os poetas dramaticos da antiguidade faziam exhibir as suas composições.

Desta scena volante para cavalletes fixos, a transição foi facil.

Athenas, no seculo VI, antes de Christo, no tempo de Eupolis e Cratenus, não tinha sinão um theatro de madeira.

Durante a representação de uma comedia deste ultimo poeta, abateu a platêa e em razão de tal accidente, que foi por todos julgado um presagio de máu agouro, construiu-se o primeiro de pedra e cal, no tempo de Themistocles, em frente do monte Hymeto.

Os gregos, depois, quasi que não edificavam theatros nas planicies e preferiam encostal-os a uma montanha, que apresentasse alguma parte circular natural, onde podessem talhar na rocha os assentos dos espectadores, não só pela facilidade que encontravam na construcção, como pela



vantagem inapreciavel de se gosar do magestoso panorama da natureza.

Assim o theatro Tauromenio, na Sicilia, foi construido de tal modo que se via perfeitamente, no fundo da scena, o Etna.

O theatro antigo compunha-se de duas partes principaes, cuja reunião chamava-se *ferradura*, isto é, um plano semicircular de um lado e rectangular de outro. A parte semicircular ou amphitheatro denominavam em grego *coilon*, em latim *cavea*, a platea.

Era reservada aos espectadores e guardada de degraus ou bancos dispostos em fuga uns sobre outros, em elevação, apartando-se da scena.

Estes bancos eram divididos em muitos andares ou ordens, por galerias concentricas *diazona* ou *præcinctio*, que favoreciam o transito por escadas em raios do centro ás extremidades, *klimakes*, formando divisões triangulares, *kerkis* ou *cuneas*, cunhas.

O edificio era todo circulado por um



alpendre, que servia de resguardo quando chovia.

A parte rectangular era reservada ás representações das peças e comprehendia :

1º a orchestra, logar onde se achavam os chòros das dansas e dos cantos, com a *ty-melle*, estrado servindo de altar ou tribuna;

2º a scena, dividida em ante-scena, *proscenium*, onde estavam os actores; scena propriamente dita ou decoração permanente, formada de um atrio com columnas, estatuas e portas, permittindo á vista abraçar a cidade, e além-scena, *post scenium*, parte destinada ao vestuario dos artistas e arrecadação das decorações.

Em Athenas os espectaculos eram de manhan; e quando se previa enchente real, os espectadores vinham tomar os seus logares na vespera.

O clima da Grecia, e até o da Italia, permittia que os theatros fossem descobertos e só no fim da Republica começou-se a adoptar em alguns o *velarium*, im-



mensos véos de téla, de seda ou de purpura, com que os cobriam.

Os actores eram abrigados do calor solar por meio de construcções salientes em volta da scena.

Taes edificios eram construidos de modo que podessem reunir a população inteira de uma cidade ou pelo menos de muitos bairros. Em Roma podiam receber de 30 a 40000 pessoas.

A primeira ordem dos logares, isto é, os mais proximos da scena, destinavam-se aos *Strateges*, commandantes dos exercitos athenienses; aos *archontes*, magistrados da Republica; aos sacerdotes e aos embaixadores. A ordem immediata pertencia aos 500 senadores.

Muito questionaram os escriptores modernos indagando si, entre os gregos e particularmente entre os athenienses, as mulheres assistiam aos jogos theatraes, porém, á vista de certos escriptos antigos, póde-se asseverar como facto viridico que ellas tinham ingresso quando se representava a tragedia, e por outra parte parece



certo que não podiam assistir sinão ás comedias, porém sempre em logares separados dos homens.

Para que os espectadores melhor podessem ver e ouvir, os actores traziam calçados com tacões bastante altos, *cothurnos*, e mascarar, cuja bocca tinha a fórma de um porta-voz.

Havia tambem vasos de bronze, *echea*, collocados em distancias uniformes nos degráuz ou archibancadas para repercutir o som da voz.

A magnificencia do theatro antigo contribuiu muito para apressar a sua destruição, e essas minas de ricos materiaes foram depois exploradas com afan, para dahi se tirarem as preciosas columnas de maravilhosos entalhes, os marmores de lindissimas veias e os grandiosos alabastros com que adornavam os primeiros templos e os magestosos palacios dos barbaros, servindo depois e ainda hoje as proprias ruinas para attestar o excessivo luxo e a arte architectonica que nelles se despendia.

Finalmente, com respeito ao seu plano,



estava tudo combinado de maneira que facilitasse ao espectador todos os prazeres a par de todos os commodos.

MORAES TAVARES.





## O THEATRO MODERNO

Na Europa, durante a meia idade, foi sobre tablados provisórios, levantados nas praças publicas, ou em vastas salas, que tiveram logar as primeiras representações das peças dramaticas.

Os primeiros theatros modernos permanentes se construíram na Italia no decurso do XVI<sup>o</sup> seculo, mas os architectos que os erigiram taes como *Bramanti*, *Palladio* e *Scamozzi*, occupavam-se mais em imitar os antigos do que em levantar edificios apropriados ás contingencias de gosto e uso moderno e só no seguinte seculo foi que se principiou a dar-lhes as disposições que apresentam hoje.

Pelo que fica dito, é facil vêr quanto os actuaes differem dos antigos.

Em primeiro logar são muito menos vastos; de mais são cobertos e finalmente como os espectaculos são nocturnos é necessario esclarecel-os por meios artificiaes. Salvo pequenas excepções são levantados sobre um plano mais ou menos



alongado, apresentando tres principaes divisões: a parte anterior, a sala e a caixa.

Na parte anterior, onde está a fachada, comprehende o saguão, escadas de comunicação, escriptorios e as mais das vezes um grande salão, que serve de ponto de reunião dos auctores, actores, jornalistas, poetas, etc., durante os intervallos e que se chama foyer.

A sala é destinada a receber o publico e occupa o edificio em toda a sua altura até á cumieira; as paredes interiores têm adherentes galerias dispostas em curva umas sobre outras, communicadas por escadas e corredores. Estas galerias, em geral, são fechadas por tabiques em pequenas divisões abertas para o lado da scena que se chamam camarotes.

A configuração da sala é quasi sempre ellyptica, esclarecida por um lustre que desce de uma abertura praticada no meio do tecto. Este apparelho, tendo o inconveniente de interceptar a vista de certa porção dos camarotes ou galerias supe-



riores e produzir calor excessivo, foi posteriormente, em 1862, substituído, em Paris, por vidro opaco de grandes dimensões, por baixo do qual se accendeu certo numero de bicos de gaz (sol), de sorte que a luz chega a todos singularmente suavizada.

A parte inferior da sala deve estar pouco mais ou menos 1,70 metros abaixo do tablado. E' neste logar, o mais proximo da scena, que se collocam os musicos, dando-se-lhe por imitação o nome de *orchestra*.

Immediatamente depois está a platéa occupada por muitas ordens de assentos; seis ou sete primeiras filas dos quaes, pela razão de ficarem mais á proximidade da scena, são designadas como superior e os subsequentes inferior ou geral.

Todo o assoalho tem uma suave elevação proporcional ao seu afastamento da scena, afim de que possam os frequentadores apanhar tudo o que se passa no palco.

A scena ou *caixa* communica com a sala por uma larga abertura, chamada *bocca*, que é fechada temporariamente por



um panno *talar* ou *de boca*, manejado pela parte superior: divide-se em *ante-scena* ou *proscenio*, em cujos lados póde tambem haver camarotes e *scena* propriamente dita. Aquella é o espaço comprehendido entre o que, abusivamente, chamam *orchestra* e o panno da boca, mostrando em toda a sua frente um apparelho para esclarecê-la que se denomina *rampa*, cuja luz póde ser graduada á medida das necessidades da representação. No meio da rampa está o buraco do ponto, occulto aos espectadores por uma *cupola* ou *concha*. Esta parte da scena, o proscenio, foi imaginada para permittir aos artistas chegarem á maior proximidade dos espectadores e melhor deixarem-se ouvir.

A scena propriamente dita comprehende o panno da boca á parede do fundo do theatro, prolongando-se para cada um dos lados em largura quasi igual á que tiver o edificio.

O tablado é formado de travessões de madeira, situados em distancias convenientes uns dos outros, e do taboado parte



do qual é movel, levantado e abaixado por meio de encaixes ou malhetes praticados nos travessões. Estas partes do tablado constituem o que se chama *alçapões*, que se abrem e fecham para os jogos scenicos. A parte inferior do tablado ou *porão* deve ter, pelo menos, a profundidade de meia altura da boca ; é separada verticalmente por pontaletes, que sustentam os travessões e dividida, nos grandes theatros, em tres ordens de assoalhos falsos, que se chamam 1<sup>os</sup>, 2<sup>os</sup> e 3<sup>os</sup> *porões*.

Um espaço semelhante e distribuido de igual modo, existe na parte superior da scena, que se chama *urdimento*, terminado por uma sorte de grelha de madeira, onde se acham os machanismos, os cabrestantes, os rodos, etc., etc.

Os prolongamentos lateraes, *tangões* ou *azas* da scena, o *porão* e o *urdimento*, servem para que as decorações, que devem occupar toda a extensão de um quadro da scena, tanto em largura como em altura, possam afastar-se a metade á direita, e a metade á esquerda, ou a metade ao alto e



a metade abaixo, sem que, pela sua collocação ou outra qualquer manobra, cause embaraço ou estorvo á gente do trabalho.

Distinguem-se cinco classes de decorações, a saber: os *bastidores*, que formam os lados da scena e escondem ao publico os tangões; *pannos*, que descem de cima para formar os fundos; *as bambolinhas*, collocadas na parte superior, que figuram os céos, os tectos, os cimos das arvores e dos edificios e geralmente todas as porções altas; os *traineis*, peças montadas sobre caixilhos de madeira leve, que se elevam debaixo ou se põem aos lados para representar a parte inferior do quadro que se representa e povoar os diversos planos da scena com arvoredos, bancos, pedras, monticulos, columnas e mais objectos isolados; e, finalmente, os *praticaveis*, termo generico com que se denomina qualquer decoração pequena, que dá passagem aos actores, como portas, pontes, etc.

Os *bastidores* e *traineis*, quer estejam fixos nos tangões por sarrafos com rol-



danas movidas a machinismo, collocado no primeiro porão, quer se elevem do primeiro, segundo e terceiro porões, abrem sua passagem por grandes fendas estabelecidas no tablado, com as quaes se correspondem outras collocadas no urdimento, por onde simultaneamente descem os pannos.

Os alçapões são necessários não só á passagem dos personagens da representação, que tem de vir de baixo da terra e dos que para ahi se precipitam, como tambem para introduzir na scena traineis, vindos de baixo, como altares, carros, moveis, e todos es objectos volumosos; espaços eguaes ha nos porões para a descida das *glorias*, carros volantes e outras peças destinadas a atravessar os ares ou nelles sustentar-se, cujas decorações tomam o nome generico de *balancins*.

Estas decorações de qualquer parte que saiam, são movidas por braços de homens por meio de contrapesos ou por cabrestantes regulados e installados no urdimento ou nos porões.

A denominação de *fundo falso*, dá-se



a todo o machinismo, que, nas peças mágicas, serve para fazer girar os objectos que têm de apparecer e desapparecer.

As decorações são pintadas simplesmente a aquarella de colla, sobre panno de algodão e algumas vezes sobre pào ou papelão, sempre seguindo as leis do claro-escuro e da perspectiva.

Cada bastidor marca uma ou mais divisões ou planos da scena e estes planos em numero de dez no maximo, vão ligar-se ao panno de fundo, que os continúa indefinidamente. Diz-se que uma peça, que um acto, vae até o terceiro ou quarto plano, etc., quando se quer indicar a porção da scena necessaria á representação do acto ou da peça.

Na caixa, além dos camarins para vestirem-se os actores, ha sempre um maior ou menor numero de commodos, que servem para armazens dos contra-regra e aderecista, escriptorios para a administração, *foyer* dos artistas, etc.

Modernamente, por conveniencia economica, nos theatros pequenos, tem appa-



recido a enscenação das chamadas—*Salas fechadas*, as quaes dispensam bastidores e bambolinas, com prejuizo das leis da optica inteiramente adstrictas e subordinadas ás da perspectiva; retirando da vista do espectador o bello e o magestoso que é preciso conservar nos espectaculos theatraes, para mostrar um realismo indesculpavel neste ponto, como o é a respeito de muitos outros: espelhos, charizes, repuchos, cascatas, etc., que mais e melhor effeito produzem os pintados, e morrem completamente os naturaes.

Por felicidade esta invenção limita-se a salas mais ou menos ricas ou pobres e nunca aos bosques, palacios, templos e praças e assim mesmo só nos theatrinhos, não se tendo estendido aos grandes theatros em que a conveniencia desaparece pela impossibilidade de transporte facil dos grandes panejamentos de tectos e paredes, apezar de accommodados por meio de dobradiças.

Finalmente nos vãos das partes baixas do edificio se collocam grandes reservato-



rios d'agua para inundal-o no caso de incendio.

O theatro moderno, por consequencia, está ainda muito longe de se approximar dos modelos que nos deixaram os antigos, apezar dos progressos posteriormente feitos na sua construcção.

Deve-se, é verdade, accusar o clima ingrato do meio dia da Europa e da America, que se oppõe ao restabelecimento dos espectaculos em pleno ar, e nos encerram em bocetas mais ou menos adornadas, sem as dimensões convenientes e baldas da esplendida decoracão da natureza.

Entre os primeiros theatros edificados na Grecia e em Roma e os modernos, decorrerom dez seculos, durante os quaes a arte dramatica esteve adormecida.

Foi na rua de S. Diniz, em Paris, que se installou em 1402 o primeiro theatro regular, destinado a representar os mysterios dos *Confrades da Paixão*.

A sala media 42 metros de comprimento; a caixa occupava toda a sua lar-



gura que era de 12 metros; sem bastidores; os actores não desappareciam nas sahidas e conservavam-se a um lado, á vista dos espectadores. Scaliger nos diz que: « julgavam os ausentes, mesmo quando os viam sentados. » — Mais tarde se retiravam da scena, descendo para o porão por uma escada.

O ponto estava collocado n'um dos lados e só muito depois é que dalli o removeram para o meio do tablado, onde hoje se acha.

Os espectadores separados dos actores apenas pela *orchestra*, assistiam ás representações de pé e como a sala tinha a configuração de um quadrado alongado, quem estava nos camarotes, ajustados ás paredes lateraes, necessitava debruçar-se muito para poder ver o espectáculo. Ainda hoje tem-se amostras de semelhantes construcções nos theatros de Metz, de Tours, do Castello de Fontainebleau, na França; do Cassino, da Phenix e outros, no Brasil.

A hora de começar o divertimento, por



um excesso de zelo religioso, era depois do toque de Vesperas (3 horas da tarde) e por medida de prudencia, a da terminação antes de escurecer, á vista da pouca policia e do nenhum calçamento e luz nas ruas.

Molière foi quem deu principio aos seus espectaculos ás 5 horas da tarde, passando depois a começal-os ás 6 e só ha 40 annos se adoptou o uso de levantar-se o panno ás 7 e ás 8 horas da noite.

Até 1600, Paris não possuiu sinão um theatro—o dos *Confrades da Paixão*, chamado em seguida, *Hotel Bourgogne*. Nesta epoca, em resultado de uma desunião, creou-se o do Marais, vindo em 1653 os italianos e em 1659 a companhia de Molière, instalando-se successivamente outros e até pequenos de nenhuma importancia que desde o meio dia davam representações nos boulevards.

A lei de 1791 declarou a liberdade dos theatros e logo appareceram em numero prodigioso estes; 51, redusidos em 1807 a 33, e nessa mesma época, por um de-



creto imperial, a 8; numero que soffreu ainda variações para mais nos tempos da Restauração, de Luiz Phelippe e de Napoleão III, chegando a haver 40 com a liberdade outorgada pela lei de 1864.

MORAES TAVARES.





## A MUSA OFFENBACHIANA

Toda a gente ha de estar lembrada de um folhetim publicado no *Jornal do Commercio* pela exma sra d. Maria Amalia Vaz de Carvalho, em que esta distincta senhora de letras exprobava ao canceroso Camillo Branco o incenso que queimou, no *Cancioneiro alegre*, ao talento desmoralizador e desordeiro de Francisco Palha, ao passo que deixou no tinteiro outros talentos de Portugal, que não são desordeiros nem desmoralisadores.

O auctor da *Fabia* respondeu á exma sra d. Maria Amalia por uma carta que publicou em folhetim no *Diario da manhan*, de Lisbôa, carta cheia daquelle velho bom humor luzitano, que nem a idade nem os achaques conseguiram ainda roubar-lhe.

Dessa carta transcrevemos alguns topicos, e si o fazemos, é porque vem ahi envolvida implicitamente a defeza de um collega nosso, arrastado pelas circumstancias do theatro brasileiro a nacionalisar tambem a musa offenbachiana.



Falla Francisco Palha :

« Accusa-me v. exa, e com as eleições á porta de mais a mais, de haver trazido para a vida social do nosso paiz, nas azas da musa offenbachiana (deixe-me pôr-lhe azas para a tornar mais leve), um elemento de desmoralisação e de desordem, da qual fui o naturalizador; cabendo-me por consequencia a responsabilidade do genero pernicioso, funesto, avariado, pedaço da causa primordial do assustador desenvolvimento da criminalidade, si as estatisticas não andam já tambem contaminadas da peste com que infecto o continente e as ilhas.

E si esta infamia fosse ao menos praticada inconscientemente, vá ! Perdoavam-me por não saber o que fazia. Mas, não. Foi de caso pensado, por acto liberrimo de minha vontade devidamente esclarecida, por ser necessario a meus occultos designios, que, implacavel exterminador da virtude, desaçamei o cão damnado e o atirei ás gambias moraes da população.



Para descer ás profundezas deste abysmo fui nado e creado! e não estou em Bissau!!!

.....  
.....  
A musa offenbachiana, decotada, semi-nua, como v. exa a quizer, não é causa; é effeito.

Não foi o momo do Olympo quem prostituiu Venus; quem ensinou Juno a precipitar, da maxima altura do céu, o filho unico: quem fez de Baccho um borrachão, e de Mercurio... Lá me iam escapando as onze lettras. Não foi. Porque os deuses desandaram em ser tudo aquillo, —porque eram ridiculos, egoistas, ignobeis, é que elle ria, e mofava, e os zurzia muito bem zurzidos. E, comtudo, os desgraçados tinham perdido o senso moral, caminhavam satisfeitos de ignominia em ignominia, tripudiavam triumphantes de devassidão em devassidão, impellidos por uma força superior, obedecendo a uma lei fatal, o seu fim.

Tal qual como entre nós; tal qual



como na Europa inteira. Estamos em pleno Olympo decadente.

Chamemos-lhe transformação nos países vigorosos, chamemos-lhe morte nos enfranquecidos e gastos, os instantes que precedem acontecimentos de tal magnitude são sempre, e como para legitimar a necessidade das grandes evoluções e das grandes catastrophes sociaes, periodos de desmoralisação e de anarchia.

E tão sabido, e tão velho, e tão na mente de Deus está isto mesmo, que, podendo ter creado o mundo sem dependencia de outro elemento além do seu quero supremo, fez primeiro o cahos para arrancar delle os milhões de maravilhas, perante as quaes dobramos o joelho e bemdizemos o seu nome.

V. exa deu á musa do maestrino folião cumplicidade n'um facto, cuja origem pertence completa a principios rigorosos e immutaveis. E sabe porque lh'a deu? Porque lê mais librettos de operas burlescas do que livros de historiadores philosophos. Custam mais a entender, os ultimos.



Admittindo-o mesmo como resultado da morbidez social, o que é facil contestar, em que é pernicioso o genero ? Em que é funesto ? Que prejuizos tem causado ? Quaes as cabeças que desvaira, quaes os corações que perverte ? Que sentidos provoca siquer, entre nós, essa musa truanesca, sacudindo o pandeiro para que lhe matem a fome, cobrindo-se de lantejoulas para esconder a incorrecção das fórmias e os ossos descarnados que suspiram por um canto na tumba da Misericordia ?

Que testemunhos adduz v. exa em abono da sua ousada opinião ? Que provas em contrario do que eu affirmo ?

Si as tinha em seu favor, porque não as exhibiu ? Si as não tem, com que direito sae, resguardada pela sua « polonaise », a denunciar-me como agente convicto de malversações indignas de mim ?

E' por vezes petulante a palavra da musa condemnada ? Grosseira por vezes ? Póde ser. E'.—Pois assim mesmo está bem longe ainda da que ouviram os nossos avós, no theatro do Bairro Alto,



sem que a patria periclitasse; da que foi proferida pelo velho Gil Vicente em face do rei D. Manuel e da sua côrte, sem que Portugal esmorecesse nos commettimentos de que era então protogonista glorioso; daquella, emfim, que a *élite* da nossa sociedade, e v. exa. apesar da sua repugnancia pelo genero, applaudiram no theatro do Principe, pronunciada no original idioma que lhe dá mais relevo, sem que a honestidade de pessoa alguma parecesse beliscada siquer.

Durma pois descansada, minha senhora. A musa *offenbachiana* é perfeitamente inoffensiva. Não relaxa sinão o que deve relaxar para que o reino fidelissimo traga os pés quentes e a cabeça fria, como aconselha a medicina prudente. Na cegueira da sua malquerença para comigo v. exa. confundiu o ruibarbo com a *strichinina*. »

Os periodos substituidos por linhas de pontos encerram umas tantas coisas desagradaveis, de que não pretendemos fazer-nos echo.



## ESPECTACULOS

### NHÔ-NHÔ

Alcançou uma brilhante carreira esta originalissima comedia de Emilio de Najac e Alfredo Hennequin, que a empreza do theatro S. Luiz pôz em scena em fins de julho passado.

As opiniões dos noticiarios sobre a moralidade do *Nhô-nhô* divergiram: uns qualificaram de ignobil a espirituosa peça, digna quando muito dos theatros indecentes onde, do principio ao fim do espectáculo, o publico conserva o chapéu na cabeça e o cigarro ao canto da bocca; outros, e com melhores fundamentos, declararam com discreta ingenuidade que era descompassada toleima procurar nos dialogos das comedias os severos e rotundos preceitos da *Moral em acção*.

Serviu de organ e defensor da moral publica affrontada,—note-se,—o sr Luiz de Castro, o pudibundo auctor dos *Amores de Roberto*, innocente comedia de salão,



propriissima para collegios de meninas e espectadores que se respeitam.

O nosso publico, esse, indifferente eterno, foi ao S. Luiz e teve uma opinião muito rasoavel : riu-se ; mas riu-se continuadamente, sem escrupulo e sem medo, com uma satisfação bem de dentro.

Para esse resultado concorreram não pouco os artistas da companhia portugueza, especialmente Emilia Adelaide, Camillo e Mattos.

A emprezaria enfiou umas botas de montar, envergou um casaco, pôz um ligeiro buço loiro, deu maior liberdade aos movimentos e mais travessura ao gesto, piscou um olho a Isabel e começou a percorrer as *tres phases*, natural e engraçadamente, como um legitimo nhô-nhô.

Camillo, com o *uma vez por trimestre*, os temores de marido infiel, as coleras de esposo enganado ou pouco menos, as reticencias e os sublinhados, fez-nos morrer de riso.

Mattos apresentou um bom typo, que agradou bastante: hypocritamente dou-



toral, circumspecto por calculo, mas sempre pandigo, sempre ratão, sempre farto d'oculos e pilhierias.

A traducção é do nosso collega Arthur Azevedo.

#### ROMEU E JULIETA

O nosso collega A. Lopes Cardoso escreveu, com este titulo shakspeareano, uma comedia, ou antes, um dialogo comico, que agradou bastante no S. Luiz, representado pela actriz Lucinda 2.<sup>a</sup> e pelo Mattos.

Um velhote e uma velhota encontram-se por acaso, e reconhecem-se; foram namorados ha bastantes annos; encontram sob as cinzas de sua velhice uns restos do fogo de sua mocidade, e celebram pacto de matrimonio ao som da chula dos *Phosphoros a dez réis*. Mais vale tarde que nunca.

#### MINISTROS DE DEUS!

O nosso distincto amigo sr Vicente de Souza, sexto-annista da faculdade medica desta côrte, extrahiu de um velho



romance estrangeiro, *Mysterios da Inquisição*, um drama que, sob o titulo *Ministros de Deus!* subiu á scena pela primeira e unica vez no velho theatro de S. Pedro.

A peça está cuidadosamente arranjada e revela da parte do extractor aproveitavel disposição para o theatro.

Peza-nos, porém, que o sr Vicente de Souza estreasse com trabalho de lavra alheia, recorrendo a um genero em que a litteratura entra como Pilatos no Credo, e fazendo dest'arte injustiça ao talento de que é naturalmente dotado.

O desempenho dado aos *Ministros de Deus!* pela companhia que trabalhava sob a direcção do sr Martins foi regular ; a encenação modesta, mas apropriada.

#### A BOCCA DO INFERNO

Depois do fiasco da *Familia Danicheff*, o sr Furtado Coelho agarrou-se a um drama pantafaçudo como a uma taboa de salvação, e o caso foi que, ao que parece, conseguiu desferrar-se do prejuizo que naturalmente lhe acarretou a peça russa.



A *Bocca do inferno* tem bastantes effeitos, e a companhia do Gymnasio deu a esta peça um desempenho digno della.

A CORDA NA GARGANTA

Poucas vezes temos visto em nossos theatros queda tão desastrada, como a deste drama no S. Luiz. Por isso não nos demoraremos na analyse.

A peça não o merecia, e não o merecia o desempenho que lhe deu a excellente companhia de Emilia Adelaide.

Distinguiu-se muito o actor Peregrino no difficil papel de um monstrengo aleijado, corcunda, gago, de bocca torta e maluco. Foi uma verdadeira criação.

O *Jornal do Commercio* teceu louvores a todos os artistas, exceptuando justamente Peregrino que, como já dissemos, sobresaiu. Mas não fique o intelligente actor maguado com esta injustiça; o publico já está habituado a dar o devido desconto ás gazetilhas do sr Castro.

O BOM ANJO DA MEIA-NOITE

O sr Furtado Coelho fez uma *repréis*



do *Bom anjo da meia-noite*, drama phantastico, original do mesmo senhor, na opinião de uns, e, na de outros, imitado de uma velha peça alleman.

O *Bom anjo*, porém, que não sabemos em que genero de litteratura classificar, foi escripto ou imitado em meio de diarias, contas de aderecistas, folhas da companhia, etc.

Já é mania isto dos nossos actores desejarem todos ser empregarios. Mas o sr Furtado levou a perfeição a fazer-se :

1º, empregario ;

2º, auctor dramatico ;

3º, compositor de musica ;

4º, ensaiador ;

5º, copophonologo ;

6º, actor.

Sendo exercidos a um tempo estes seis distinctos officios, alguns delles deveram por força de ser lezados, em que pese á proverbial actividade do intelligente artista.

Por isso a peça peccou pelo estylo e pela urdidura ; ha alli de tudo ;



1º, dialogos interminaveis—continuos, como o papel da machina Marinoni ;

2º, um anjo que mente como um diabo ; que se disfarça em *cocotte* ; que prega sermões de meia hora ; um anjo que desce do céu para dizer—Amanhan o teu editor te pagará—, como si a raça dolosa dos Cruz Coutinho fosse conhecida na morada étherea ; um anjo que prega a vingança, etc. ;

3º, um compositor de musica do futuro (digo do futuro porque ninguem gosta della), que vae a um baile dado pelo assassino de seu pae, a convite de seu bom anjo, ao qual recebe sentado, sem o menor signal de consideração, sem lhe offerecer uma cadeira, um charuto, uma chavena de café ;

4º, um barão que precisa repousar depois de apanhar uma descompostura ;

5º, uma viuva que falla de Sancto Onofre na Allemanha ! etc.

Muito logar commum, muita chapa.

Umas phrases de cabellos brancos, dentadas, corcundas :



« Salve, mãe da abnegação ! » « Cala-te, coração ! » « Vingam a morte de teu pae ! » « Talvez ! » « Quem sabe ? » « Infame ! »  
Nem uma idéa... embora velha !

O typo do maestro Trampolini, disseram-nos, é a caricatura de Jacques Offenbach, e o sr Souto-Mayor, encarregado desse papel, procurou parecer-se com o auctor da *Bella Helena*.

Davamos de conselho a este actor que, si quizesse obrar com mais justiça, tractasse antes de imitar o auctor da musica da *Moreninha*; esse, sim, é um verdadeiro Trampolini.

O desempenho correu perfeitamente, distinguindo-se muito Furtado Coelho, Lucinda, a primeira actriz Apollonia, Eugenio e Maria Adelaide.

O papel, que na primitiva foi distribuido ao actor Arêas, coube desta vez ao empresario, que cedeu o seu ao sr Eugenio.

#### O ABYSMO DE BESSAC

Aniceto Bourgeois foi incontestavelmente um dos dramaturgos francezes que



mais soube crear situações theatraes, e tirar dellas todo o proveito possivel. O drama *Magdalena*, que subiu ha dias á scena no S. Luiz com o titulo *O abysmo de Bessac*, é urdido com a habilidade peculiar ao celeberrimo e copioso auctor. E' mais difficil no theatro fazer chorar que fazer rir, e as peças de Bourgeois, essas nunca são ouvidas de olhos enxutos. A muitas senhoras vimos chorar por occasião da representação do *Abysmo*.

O desempenho foi muito regular, sobresaindo Emilia Adelaide, que teve occasião para mais uma vez revelar os seus innumerados e reconhecidos dotes artisticos.

No repertorio da companhia ha outra peça com o titulo *Magdalena*. Dahi a mudança para *Abysmo de Bessac*, que aliás é mais convidativo.

Enscenação esmerada.





## THEATRO LYRICO

Por muito tempo a proccupação dos empresarios das companhias lyricas da America do Sul foi o modo de organizar um *elenco* que correspondesse, logo de uma vez, á espectativa do povo sul-americano e estivesse em relação com os interesses das empresas.

Destes interesses pôde facilmente deduzir-se que o debito absorvia quasi todo o peculio trabalhosamente adquirido, quando, por graça de Deus, não desappareciam de uma só vez interesses, e capital; e o descredito do empresario não permittia, tão facilmente, organizar uma companhia de canto para a America do Sul—isto é—para o Rio da Prata, e, por favor da sorte, para o Brasil.

Por consequencia, mettido entre dous fogos—publico e custeio da companhia—o empresario depois de dar grandes tratos á imaginação decidia a questão, resolvia o problema da seguinte maneira :

— Ou lucrar o publico ou eu. Os cantores *bons* (e elle griphava o qualificativo



na sua consciencia) não vêm por pouco dinheiro... para divertir é que não trabalho, *ergo* tractemos de cumprir os preceitos da caridade, começando a applical-os por casa.

Entre cantores a escolha não é tão facil de fazer-se, como geralmente se suppõe : ou bons ou máus. O publico não acceita, nem acceitará nunca mediocres, salvo si na sua justa e criteriosa 'opinião modifica a palavra *mediocre* para *soffrivel*.

As platéas ou applaudem ou pateiam : do que ellas não gostam é de dormir.

E assim um emperezario prégava a sua *peça* aos americanos, porque não queria perder, nem tal povo merecia coisa melhor.

A gente do fim do mundo ! horror !

Nós, sejamos francos e sinceros, que gostamos de imitar o europeu, até seguindo as suas mais excentricas opiniões e os seus mais absurdos raciocinios, em ouvindo fallar neste e naquelle cantor, porque meia duzia de vezes cantou em tal



theatro de Roma e Paris, suspiramos por elle.

O empresario, sciente desta nossa predilecção por taes e taes nomes, deixava correr o tempo, e quando o astro artistico começava a declinar do zenith, e a algumas pollegadas acima do horizonte ainda brilhava um pouco obliquamente, ia elle ter com o artista e abria um contracto (quero dizer dous) em que a celebridade compromettia-se a vir á America, mediante *trenta milla franchi d'abonamento*.

(O outro contracto, o valioso, só marcava a terça ou quarta parte.)

Formado o *elenco*, em que refulgiam tres ou quatro nomes luzentes de glorias preteritas, era certo que os assignantes caíam como innocentes.

Estreava a companhia, e emquanto o empresario... ria-se, a platéa dizia, um pouco boçal: respeitemos os nomes destes artistas; já fizeram carreira.

Mas, (e grande experiencia têm mostrado ultimamente os sul-americanos!) annos



depois diziamos que já não havia que fiar nas empresas...

Deste modo lezaram-se também os empresarios.

O actual empresario, que dirige a companhia lyrica no Theatro Imperial, mais experimentado e sabido que os outros, comprehendeu bem a situação dos publico para com as empresas e vice-versa, e durante tempos libou de um e outro nectar, e fundiu n'uma as duas *escholas*, dos empresarios e do publico—isto é—a do ganho e a da decepção.

Dahi então começou a misturar tantos grammas de nomes conhecidos e applaudidos na Europa com outros tantos de desconhecidos, resultando disto uma certa novidade que foi bem acceita, tanto mais que dava-se uma coincidencia e uma agradavel surpresa : os nomes applaudidos lá pareciam aqui valer tanto ou menos do que os desconhecidos.

E isto levanta um pouco o nosso gosto.

Foi assim que Gayarre, Sans, etc., depois de cá estarem, têm seguido a car-



reira artistica sempre rodeados de admiradores e victoriados nas primeiras capitães da Europa.

O sr Ferrari tem sido um bom e consciencioso empresario, e este anno mais do que em nenhum outro tem-se mostrado até escrupuloso.

Fallemos com franqueza: a não ser a sra Marietta Biancolini, que tem a sua carreira artistica completamente feita, pois nada mais lhe causará admiração, porque o seu presente ainda reccrdar-lhe-á passados triumphos ; a não ser, digo, esta cantora, todos os mais artistas não têm ainda tempo sufficiente para pretenderem que acreditemos que seus nomes têm sido estampados nos livros-registros das platéas europêas.

Em tal não cremos, seja qual fôr a pretensão. Si Maria Durand teve o anno passado uma serie continuada de triumphos em Paris ; si o *Menestrel*, orgão da imprensa musical daquella capital e que conta em sua redacção abalisados e honrados escriptores, reconheceu em Maria Durand



uma artista *hors ligne*, não é menos certo que ella, dando o primeiro passo para a celebridade, ainda não chegou a approximar-se da aureola gloriosa da fama.

Para tal é preciso um agente poderoso —o tempo. A companhia Ferrari é pois um conjuncto de mocidade, de onde transpira evidentemente —o amor da arte e da gloria e a esperança de deixar indeleveis, na memoria da platéa do Rio de Janeiro, o seu nome.

E creia o sr Ferrari (sabel-o-ha bem), que na actualidade nós temos mais confiança na mocidade do que nesses nomes que representam uma época, mas que não podem, não devem apresentar-se como imposição.

Uma época, sr Ferrari, seja ella qual fôr, tem o direito de receber a bagagem util do passado, mas a imposição racional, a imposição da fatal lei do progresso, do melhor, essa força-nos a olhar para a frente, para o futuro. Para tal commettimento são indispensaveis talento e mocidade.



A companhia do sr Ferrari teve uma acceitação não vulgar ; representa o que é nosso, o que é do nosso tempo ; representa no seu conjuncto uma aspiração de futuro glorioso ; quer tel-o, póde, deve, é do seu direito conseguil-o porque tem os dous elementos, as duas forças, os dous agentes : mocidade e talento ; este de todos os tempos, mas aquella de um só, do presente.

Parabens, pois, ao empresario.

E' satisfactorio para nós dizer-lhe estas palavras, porque si o contrario se dêsse o contrario lhe diziamos. O maior elogio do sr Ferrari é o cumprimento de seus deveres de empresario.

Fallemos agora dos artistas; e perdoem-nos os leitores esta digressão esteril.

A companhia Ferrari estreou com uma opera do repertorio do Maestro Verdi, e continuou, dando-nos o *Trovador*, a prometter uma terceira, *D. Carlos*, do mesmo auctor.

Coincidencia, ou pronunciado amor pelo repertorio Verdi, o que é certo é que



tanto publico como artistas comprehendem-o bem, gostam apaixonadamente d'elle, porque, na verdade, a despeito das criticas apaixonadas dos Scudos e dos Lagevennais sobre este auctor, ainda continuará elle a influenciar no animo das platéas, emquanto os wagneristas não conseguirem desbancal-o do poder.

O sr Tamagno, já nosso conhecido do anno passado, é o mesmo bom tenor e querido cantor do publico. Um pouco melhor na maneira de phrasear, um pouco mais gordo, não contando com um mergulho e uma recordação gloriosa de uma corrida a que o sujeitou em Buenos-Ayres um touro, o que prova a par da excellencia da larynge a agilidade das suas pernas.

Não me demorarei com este cantor. Tamagno é sempre Tamagno !

MARIA DURAND tem, e deve tel-a, a consciencia do que vale. E' questão de tempo, porque seu nome será, mais cedo ou mais tarde, admirado pelo maior numero possivel das platéas que hão de ambicionar ouvil-a.



A voz desta cantora é o que se póde chamar, *physicamente*, segundo as leis da acustica, completa. A proporção entre o numero de vibrações das notas do seu registro de soprano é de uma precisão rara, casual, porque, neste caso, a educação artistica é secundaria; predomina a constituição da sua larynge como das mais consentaneas com as leis da acustica e do canto.

A educação musical póde, consegue muitissimo; querer, porém, por tal meio debellar um principio máu, um defeito de constituição *physica*, isso é absurdo.

Temos á mão um exemplo.

Ninguem, por certo, poderá negar a Biancolini o merito, os triumphos e as noites de enthusiasmo, que tem causado na Europa e aqui mesmo tambem.

Pois bem, completa como é, a sua educação artistica nunca conseguiu estabelecer no registro medio de sua voz um disfarce que pozesse em relações os dous outros, o grave e o agudo,



Foi um presente da natureza a larynge de que dispõe Maria Durand.

A sua voz de soprano é completa, porque attinge as ultimas notas agudas com a mesma facilidade, precisão e fidelidade com que lhe vibram as graves, de um timbre puramente de mezzo-soprano e sympathico, em toda a accepção da palavra.

Comprehendendo que no mais das vezes não é o esforço de voz que consegue enthusiasmar o publico, a artista americana cumpre á risca as indicações da *partitura*.

Ataca com o mesmo brio os *fortes* e os *fortissimos*, e por uma transição a que a obriga a expressão musical e o sentimento dramatico, consegue os mais difficultosos effeitos com os *pianissimos*, verdadeiramente, para mim, desconhecidos até hoje e com os *stacati*, fidelissimos na afinação e na emissão.

Quanto á afinação, já que nella fallei, basta uma simples palavra: Maria Durand cantou cinco noites depois da estréa, e até hoje a orchestra com a *accentuação* dos *accórdes* do acompanhamento ainda não



pôz em evidencia a menor discrepância entre a *harmonia* da orchestra e a nota *melodica* da voz.

Como artista dramatica, póde-se, sem receio, affirmar que tem excedido a todas as cantoras que têm no Rio de Janeiro cantado o papel de *Aida* e o de Leonora, no *Trovador*, a não ser em 1850, tempo em que o Eterno ainda não me havia mandado a este valle de lagrymas ; o que não sinto, palavra !.....

Na *Aida* Maria Durand teve os seus primeiros triumphos em Paris ; teve-os tambem aqui, principalmente na sua grande aria do terceiro acto.

*O freschi valli.....*

e depois nas palavras do duetto com o tenor

*Di fiori profumate.....*

Tosi em 1740 dizia uma grande verdade a um cantor que lhe tinham apresentado como grande coisa :

— « Disseram-me que o senhor é um grandecantor ; pois então cante-me lá uma



*escala para ver a qualidade da sua larynge; depois cante um romance para eu ouvir como canta a sua alma. »*

Eloquentes palavras, na verdade!

No *Trovador*, foi quanto a mim que Maria Durand satisfez plenamente as palavras de Tosi.

Cantou, não uma, dezenas de escalas, com todas as suas modificações e variantes, os trinados e enfim toda a carga de um methodo de canto.

Maria Durand no *Trovador* mostrou, pois, primeiramente—que fôra discipula de um Conservatorio, distincta, e que ainda recordava-se de todos os exercicios de vocalisação; em segundo lugar que tinha verdadeira alma de artista, porque comprehendia o que cantava.

Não dava um simples recado por musica.

Ouvir cantar Maria Durand uma noite serve para as nossas amadoras, que por ahi andam a estudar annos e annos, muito mais do que o estudo de cinco mezes.

O canto de Maria Durand é, quanto a



mimí, um *exemplo* para as suas collegas e um estímulo para o *dilettantismo*.

Não querendo ser injusto para com os artistas Dondi, Biancolini e Costa, reservo a minha opinião para mais tarde, porquanto nem acho que a sra Biancolini tivesse na *parte* de Amnérís ocasião de satisfazer a exigencia do papel, nem tão pouco sou de opinião que este papel esteja em condições de realçar o merito incontestavel de Marietta Biancolini. O que affirmo é que é esta uma artista merecedora e credôra dos applausos mais pronunciados, e de que lhe ha de chegar a vez, espero, no *Romeu e Julieta*.

Quanto a Dondi e Costa, direi que apesar de serem fieis interpretes dos seus papeis, aquelle na *Aida*, e este na *Aida* e no *Trovador*, ainda assim ha mais a esperar delles.

O barytono Sparapani com a sua voz bem educada, e fiel interprete da *parte* de *Amonasro*, patenteou nas duas noites em que cantou certa qualidade não vulgar nos cantores; phrasea com arte, não exa-



gera o jogo de scena, nem fôrça a voz para alcançar della effeitos que seria absurdo pedir-lhe.

As platéas que se enthusiasmam com as *furias* dos barytonos a quem, de ordinario, cabem papeis de *tyrannos*, com certeza não podem gostar de uma voz como a de Sparapani, tanto mais que para effeitos de tal gosto é preciso uma condição, que não tem o barytono de que fallamos, — a má educação musical.

Eu sempre que vejo em scena um cantor abusar de accionados, de olhares terriveis de Achilles furibundo, *hypotheco*, logo metade do bom gosto, porque sei, tenho plena convicção de que o canto ha de, mais ou menos, ser impostor como os gestos. Raras vezes me engano.

Um mestre dizia a uma discipula, que estreava, pela primeira vez, em um theatro de segunda ordem :— « Quando a voz não te ajudar, *bella ragazza*, faze o mesmo que fazias com a tua mãe quando esta não te queria dar o que pedias, bate fortemente com o pé no chão, atira dous



sôccos á ingleza no barytono e dá ao mesmo tempo um grito. A platéa gosta sempre destas scenas ; e quando acabar o espectáculo todos vão lá para fóra admirar a maneira porque dás um sôcco, sem siquer se importar si cantaste bem ou mal. »

Sparapani não é desta eschola ; é um cantor aristocrata, ou antes (não lhe chamemos, com tal epitheto, ignorante) de dotes elevados, honesto; querendo ganhar um triumpho pelo que sabe e desprezando esses falsos recursos das nullidades. E' um cantor correcto.

Apresentaram-se-nos depois, no *Trovador*, o tenor Santinelli, o mezzo-soprano Prandi e o barytono Broggy.

Quanto ao tanor Santinelli seja-nos licita uma franqueza : si já não é um artista, e muito seria exigir da sua pouca idade, é pelo menos um moço que se dispõe, si estudar, a ser um bom artista, com o que nem todos podem contar. No *Trovador*, Santinelli mostrou-se acima, muito acima de uma vulgaridade.



Para um artista completo o papel de Manrico é um campo de victoria, Tam-berlick nelle ganhou os primeiros louros; para um principiante, esse papel ou é uma ironia ou é uma justificação do merito real de um artista.

Ironia porque o vae lançar no abysmo, porque o mata de uma vez: justificação porque vae pedir á platéa aquillo de que todos os moços têm, pelo talento, direito — animação!

Santinelli no papel de Manrico mostrou que teve o principio de sua carreira artistica presidido por uma estrella de bonança; a civilisação moderna descobriu com as suas investigações uteis que si as estrellas ensinaram no passado o caminho aos Enéas, hoje, mais escassas, só a encontramos no estudo, na CONSCIENCIA e saber dos mestres e na justiça e bom senso dos nossos julgadores.

Por ora, a estrella de Santinelli tem-o trazido para juncto de quem sabe animar (e isto é um progresso da nossa platéa). Desejo que o esperançoso e talentoso tenor,



confiando sempre na Providencia, nunca se esqueça da *providencia* do estudo.

A sra Prandi não nos pareceu notavel nem mediocre. Occupa logar bem definido na companhia Ferrari: para papeis de mezzo-soprano em que não se careça de recursos maiores, apparecer-nos-á ella com muito prazer. E' *linda* e canta bem regularmente. Ahi temos pois a plastica saudada pelo segundo motivo—cantar regularmente.

De notas dispõe esta cantora, que são, na verdade, bem aproveitaveis; tem além disto coração de artista que a ajuda a representar bem os papeis com geral reconhecimento, como o fez no *Trovador*, e como o fará em outras operas.

As notas agudas de Prandi, ora claras e limpidas, ora vacillantes, têm por vezes certa excitação entre a nota *justa* e o *quarto de tom* superior, do que resulta necessariamente um pouco de desafinação. Contudo, póde dizer-se que raras vezes tem-se cantado no Rio de Janeiro (repito—de-



pois que nasci) o papel de Açucena como o cantou a Prandi.

Cremos, pois, que com a segunda *estrella* que receitamos ao tenor Santinelli, esta cantora ha de occupar um dia logar de certa ordem em uma companhia lyrica.

E' possivel que a receita não seja bem aproveitada, porque, de ordinario, quando ás mulheres chamam *estrellas* já ellas não vêm as do céu, nem acreditam nas da terra.

Dos tres artistas que estreiarão no *Trovador* o mais completo foi o barytono Broggi.

O timbre da voz deste cantor é extremamente sympathico.

As notas graves um pouco veladas são com vantagem applicadas com arte, de modo que o cantor não prejudica a phrase musical. As agudas são emittidas com facilidade e têm certo vigor, embora não sejam muito fortes.

Em Broggi reconhece-se muita mocidade, mas tambem grande estudo na maneira de cantar.



Si muitas vezes a platéa póde educar e perder, com o bom ou máu gosto, um cantor, tambem póde chegar dia em que venha um artista mostrar ao publico como se canta, e, por sua vez, educal-o.

Broggi e Sparapani são dous cantores, verdadeiros cantores.

Devem ser irmãos na arte, porque da fraternidade de dous talentos reconhecidos é que resalta o merito de cada um.

Broggi para a idade que apparenta tem feito muito.

Bom artista dramatico, tem gosto e expressão no canto.

No *Trovador* a sua aria

*Il ballen del suo sorriso...*

foi, à meu ver, um dos trechos que mais impressões deixou no publico.

No duetto final com o soprano, Broggi encontrou em Maria Durand uma auxiliar inimitavel.

Poucas vozes ligam-se como as destes dous artistas.

Si o paralellismo geometrico exige a



equidistancia, permittam-nos que affirmemos que no canto tambem deve presidir essa definição geometrica, quando se tracta de trechos em que tomam parte duas ou mais vozes.

Esse parallelismo é evidentemente quanto á relação entre o numero de vibrações de cada nota que dá um cantor e o numero de vibrações da nota do outro cantor. Eu me explico :

Desde que admittirmos que uma vez dado o *lá* pelo soprano Durand e o barytono Broggi ha homogeneidade neste conjuncto de vibrações simultaneas, é evidente que para a haver na execução de um *duetto* a mesma é indispensavel que a cada momento dado estas vibrações estejam na mesma proporção das primeiras que nos fizeram reconhecer essa homogeneidade entre duas ou mais vozes.

Quando Maria Durand cantou o *duetto* do quarto acto do *Trovador*, reconheci a verdade deste principio.

Por isso, si de um lado a execução do trecho produziu enthusiasmo, de outro,



essa subtileza, occulta á maioria do publico, coadjuvou muitissimo os artistas.

Na *Aida* no 1º quadro do 1º acto ha um tercetto entre Aida, Amnérís e Radamés, que é uma espontaneidade admiravel do talento de Verdi, e entretanto até hoje o nosso publico ainda não o applaudiu.

A razão, procurei-a na falta de *parallelismo* entre as vozes. Com effeito, analysando, vemos que nunca o duetto, do terceiro acto desta opera, entre Aida e Radamés. foi cantado com maior homogeneidade sonóra do que este anno pelo Tamagno e Maria Durand.

Com a Biancolini, pelo contrario, que vemos ?

No 2º acto da *Aida*, o duetto entre soprano e contralto, cantado admiravelmente como foi, não teve a sancção da acustica musical, porque desde que a voz de Biancolini não tem a mesma relação entre os registros, segue-se que não póde haver homogeneidade entre as vozes de Durand e Biancolini, (Durand ou outra que não tenha o mesmo defeito de Bian-



colini), ainda mesmo que entre duas notas graves de Durand e Biancolini (o que é verdade) haja homogeneidade; porque saindo do campo do registro destas notas desaparece ella de uma vez, principalmente quando Biancolini canta no registro médio.

Desculpando-me o leitor esta divagação, direi que Broggi marece toda a nossa attenção.

Vae longa esta apreciação; resumirei o meu juizo sobre orchestra e córos.

Estes tem sido primoramente ensaiados, mas aquella que na *Aida* foi irreprehen-sivel, pareceu-me no *Trovador* não ser muito respeitadora de Verdi.

Ou porque o acompanhamento do *Tro-vador* não me impressionasse ou por outra causa, que não a falta de attenção, o caso é que pareceu-me estar a orchestra *acom-panhando*, como si se tractasse da *Santa Lucia*. Um acompanhamento de familia, sem cerimonia! *Laus Deo!*

RAUL DE NANGIS.